

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 78

Серія "Філологічні науки"

№ 4

Ніжин
2015

УДК 80:008
ББК 81+83
Л64

Збірник друкується за рішенням Вченої ради
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 9 від 23.04.2015 р.

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

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

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

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

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

Література та культура Полісся. – Вип. 78. Серія "Філологічні
Л64 науки". – № 4 / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ
ім. М. Гоголя, 2015. – 273 с.

УДК 80:008
ББК 81+83

© Г. В. Самойленко, упорядкування, 2015
© НДУ ім. М. Гоголя, 2015



Редакційна колегія збірника
"Література та культура Полісся"
щиро вітає його засновника, відповідального редактора та
упорядника, відомого літературознавця, історика культури,
краєзнавця, бібліографа, доктора філологічних наук,
професора, заслуженого діяча науки і техніки України,
члена Національної спілки краєзнавців України,
лауреата державної літературно-мистецької премії ім. М. Гоголя,
обласних премій ім. М. Коцюбинського, Г. Вороного,
почесного громадянина міста Ніжина

Самойленка Григорія Васильовича

з 80-річчям від дня народження і бажає міцного здоров'я, творчих
успіхів, нових здобутків на науковій ниві.

З повагою колеги

1 травня 2015 р.



Вельмишановний Григорію Васильовичу!



Професорсько-викладацький колектив, співробітники, студенти і аспіранти Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя щиросердно вітають Вас із знаменним, патріаршим ювілеєм – 80-літтям від дня народження.

Ваше життя, науково-педагогічна і багатогранна громадська діяльність упродовж 45 років пов'язані з Ніжинською вищою школою. Після закінчення аспірантури в Київському університеті імені Тараса Шевченка пройшли шлях від асистента до професора, завідувача однієї з провідних кафедр Гоголівського університету, водночас очолюючи впродовж багатьох років філологічний факультет.

За цей час Ви здобули визнання як визначний вчений у галузі літературознавства та історії культури, фундатор нових напрямів не лише в освітній і науковій діяльності нашого університету, але й у вітчизняній науці та культурології. Це, насамперед, комплексні дослідження з гоголезнавчої тематики, історії літератури і культури Полісся, літературно-мистецького краєзнавства, про місце і роль Ніжинської вищої школи в розвитку вітчизняної освіти та науки тощо.

Ваш науковий доробок, який вимірюється кількома десятками монографій і сотнями статей та інших публікацій, став цінним набутком читацького загалу, зокрема науковців, учительства, студентів і викладачів вищої школи. А для тих, хто вивчає історію становлення й розвиток освіти та гуманітарних наук в Україні, надійним орієнтиром і підґрунтям завжди будуть Ваші публікації про Ніжинську вищу школу та її вихованців, інші праці на історико-краєзнавчі та педагогічні теми.

Заснований і редагований Вами науковий збірник "Література та культура Полісся" допоміг знайти свій шлях в науці

десяткам молодих дослідників з усієї України, набувши міжнародного розголосу і визнання.

Серед колег, студентів і аспірантів, широких кіл громадськості Ви користуєтесь авторитетом професіонала найвищого рівня, людини компетентної, цілеспрямованої, принципової і доброзичливої, яка заслужила глибоку шану і довіру. Ви навчили і виховали не одне студентське покоління, підготували десятки науковців. Ваші учні працюють у середніх і вищих навчальних закладах та наукових установах, із вдячністю згадуючи роки навчання в Ніжині під Вашим дбайливим наставництвом.

Тож нехай Ваша повсякденна діяльність буде й надалі багатою на щедрі, життєдайні ужинки, а Вашими супутниками в житті стануть нові здобутки, творче натхнення та наснага.

Зичимо Вам, вельмишановний Григорію Васильовичу, міцного здоров'я та добра, тепла й затишку в родині, радощів від спілкування зі студентами, колегами і друзями, почуття вдоволення від того, що Ваша праця необхідна людям, українському суспільству й державі.

*Ректор університету проф. О. Д. Бойко
Голова профкому працівників О. О. Лейберов*

*Голова профкому студентів Р. С. Приходько
Голова студентської ради О. В. Порада*

ЩЕДРИЙ НАУКОВИЙ І ВИКЛАДАЦЬКИЙ УЖИНОК ПРОФЕСОРА Г. В. САМОЙЛЕНКА

*Ось і знову прийшла до нас довгоочікувана весна, яка щороку несе на землю Божу благодать, тепло, море сонця, радість пробудження природи, а цієї днини ще й славний ювілей величної **ЛЮДИНИ** – **Григорія Васильовича Самойленка**. Феноменом покликання талановитої Людини, видатного вченого, справжнього науковця, інтелектуала високої проби на довгі роки стала філологічна царина, а Ніжинщині вкотре пощастило на невтомного дослідника, провідного науковця, талановитого вченого, свідомого свого вибору як покликання та обов'язку.*

Далекого вже сьогодні 1970 року після закінчення аспірантури в найпрестижнішому столичному університеті імені Тараса Шевченка до Ніжинського педагогічного інституту імені Миколи Гоголя приїхав Григорій Васильович Самойленко – людина винятково самодисциплінована, високопозитивна в усіх загальносповідувальних людських і громадських вимірах, енергійна, наполеглива, впевнена у своїх силах.

Першотравень... Це весняна пора, коли в природі вже все ожило, забуяло яблуневим квітом, розмаїтим травозіллям. Саме такої сонцесяйної і життєствердної пори – 1 травня 1935 року – у робітничій сім'ї в селі Нові Петрівці Вишгородського району Київської області народився Григорій Васильович Самойленко. Дитинство ювіляра припало на важке довоєнне, лихоліття війни і голодні та холодні повоєнні роки, воно було наповнене раною працею. Саме в цей період у напруженому плінні сільського життя формувалися й міцніли підвалини духу, велика сила волі, життєва стійкість, витривалість, жага до знань. Після закінчення середньої школи та чотирирічної служби на Північному Флоті в дивізії торпедних катерів Григорій Васильович Самойленко успішно навчається в Київському державному університеті імені Тараса Шевченка на філологічному факультеті. У 1963 році випускника столичного

університету радо зустріла Згурівська восьмирічна школа-інтернат. Саме тут розпочалася плідна педагогічна діяльність ювіляра, яка тривала чотири роки. У стінах Згурівської школи-інтернату відбулося знайомство з особливо дорогою для Григорія Васильовича людиною – дружиною Надією Флорівною. Ось уже скоро й золоте весілля, уже майже 50 років це миле подружжя в мирі та злагоді крокує по життю. Надія Флорівна і Григорій Васильович зростили двох прекрасних синів, які стали відомими в Україні вченими. Та найбільшою радістю і втіхою для ювіляра сьогодні є дві внучки і маленький Андрійко, продовжувач славного роду Самойленків.

У Ніжинській вищій школі Григорій Васильович пройшов плідний викладацький шлях, перебуваючи на посадах асистента (1970), старшого викладача (1971–1972), доцента (1973–1988), професора (із 1989), завідувача кафедри і декана філологічного (історико-філологічного) факультету. Доктором філологічних наук учений став у 1988 році, захистивши докторську дисертацію на тему "Літературно-критична діяльність О. О. Фадеєва і розвиток радянської критичної думки 20–50-х років" і зреалізувавши своє покликання в щоденній невсипущій праці.

Талановитий літературознавець однаково залюблений у барви художнього слова, історію рідної та зарубіжної культури, краєзнавство і педагогічну роботу, якій присвятив більше півстоліття (52 роки!) свого життя. Григорій Васильович – мудрий, талановитий і творчий Учитель і керівник. Протягом 20 років він очолював філологічний (пізніше, відроджений з його ініціативи та найактивнішої участі в розбудові, – історико-філологічний) факультет (1972–1974, 1988–2004). Одночасно з 1974 року і до сьогодні Григорій Васильович – зразковий завідувач кафедри. Спочатку російської і зарубіжної літератури (1974–1988), пізніше створеної ним кафедри історії культури і народознавства (1991–2003), а з 2004 року і до сьогодні ювіляр очолює провідну на факультеті кафедру світової літератури та історії культури. Досвідчений і передбачливий керівник протягом багатьох років на ґрунті справжньої інтелігент-

ності, партнерства і довіри зуртує навколо себе як колектив філологічного факультету, так і колектив кафедри світової літератури та історії культури. Григорій Васильович успішно готує педагогічні та наукові кадри для всієї України. Його учні (тисячі вчителів і десятки кандидатів філологічних, педагогічних наук) плідно працюють у середніх і вищих навчальних закладах, академічних установах України, творчо реалізуючи ідеї свого Вчителя.

Сучасний науковий світ знає Григорія Васильовича і як глибокого науковця, що досліджує українську та російську літературу, культуру, є одним із фундаторів українського гоголезнавства, і як члена кількох спеціалізованих вчених рад, і як мудрого наставника, щирого порадника, найвагомішим досягненням якого є підготовлені учні та наукові праці широкого діапазону, які добре знають і цінують у багатьох вишах України. Виявом високої громадянської зрілості, українського патріотизму є сформована вченим наукова школа регіонального вивчення літератури та культури Полісся. Серед опублікованих понад 500 наукових праць (47 монографій, 29 навчальних посібників, бібліографічних покажчиків і статей) особливу увагу науковців привертають монографії "Літературне життя Чернігівщини XII–XX століть", "Культура Чернігівщини XI – першої половини XVII ст.", "Марія Заньковецька і Поліський край", які у 2005 році на конкурсі "Краща книга року 2004" справедливо були визнані найкращими, кваліфіковані авторитетним журі як по-новаторському самобутні змістовні твори. Вони посіли перше місце в номінації "Наукова література". Виразно помітними стали й інші краєзнавчі праці вченого, зокрема монографії "Леонід Глібов у колі сучасників" (2011), "Тарас Шевченко і Ніжинська вища школа" (2013) та ін.

Досить значним досягненням Григорія Васильовича є праці, присвячені вивченню історії Ніжинської вищої школи. Опубліковано десятки бібліографічних покажчиків, присвячених видатним ученим (серія "Вчені-філологи Ніжинської вищої школи"), а також бібліографічний довідник "Вчені-філо-

логи Ніжинської вищої школи". Найбільшою приємністю для працівників університету стала праця Григорія Васильовича та Олександра Григоровича Самойленків "Ніжинська вища школа: сторінки історії" (2005), у якій із почуттям великої пошани та любові до засновників вишу, до митців зі світовими іменами, до своїх колег – викладачів давно минулих і сучасних років – на багатому архівному та документальному матеріалі віддзеркалено двохсотрічну історію Ніжинської вищої школи.

Щедрим ужином у творчому доробку ювіляра є монографії і бібліографічні праці, присвячені творчості Миколи Гоголя. Григорій Васильович став ініціатором вивчення спадщини Миколи Гоголя в Ніжинській вищій школі, активним організатором проведення наукових конференцій, випуску гоголівських збірників. Учений активізував написання засадничих праць, що сприяло створенню в університеті Гоголезнавчого центру, відомого нині далеко за межами України. До визначних праць ученого належать "М. В. Гоголь і літератури народів СРСР" (1984), "Н. В. Гоголь и Нежин. Нежинская гимназия высших наук князя Безбородко, начало творчества" (1989, у співавторстві), "Гоголь і Ніжин" (2008), "Творча спадщина Гоголя на перетині епох" (2009), "Гоголь у ХХ ст." (2009) та багато інших. Фундаментальна монографія "Гоголь і Ніжин" (2008) на конкурс "Краща книга 2009" у номінації "Наукова література" посіла друге місце.

Якісний викладацький склад багатьох сучасних кафедр університету, репрезентований докторами і кандидатами наук із філології, історії, педагогіки, – це результат багаторічної, копіткої і напруженої праці професора Григорія Васильовича Самойленка як засновника і відповідального редактора ДАКівського наукового збірника "Література та культура Полісся" (із 1990 року побачили світ 77 випусків), відповідального редактора "Наукових записок Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки", упорядника та наукового редактора багатьох наукових збірників

праць. Із глибокою вдячністю відзначають це викладачі всіх кафедр університету, а особливо – філологічного факультету.

Сьогодні в Україні й далеко за її межами ім'я вченого широкого діапазону – літературознавця, фундатора українського гоголезнавства, бібліографа, історика культури, краєзнавця – Григорія Васильовича Самойленка широко відоме, воно давно вписане в історію українського та російського літературознавства, добре знане у всьому слов'янському культурологічному світі. Григорій Васильович – доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України (2006), нагороджений медаллю "Ветеран праці" (1985) і "За трудову доблесть" (1986). Наукова, педагогічна й громадська діяльність Г. В. Самойленка справедливо відзначена численними нагородами: медалями імені А. С. Макаренка Міністерства народної освіти України (1990), імені М. В. Гоголя (за вагомих внесок у розвиток освіти, науки, культури (2009)); знаками "За відмінні успіхи в роботі" Міністерства вищої освіти СРСР (1980), "Відмінник народної освіти України" (1982), "Відмінник народної освіти Республіки Казахстан" (1980), "За наукові досягнення" Міністерства освіти України (2009), "Заслужений працівник Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя" (2010); почесними грамотами Міністерства народної освіти (1995, 1998, 2000, 2006). Г. В. Самойленко став лауреатом літературної премії ім. М. Коцюбинського (1990), премії в галузі науки і вищої освіти ім. Г. Вороного (2011) та державної літературно-мистецької премії ім. М. Гоголя (2013). Григорій Васильович є членом Національної спілки краєзнавців України (2010), йому присвоєно звання Почесного громадянина міста Ніжина (1999). У 2012 році за сумлінну багаторічну працю, тематичні широти наукових досліджень, актуальність і перспективність багатопланового доробку Г. В. Самойленка нагороджено орденом "За заслуги" III ступеня ("за значний особистий внесок у соціально-економічний, науково-технічний, культурно-освітній розвиток незалежної Української держави,

вагомі трудові досягнення, багаторічну сумлінну працю та з нагоди Дня Соборності і Свободи України").

Із вершин прожитого і пережитого, вимріяного й осмисленого сьогодні добре видно і стежки, і дороги, які вели Вас, вельмишановний Григорію Васильовичу, до художнього тексту, літературознавчих парадигм, культурологічних глибин, гоголезнавчих студій... Невтомна праця для Вас завжди була насолодою і змістом життя, а любов до літератури, глибина думки, невичерпність інтересів, величність душі, щирість, доброта і водночас виняткова воля, рішучість, відданість улюбленій справі гідні захоплення. Ви зуміли гармонійно поєднати мудрість науковця, досвід педагога, справедливість керівника, батьківську любов і дідусеву ласку. Нехай Господь Бог дарує Вам міцне здоров'я, свіжі сили й невичерпну творчу наснагу на довгі-предовгі роки. Щедрих Вам ужинків із ниви наукової та педагогічної.

Надія Бойко, доктор філологічних наук,
професор, завідувач кафедри української мови
НДУ імені Миколи Гоголя

КРИЗЬ РОКИ НЕСПОКОЮ

Ім'я заслуженого діяча науки і техніки України, доктора філологічних наук, професора Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя Григорія Васильовича Самойленка добре відоме в наукових колах не лише нашої держави, а й далеко за її межами. Непересічний науковець, порядна і чесна людина, палкий патріот України Г. Самойленко ось вже п'ятдесят два роки своєї педагогічної діяльності присвятив молоді. Сіє "розумне, добре, вічне", щедро роздаровуючи свої знання студентам, майбутнім педагогам. Григорій Васильович любить і поважає вчительську працю, бо сам за покликанням учитель. Він з особливою теплотою згадує свої перші освітянські кроки у Згурівській школі-інтернаті на посаді вчителя російської мови та літератури. Скільки молодечого завзяття у його словах... Саме тому, серед численних його наукових здобутків, особливе місце відведене методиці викладання літератури. Його посібники "Изучение творчества Н. В. Гоголя в школе", "Изучение творчества А. Фадеева в школе", "Изучение творчества А. И. Герцена", "Жизнь – подвиг. Изучение Н. А. Островского в школе" та інші і до сьогодні користуються зацікавленістю і попитом вчителів. Професор Г. В. Самойленко частий гість на науково-практичних семінарах вчителів-словесників міста Ніжина та Чернігівщини. Він досконало знає і шанує освітянські традиції Поліського краю, тож не випадково його доробок у колективній монографії "Вища педагогічна освіта і наука України: історія, сьогодення та перспективи розвитку. Чернігівська область" (2012) чи не найвагоміший. Його педагогічна діяльність високо оцінена на державному рівні: професор Г. В. Самойленко – "Відмінник народної освіти України", "Відмінник народної освіти Казахстану", за свою творчу працю у справі виховання молодого покоління він нагороджений медаллю А. С. Макаренка, медалями "За трудову доблесть" і "Ветеран труда", знаком "За отличные успехи в работе в области высшего образования СССР".

Та все ж Григорій Васильович передусім науковець. Він автор понад п'ятдесяти монографій та навчальних посібників, більше 450 наукових статей, надрукованих у фахових виданнях України та зарубіжжя. Неодноразово обирався до складу спеціалізованих вчених рад із захисту докторських (Національний університет імені Т. Г. Шевченка, м. Київ) та кандидатських дисертацій (Харківський педагогічний університет імені Г. С. Сковороди; Інститут педагогіки АПН України, м. Київ). А ще він невтомний редактор та упорядник збірників наукових праць. За його упорядкуванням вийшло 117 наукових збірників, серед них особливе місце посідають ДАКівські видання – "Література та культура Полісся" та "Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки". Якщо додати до зазначеного вище щоденне читання лекцій студентам, проведення індивідуальних консультацій з магістрантами та аспірантами, багаторічне керівництво науковою кафедрою російської і зарубіжної літератури та історії культури у Гоголівському університеті, то виникне слушне запитання: "Звідки ж професор Г. В. Самойленко бере наснагу для праці? Де джерела його творчості?!"

Їх слід шукати, на мою думку, у тому середовищі та життєвому гарті, яке сформувало вченого. Григорій Васильович Самойленко народився 1 травня 1935 року в селі Нові Петрівці, що на Київщині, в робітничій родині. На його дитинство і юність випали лихоліття війни, голодні повоєнні роки. Отож вартість заробленої копійки чи шматка хліба він знає не з оповідок. На власній долі усвідомив. А тому роботи не боїться змалечку – вміє і любить працювати. Вже у шкільні роки хлопець відчув любов до освіти. Навчання давалося легко, особливо гуманітарні дисципліни. Та поспішати до вишу юнак не став. Після закінчення школи вирішив спочатку виконати свій громадянський обов'язок – відслужити у війську.

Чи думав тоді юнак, який народився серед розлогих хліборобських ланів, що доля його закине на військовий корабель Північного флоту у суворі краї штормів та буревіїв? Проте не

знитився і у відчай не впадав. Служив чесно, як і належить справжньому воїну. За гострий розум, принциповість, веселу і водночас вдумливу вдачу, товариський характер та енергійність обрали його моряки комсоргом комсомольської організації корабля. І він виправдав їхню довіру. За чотири роки служби був двічі відзначений Почесними грамотами ЦК ВЛКСМ. І донині в серці зберігає отой молодечий комсомольський запал.

Проте як не вабило юнака море, прагнення до знань перемогло. По закінченні служби у 1958 році Григорій Самойленко стає студентом філологічного факультету Київського університету імені Тараса Шевченка. Це був час, коли лекції перед юнаком читали професори О. А. Назаревський, В. А. Капустін, В. І. Масальський, І. Я. Заславський, доц. В. І. Маслов, а спецкурси вели академік О. Білецький, член-кореспондент АН України Н. Є. Крутикова. І донині пам'ятає Григорій Васильович, як захоплююче читав спецкурс із художнього перекладу неперевершений Максим Тадейович Рильський. То була еліта вітчизняної філологічної науки. Спілкування з нею і заклало міцний науковий підмурівок у долі Григорія Самойленка. А ще неповторна студентська аура тих років. Адже поряд на курсі навчався Іван Драч. А в аудиторіях "жовтого корпусу" університету звучали пристрасні поезії Василя Симоненка, Бориса Олійника, Миколи Сома, Миколи Сингаївського. Тут народжувалася проза Юрія Мушкетика та Григора Тютюнника. Так, професор Г. Самойленко із покоління "шістдесятників", і цим сказано багато.

Висока філологічна культура та творча атмосфера на факультеті сприяла залученню студентів до науково-дослідної роботи. Перша наукова стаття третьокурсника Григорія Самойленка "Із історії перекладу вірша Тараса Шевченка "Заповіт" на російську мову" була наслідком роботи у спецсемінарі професора І. Я. Заславського, котрий зумів прищепити своїм студентам навички справді дослідницької праці. А ще студент Г. Самойленко по-новому відкрив для себе поезію Кобзаря, він зрозумів, чому пристрасне Шевченкове слово стало рідним не

лише українцям, але й росіянам, полякам, білорусам і чехам. Це були перші кроки юнака в літературознавстві.

Активна громадянська позиція у поєднанні з фундаментальною науковою підготовкою, міцними знаннями відкривали перед випускником університету Григорієм Самойленком блискучу наукову перспективу. Але він обрав школу. Певно, відчувало юначе серце, що саме там чекає його доля. У Згурівській школі-інтернаті він познайомився із молододу вчителькою початкових класів Надією Флорівною, з якою ось уже п'ятдесят років їх поєднує подружнє життя. Для Григорія Васильовича дружина не просто близька людина, вона – ангел-охоронець, мудрий порадник, лагідна мати їхніх дітей. Професор Самойленко – щасливий батько, люблячий дідусь, у нього два сини і троє онучат. Старший син, Олександр, пішов батьківською стежкою. Він кандидат історичних наук, доцент, працює проректором з навчально-методичної роботи у Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя. Його дружина, Олена, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки названого університету. Молодший син, Сергій, також кандидат історичних наук, працює в апараті Кабінету Міністрів України. Григорій Васильович щасливий своїми дітьми, бо з родинного затишку черпає він насагу для своєї наукової роботи.

Шлях у науку для молодого літературознавця почався в 1967 році, коли він почав навчатися в аспірантурі Київського державного університету, яку успішно закінчив у 1970 році. У січні 1971 року з успіхом захистив кандидатську дисертацію і отримав науковий ступінь кандидата філологічних наук.

З вересня 1970 року Григорій Васильович працює в Ніжинській вищій школі: спочатку на посаді асистента, з липня 1971 року – на посаді старшого викладача, з березня 1973 року – на посаді доцента кафедри російської та зарубіжної літератури. У 1974 році колеги по кафедрі обрали його своїм керманичем. Ось вже 41 рік він завідує науковою кафедрою. У лютому 1988 року Г. В. Самойленко з успіхом захистив докторську дисертацію, а у 1989 році йому присвоєно вчене звання професора.

Двічі (від 1972 до 1974 року та від 1988 до 2003 року) Григорій Васильович Самойленко обирався на посаду декана філологічного (історико-філологічного) факультету Гоголівського вишу. Досвідчений керівник і вихователь, умілий організатор навчально-виховної, методичної і наукової діяльності на факультеті професор Самойленко доклав багато зусиль для відродження славетних традицій Ніжинської історико-філологічної школи. За роки його перебування на посаді декана факультету розпочався процес створення навчальних планів зі спеціальностей "українська мова і література та історія", "російська мова і література та історія", тобто відродився історико-філологічний факультет. Особливість одночасної фахової підготовки вчителів філології та історії полягала в тому, що студенти бачили історичний процес в розвитку суспільства і водночас розуміли, як факти історичної дійсності впливають на розвиток мови, літератури, художньої культури. У 1992 році філологічний факультет був офіційно перейменований на історико-філологічний. Велика робота деканату під керівництвом професора Г. Самойленка сприяла тому, що на факультеті почали відкриватися нові спеціальності "історія та народознавство", "історія та основи правознавства". Саме завдяки великій організаторській роботі Г. В. Самойленка у 1999 році у виші було відкрито історико-правознавчий факультет. Крім історичної спеціальності, у цей же час на філологічному факультеті була відкрита спеціалізація "художня культура", яка поєднувалася із навчальними курсами української та російської філології. Для введення зазначеної спеціалізації в Ніжині були створені належні умови: функціонувала картинна галерея, працювали досвідчені викладачі, які добре знали мистецтво і могли забезпечити читання основних курсів, фонд вишівської бібліотеки нараховував майже мільйон книжок із різних галузей знань. Для забезпечення навчального процесу на факультеті були створені 4 нові кафедри [1].

У 1990 році професором Г. В. Самойленком була сформована кафедра історії культури і народознавства, а у 1996 році на базі кафедри була відкрита аспірантура зі спеціальності

17.00.01 "Теорія та історія культури". У тому ж 1990 році Григорієм Васильовичем було засновано науковий збірник праць "Література та культура Полісся". Нині, це – видання ДАК України, яке добре знають не лише на теренах нашої держави, але й далеко за її межами. Окремі видання збірника знаходяться в бібліотеці Конгресу США, в бібліотеках Гарварда та Альбертського університету в Канаді. На сьогодні за упорядкуванням професора Г.Самойленка вийшло вже 77 чисел збірника.

Кафедра історії культури, яку очолює професор Г. В. Самойленко, стала потужним науковим центром комплексного дослідження духовної спадщини Сіверського краю, його культурно-мистецького краєзнавства. Основна увага дослідників зосереджена на осмисленні літературно-мистецького процесу Чернігівщини в загальнокультурному контексті України.

На основі проведених досліджень професор Г. В. Самойленко написав і видав такі книги: "Сторінки літературного життя Чернігівщини XII–XVIII ст.", "Ніжинська філологічна школа. 1820–1990", "Вчені філологи Ніжинської вищої школи", "Марія Заньковецька і театральне життя Ніжина", "Нариси культури Ніжина" (у 5-ти книгах у співавторстві з О. Г. та С. Г. Самойленками), "Ніжинська вища школа", "Ніжинський драматичний театр імені М. М. Коцюбинського", "Громадсько-культурне та літературне життя Чернігова кінця XIX – поч. XX ст.", "Ніжин – місто європейське" та інші. За багаторічну і плідну працю на ниві літературно-мистецького краєзнавства у 1999 році професор Г. В. Самойленко був відзначений обласною літературно-мистецькою премією імені Михайла Коцюбинського, а вдячні ніжинці обрали його Почесним громадянином міста Ніжина.

У 2006 році указом Президента України за вагомий науковий доробок у галузі розвитку освіти та науки держави професору Г. В. Самойленку було присвоєно звання "Заслужений діяч науки і техніки України".

Але повернемося до витоків. Фундаментальна університетська підготовка дозволила вченому виявити багатогранність свого наукового таланту, проте найулюбленішою галуззю його

наукових уподобань було літературознавство. Ще за час завідування Г. Самойленком кафедрою російської та зарубіжної літератури у виші поновлюється вивчення творчості Миколи Гоголя. У 1979 році за ініціативи Григорія Васильовича була проведена перша після 1959 року Всесоюзна Гоголівська конференція, в роботі якої брали участь багато відомих радянських літературознавців [2]. Саме з тих часів Ніжинська вища школа і стала одним із найбільш відомих на теренах колишнього СРСР наукових центрів вивчення гоголівської спадщини, про що свідчать 11 Міжнародних наукових конференцій, вихід понад 20 збірників праць на гоголівську тематику, серед них: "Гоголь и современность: творческое наследие писателя в движении эпох" (1983), "Наследие Гоголя и современность" (1988), "Творчество Н. В. Гоголя и современность" (1989), "Гоголь і світова культура" (1994) та інші.

Вагомим здобутком гоголезнавства стала бібліографічна праця професора Г. В. Самойленка у співавторстві з доцентом Є. М. Михальським "Н. В. Гоголь и литература народов СРСР" (1984) та одноосібні видання проф. Г. Самойленка "Ніжин – місто юності Гоголя" (2002), "Микола Гоголь і Ніжин" (2008), "Музей Миколи Гоголя в Ніжині" (2008), "Творча спадщина Гоголя на перетині епох" (2009), "Гоголь у ХХ столітті. Європа. Середня Азія. Закавказзя: тематико-бібліографічний покажчик" (2009). У наукових працях обґрунтовано і доведено, що саме у Ніжині відбувалося формування і становлення Миколи Гоголя як майбутнього світового письменника. Крім цього, бібліографічний посібник, до якого включено понад 8 тисяч праць вчених світу, дає можливість долучитися до текстів і думок Гоголя у контексті ХХ століття та зрозуміти, чому оригінальні і так актуальні для сьогодення його герої.

У 1995 році у Ніжинському виші на базі кафедри світової літератури був створений Всеукраїнський Гоголівський науково-методичний центр (керівник П. В. Михед), який став видавати збірник наукових праць "Гоголезнавчі студії" (відповідальний редактор П. В. Михед), на сьогодні вийшло 22 номери.

Справжнім відкриттям у літературознавстві стали монографії професора Г. В. Самойленка "Хроніка написання другого тому "Мертвих душ" М. Гоголя" та "Ніжинський список другого тому "Мертвих душ" М. Гоголя" (2012), над якими вчений працював понад десять років. Це ґрунтовні, новаторські наукові видання. Мудрі твердять: "Геніальні рукописи не горять!" Професор Г. В. Самойленко підтвердив цю життєву аксіому. Він повернув людству, здавалося б втрачений назавжди, другий том спалених Гоголем "Мертвих душ". І в цьому його науковий подвиг!

Книга "Хроніка написання другого тому "Мертвих душ" М. Гоголя" – єдина наукова розвідка такого плану, яка побудована на численних документальних джерелах. Ця книга надає можливість іншим дослідникам творчості геніального вихованця Гімназії вищих наук поглиблено сприйняти головний твір його життя – "Мертві душі" – для подальшого їхнього наукового аналізу.

Книга "Ніжинський список другого тому "Мертвих душ" вперше в літературознавстві висвітлює проблему списків твору письменника в історико-суспільному та літературному контекстах, вперше здійснює текстологічне порівняння списку другого тому "Мертвих душ" з академічним виданням і доводить, що ніжинський список відрізняється від усіх інших своєю повнотою і відредагованістю тексту та може бути основою для нового видання повного зібрання творів М. В. Гоголя. Названі книги – це вагомий доробок вченого у сучасне гоголезнавство. У 2013 році праця ніжинського вченого-гоголезнавця професора Г. В. Самойленка була гідно оцінена науковою спільнотою України, його праці були відзначені державною літературно-мистецькою премією імені Миколи Гоголя.

Окрім наукової праці Григорій Васильович ще й невтомний ентузіаст-організатор. Він – генератор евристичних ідей. Саме за його ініціативи на факультеті було проведено організацію і створення іменних аудиторій вихованців Ніжинської вищої школи, створено кімнату-музей філологічного факультету, переобладнано і поновлено експозиції музею Історії

Ніжинської вищої школи та музею М.В. Гоголя, проведено перформатування експозиції картинної галереї університету. І кожен розпочатий професором Г. В. Самойленком науковий чи мистецький проект неодмінно завершувався успіхом.

Щедрий на відзнаки став для Григорія Васильовича 2009 рік: професорсько-викладацький колектив університету відзначив його невтомну працю медаллю Миколи Гоголя, а Міністерство освіти та науки України – відомчою відзнакою "За наукові досягнення". У 2010 році професору Г. В. Самойленку рішенням Вченої ради університету було присвоєне звання "Заслужений працівник Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя". А у 2011 році наукова громадськість Чернігівщини відзначила досягнення професора Г. В. Самойленка премією в галузі науки і вищої освіти імені Григорія Вороного.

Наказом Президента України від 21 січня 2012 року за № 28/ 2012 за значний особистий внесок у соціально-економічний, науково-технічний, культурно-освітній розвиток Української держави його нагороджено орденом "За заслуги" III ступеня. Ось таке яскраве життя, ось таке віддане служіння людям...

Незважаючи на свій поважний вік, Григорій Васильович і нині сповнений молодечої енергії та ентузіазму. Багато і плідно працює як науковець. Проводить краєзнавчі екскурсії для студентів-істориків та філологів, а ще для численних гостей міста. Професор Г. В. Самойленко – науковий редактор двох збірників наукових праць ДАК України: "Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки" та "Література та культура Полісся". Велику увагу приділяє Григорій Васильович нині питанню функціонування у виші Центру регіонального вивчення культури. Така вже в нього вдача – не зупинятися на досягнутому, пронести неспокій серця через роки і щедро обдарувати ним людей.

О. В. Забарний, декан філологічного факультету
НДУ імені Миколи Гоголя,
кандидат педагогічних наук, доцент

УДК 821.161.1.09

А. В. Чоботько

**Художественное пространство повести Н. Гоголя
"Страшная месть"***

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

Ключові слова: система образів, художній простір, побутовий простір, чарівний простір, горизонтальний простір.

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

Ключевые слова: система образов, художественное пространство, бытовое пространство, волшебное пространство, горизонтальное пространство.

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

Key words: system of images, art space, domestic space, magical space, horizontal space.

Горизонтальное устройство земного мира в повести Гоголя "Страшная месть" имеет пространственно-территориальную протяженность. В некоторых эпизодах произведения события, которые происходят в ограниченных различными географическими рамками и пределами границах, переносятся на всю землю, на весь "мир": месяц "покрыл" не только "гористый берег Днепра", но и "тихо светит по всему миру" [2, с. 246]; "звезды горят и светят над миром, и все разом отдаются в Днепре" [2, с. 268]; "за Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетьманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо во все концы света" [2, с. 275]; самый "высокий и страшный" мертвец, желая подняться из земли, "немного только подвинулся он, и пошло от того трясение по всей земле" [2, с. 278]; "пусто во всем мире" [2, с. 261];

* Статті цього циклу опубліковані у збірнику "Література та культура Полісся", серія "Філологічні науки", вип. 74, № 1, с. 45–53; вип. 75, № 2, с. 43–53.

Катерина "летела... и казалось, будто... или грянется наземь, или вылетит из м и р а" [2, с. 273].

Познаваемый мир делится на "свою" и "чужую" землю. Такое разделение проводится на этно-религиозной основе. В "чужой" земле социально-религиозные порядки мыслятся кардинально отличными от существующих порядков в "своей" православной земле: "Там все не так: и люди не те, и церковей христовых нет..." [2, с. 244]; Данило говорит, что тесть "много, верно, грехов наделал в чужой земле" [2, с. 253]. Представителями "чужой" земли также выступают народы ("ляхи", турки, венгры, шведы), духовенство (ксендзы и др.), вещи (жупаны, шаровары, шапки и др.), обычаи. "Чужие" земли в целом ряде случаев имеют четкие географические координаты. Они представлены либо названиями окружавших Украину того времени стран, либо названиями территорий и областей: "Далеко от Украинского края, проехавши Польшу..." [2, с. 271]; "Идут каменные цепи в В а л а х и ю и Седмиградскую область и громадою стали между галичским и венгерским народом" [2, с. 271]; "Живет не малолюдный народ венгерский" [2, с. 272]; "... показался город... уже недалеко от в е н г р о в" [2, с. 277]; "... опрокинул бы и Карпат, и Седмиградскую и Турецкую землю..." [2, с. 278]; "... старики, которые живут из Венгрии..." [2, с. 278]; "За пана Степана, князя Седмиградского, был князь Седмиградский королем и у ляхов" [2, с. 279]; "Воевал король Степан с т у р ч и н о м" [2, с. 279]. В качестве разграничительного может выступать и языковой признак: "Еще до Карпатских гор услышишь р у с с к у ю м о л в ь, и за горами еще, кой-где, отзовется как будто родное с л о в о; а там уже и вера не та, и речь не та" [2, с. 272].

Таким образом, географическое пространство в повести довольно широко. Эта мысль подтверждается не только названными странами, территориями, городами, но также и нелокализованностью сюжетных действий произведения в каком-то одном месте. Поэтому пространственный континуум "Страшной мести" чрезвычайно разнообразен и широк.

В повести также основательно выписана и "своя" земля, характеризующаяся как Украинский край, православная русская земля. "Своя" земля находится в состоянии вражды, политической нестабильности, раздробленности: "... ходят по У к р а и н е ксендзы и перекрещивают казацкий народ в католиков..." [2, с. 246]; ляхи "... насмеются над православьем, зовут народ украинский своими холопьями..." [2, с. 264]; Данило говорит о том, что "... грустно становится на свете. Времена лихие приходят. Ох, помню, помню я годы; им верно не воротиться! Он был еще жив, честь и слава нашего войска, старый Конашевич!..

Это было золотое время..." [2, с. 265–266]; в настоящее же время "порядку нет в У к р а й н е : полковники и есаулы грызутся, как собаки между собою. Нет старшей головы над всеми. Шляхетство наше все переменяло на польский обычай, переняло лукавство... продало душу, принявши унию. Жидовство угнетает бедный народ. О, время! время! куда вы подевались, лета мои?.." [2, с. 266].

Украинская земля в повести представлена целым рядом городов, гор, водных объектов. Действие в произведении не локализуется в одном месте: события происходят то в Киеве, в имении есаула Горобца, то на пограничной дороге, то в Карпатских горах, то в городе Глухове. Пространственная картина совершающихся событий то суживается, когда действие на какое-то время локализуется в одном месте и перемещается в закрытое пространство, то расширяется, и пространство, как в эпизоде с бегством короля, полностью размывается, теряет свои границы и координаты: "Вскочивши на коня, поехал он прямо в Канев, думая оттуда через Черкасы направить путь к татарам прямо в Крым, сам не зная для чего. Едет он уже день, другой, а Канева все нет. Дорога та самая; пора бы ему уже давно показаться, но Канева не видно. Вдали блеснули верхушки церковей. Но это не Канев, а Шумск. Изумился колдун, видя, что он заехал совсем в другую сторону. Погнал коня назад к Киеву, и через день показался город; но не Киев, а Галич, город еще далее от Киева, чем Шумск, и уже недалеко от венгров" [2, с. 277]. Позиция колдуна – позиция передвигающегося наблюдателя, динамического центра. Но, с другой стороны, здесь также заметен эффект растяжения пространства. Пространство не равно само себе, себе "вчерашнему", а приобретает совершенно новые качества, входящие в противоречия со свойственными ему качествами до описываемого в произведении эпизода.

"Свой" край имеет и ограничительные пределы, выраженные в повести либо водными, либо горными, либо территориальными объектами. С одной стороны от Польши Украину отделяют "высоковерхие горы", возле которых находится "многолюдный город Лемберг". Это Карпатские горы с одной из самых высоких их точек – горой Криван. Т. М. Чумак отмечает, что в Татрах самым высоким является Герлахов пик (2663 м), у Гоголя же в этом качестве выступает гора Криван (2496 м) [6, с. 85]. С другой стороны крайними рубежами государства выступают Лиман, за которым "... разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская" [2, с. 275]. В данном случае мы имеем дело, по образному выражению Ю. М. Лотмана, с эффектом "закручивания" пространства, когда "плоскостное простран-

во обиденного мира изоморфно вогнутому в мире волшебном" [3, с. 260]. В основных своих рамках пространство, выделяемое в тексте "Страшной мести" как территория расселения украинского народа, совпадает с действительными границами такого расселения.

Эти границы также в значительной степени совпадают с местами действий колдуна: "Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов от Киева, и от земли Галичской, и от Карпат, как две капли воды схожих лицом на него" [2, с. 278]. Диапазон возможных действий колдуна практически полностью отождествим с южными и западными границами расселения украинского народа. Колдун является не только представителем демонических сил, околдовывающим Катерину, но и противником православия, Украины и ее народа: "Не за колдовство и не за богопротивные дела сидит в глубоком подвале колдун. Им судия бог. Сидит он за тайное предательство, за сговоры с врагами православной русской земли продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви" [2, с. 261]. Он бежит к татарам в Крым, "сам не зная для чего" [2, с. 277].

В повести неоднократно упоминаются украинские города. В них или непосредственно происходит действие произведения, или они служат в качестве пространственно-территориальных координат и ориентиров: Киев (1 и 11 гл. – имение есаула Горобца, 15 гл. – пещера старого схимника), Лемберг (12 гл.), Канев, Черкассы, Шумск, Галич (15 гл. – места "путешествий" колдуна), Глухов (16 гл. – город, где прозвучала песня старого бандуриста). Широкая география сюжетных событий связана, прежде всего, с действиями колдуна, с его невозможностью избавиться от справедливого возмездия за свои злые дела, невозможностью скрыться от такого возмездия ни в земном, реальном, ни в волшебном пространстве. Таким образом, реальные географические координаты играют в тексте повести двоякую роль: это и границы расселения украинского этноса, и места возможных действий колдуна, применения им своей демонической силы.

Горизонтальное земное оппозиционное пространство ("земля (равнина) – горы, возвышенности") является в произведении перво-степенным. Как отметил Ю. М. Лотман, "провалы и горы составляют рельеф "Страшной мести", причем там, где Гоголь, по условиям сюжета, не может поднять наблюдателя над землей, он искривляет самую поверхность земли, загибая ее края (не только горы, но и море!) вверх" [3, с. 265]. Горы, возвышенности занимают при описании рельефа первичное, доминирующее место: хутор пана Данила был "промеж двумя горами" [2, с. 244]; "... месяц показался из-за горы" "... покрыл он гористый берег Днепра" [2, с. 246]; "из-за горы показалась соломенная кровля; то дедовские хоромы пана Данила. За ними еще

гора, а там уже и поле..." "хутор пана Данила между двумя горами в узкой долине..." [2, с. 249]; Данило говорит, что "... за горою не так спокойно" [2, с. 253]; "А из окошка далеко блестят горы и Днепр", Днепр "... тихо враждует с прибрежными горами и несет на них жалобу в Черное море" [2, с. 255]; Данило "... пробирался с Стецьком в свои горы" [2, с. 259]; Катерина говорит: "Передо мною шумит Днепр, за мною горы..." [2, с. 263]; "... ляхи... усеяли собою гору", "и пошла по горам потеха" [2, с. 266]; колдун "... стоит на горе и целит на (Данилу – А. Ч.) мушкет", "Мушкет гремит – и колдун пропал за горою" [2, с. 267]; Днепр "... мчит сквозь леса и горы полные воды свои" [2, с. 268]; "... древле разломанные горы, свесясь, сияются закрыть его (Днепр – А. Ч.) хотя длинною тенью своею – напрасно!", "Когда же пойдут по небу горами синие тучи...", "Водяные холмы гремят, ударяясь о горы..." [2, с. 269]; "Далеко от Украинского края идут рядами высоковерхие горы. Гора за горою, будто каменными цепями, перекидывают они вправо и влево землю и обковывают ее каменною толщей... Идут каменные цепи в Валахию и в Седмиградскую область, и громадою стали в виде подковы между галичским и венгерским народом. Нет таких гор в нашей стороне. Глаз не смеет оглянуть их; а на вершину иных не заходила и нога человека. Чуден и вид их: не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжелые тучи и загромоздили собою землю? ибо и на них такой же – серый цвет, а белая верхушка блестит и искрится при солнце... Раздольны и велики есть между горами озера... как зеркало, отдают в себе голые вершины гор и зеленые их подошвы" [2, с. 271–272]; "... какой богатырь с нечеловечьим ростом скачет под горами... и бесконечная тень его страшно мелькает по горам?", "Не день, не два уже он переезжает горы", "... изредка только замечали горцы, что по горам мелькает чья-то тень...", "Уже проехал много гор он и взъехал на Криван. Горы этой нет выше Карпатом, как царь подымается она над другими" [2, с. 272]; "А что такое?" допрашивал собравшийся народ... указывая на далеко мерещившиеся на небе и больше похожие на облака серые и белые верхи. "То Карпатские горы!" говорили старые люди: "меж ними есть такие, с которых век не сходит снег; а тучи пристаю и ночуют там". Тут показалось новое диво: облака слетели с высокой горы, и на вершине ее показался... человек на коне..." [2, с. 275]; "Весь вздрогнул он (колдун – А. Ч.), когда уже показались близко перед ним Карпатские горы и высокий Криван, накрывший свое темя, будто шапкою, серою тучею; а конь все несся и уже рыскал по горам" [2, с. 277]; земля трясется от того, "что есть где-

то, близ моря, гора, из которой выхватывается пламя и текут горящие реки" [2, с. 278]; казаки Иван и Петро ехали "... за Карпат", "Не дремли, казак, по горам дороги опасные!...", "Есть между горами провал..." [2, с. 280]; Иван просит Бога: "И когда придет час меры в злодействах тому человеку, подыми меня, боже... на самую высокую гору... и брошу я его с той горы в... провал" [2, с. 281]; "... и доныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь..." [2, с. 282].

Как отмечает Н. В. Брагинская, гора в большинстве мифологических традиций мира сочетается с образом верха и высоты, но не абсолютного верха, как небо, а как бы медиативного – пути наверх, в высоту [1, с. 207]. Функции горы в разных сюжетных эпизодах разные. Главное место, где разворачиваются основные события повести – хутор пана Данила – был между горами. Таким образом, уже с самого начала создается ситуация замкнутости, закрытости этого места, признается оторванность и отчужденность его от внешнего мира. Такая герметичность хутора защищает его и от врагов, и от грозных природных явлений, обуславливает информационную непроницаемость, запаздываемость получения его жителями различных новостей, медлительность течения времени. С другой стороны, мирная и тихая жизнь его жителей может быть в любой момент прервана агрессивными действиями врагов.

Также необходимо разграничивать "низкие" горы, окружающие хутор пана Данила, и "высокие" горы, имеющие названия. В повести это Карпатские горы. "Низкие" горы мыслятся "своими", защищающими жителей хутора от различных невзгод. Действие в них локализуется в бытовом, обыденном пространстве: "...за горою не так спокойно" [2, с. 253]; "Данило пробирался... в свои горы" [2, с. 259]. Тем, кто замыслил агрессивные действия против жителей хутора, надо преодолеть гору(-ы): "...ляхи...усеяли собою гору [2, с. 266]; колдун... стоит на горе и целит на Данилу мушкет [2, с. 267]; Мушкет гремит – колдун пропал за горою [2, с. 267]. Горам, таким образом, отводится защитная функция. В свою очередь, большие горы ассоциируются с фантастическими событиями, действие в них локализуется в строго волшебном пространстве и связано с образами колдуна и всадника богатыря. Неоднократно подчеркивается величие этих гор, их масштабность, недоступность их вершин простому человеку, что обуславливает их исключительность и уникальность. Именно на одной из горных вершин происходит "успокоение" мирового зла, ассоциирующегося в повести с образом колдуна. Таким образом, действие в Карпатских горах локализуется в волшебном пространстве, все события, происходящие здесь, фантастические. Читатель имеет дело с некой дуальностью: вершины, большие горы связаны с фантастическими событиями,

действие там происходит в волшебном пространстве, события у подножья (малые горы) и на близлежащей местности локализованы, в основном, в бытовом пространстве.

Вода, водная поверхность в повести ассоциируется, прежде всего, с Днепром. Его название легло в основу территориального разграничения (Заднепровье), размежевания пространства: "Приехал... Данило Бурульбаш с другого берега Днепра" [2, с. 244]. В произведении Днепру уделено довольно значительное внимание. Днепр ... "глухо шумит... и с трех сторон, один за другим, отдаются удары мгновенно пробудившихся волн. Он не бунтует. Он, как старик, ворчит и ропщет; ему все не мило; все переменялось около него..." [2, с. 255]. Автором подчеркивается красота, ширь, величие Днепра: "Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит... полные воды свои. Ни зашелхнет; ни прогремит. Глядишь, и не знаешь, идет или не идет его величаява ширина, и чудится, будто весь вылит о н из стекла, и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру... никто, кроме солнца и голубого неба, не глядит в н е г о. Редкая птица долетит до середины Д н е п р а. Пышный! ему нет равной реки в мире. Чуден Днепр и при теплой летней ночи... Звезды горят и светят над миром, и все разом отдаются в Д н е п р е. Всех их держит Днепр в темном лоне своем. Ни одна не убежит от н е го; разве погаснет на небе... Нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Д н е п р ходит о н плавным разливом и середь ночи, как середь дня, виден за столько вдаль, за сколько видеть может человечье око. Нежась и прижимаясь ближе к берегам от ночного холода, дает он по себе серебряную струю... Чуден... Днепр, и нет реки, равной е м у в мире!" [2, с. 268–269]. Но Днепр может переходить от одного состояния к другому. Тогда он наделяется невиданной мощью, способностью вселять в людей ни с чем не сравнимый страх: [Когда же пойдут горами по небу синие тучи ... и молния ... разом осветит целый мир – страшен тогда Днепр. Водяные холмы гремят, удараясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали" [2, с. 269]. Днепр в повести одухотворяется. Этому способствует описательный ряд, выстроенный с помощью глаголов состояния и движения (шумит, отдается, бунтует, ворчит, ропщет, враждует, несет, гуляет, бушует, ходит, гремит и др.).

Днепр как бы отдает себя героям повести, когда действие происходит на его поверхности. Позиция наблюдателя, находящегося непосредственно на водной поверхности реки, ведет к искривленному восприятию окружающего мира. Днепр также наделяется функциями, свойственными зеркалу, отражая и вбирая в себя все окружающее. Отражая все это в искривленно-перевернутом виде, Днепр выступает

в роли мистификатора. В мифологических системах различных народов в загробном мире все совершается наоборот, люди ходят вниз головами и т. п. Отражающие свойства Днепра ведут к представлениям об округлости Земли, которые входят в жесткие противоречия с мифологическими представлениями по этому поводу и с распространенной в то время геоцентрической картиной строения мира.

Находясь в лодке, Данило со своими спутниками наблюдает за событиями, происходящими на кладбище. Кладбище видится им живым, поскольку со своих могил встают мертвецы, что также является искривлением бытового пространства, втягиванием героев повести в волшебное пространство. Таким образом, события, разворачивающиеся на водной поверхности, являются предвестником чего-то трагического, страшного. Это находит отражение в целом ряде сюжетных эпизодов: разговор между Катериной и Данилом происходит в лодке; встающие со своих могил мертвецы видны с лодки (позиция динамического центра); замок колдуна, в котором происходят различные невероятные события, находится в непосредственной близости от Днепра. В представлениях Катерины Днепр прямо уподобляется могиле: ... Д н е п р, холодный Днепр будет мне могилою... [2, с. 252]. Водная поверхность Днепра вызывает различные чувства у героев повести, но они, как правило, предвещают надвигающуюся беду, выражают страх и тревогу.

Семантически значимой в повести является и оппозиция земля – пещера, провал, ущелье, подвал. Пещера, провал, ущелье находятся ниже поверхности земли, это элементы земного рельефа. Подвал, в отличие от других мест, находящихся ниже земной поверхности, является результатом человеческой работы. С подвалом в повести связано место заточения колдуна, изоляция его от общества: "В глубоком подвале у пана Данила, за тремя замками, сидит колдун, закованный в железные цепи..." [2, с. 260]; "Не за колдовство и не за богопротивные дела сидит в глубоком подвале колдун" [2, с. 261].

Образ пещеры в повести неоднократно употребляется в разных контекстах и является важным в смысловом плане. Пещера в произведении, прежде всего, связана с образом святого схимника: "Одинок сидел в своей пещере перед лампадою схимник и не сводил очей с святой книги. Уже много лет, как он затворился в своей пещерей" [2, с. 276]. Пещера в данном случае выступает в качестве места обитания схимника, в ней происходит его убийство колдуном. Пещера всегда мыслится по отношению к миру в качестве чего-то внутреннего, что противостоит внешнему, это место, где можно укрыться от мира с его суетой. Как отмечает В. Н. Топоров, в мифологических традициях разных народов мира "пещера нередко локализуется или на высокой

горе, или в глубокой впадине, ущелье, она обращена с земли или к небу, или к подземному царству" [5, с. 312]. В представлении колдуна пещера связывается с тем местом, где можно непрерывными молитвами освободиться от содеянных ним грехов: "Если бы мне удалось отсюда выйти, я бы все кинул. Покаяюся: пойду в пещеры, надену на тело жесткую власяницу, день и ночь буду молиться богу... и все буду молиться, все молиться!" [2, с. 262]. В аналогичном плане мыслится им и предназначение кельи: "стены подвала, в который был брошен колдун... строил святой схимник, и никакая нечистая сила не может отсюда вывести колодника, не отомкнув тем самым ключом, которым замыкал святой свою келью. Такую самую келью вырою и я себе, неслыханный грешник, когда выйду на волю" [2, с. 263]. В его представлении образы пещеры и кельи сливаются, и главным их смыслонаполняющим признаком выступает как раз именно признак нахождения этих объектов ниже поверхности земли, их изолированности от внешнего мира. Еще одним местом, находящимся ниже поверхности земли, выступает землянка колдуна, в которой происходит его колдовство: "По каменным ступеням спустился он, между обгорелыми пнями, вниз, где, глубоко в земле, вырыта была у него землянка [2, с. 269]. Колдовство происходит как в землянке, так и в замке колдуна, объединяющим признаком которых выступает именно их закрытость, непроницаемость, герметичность, недоступность извне.

Самым низшим низом горизонтального пространства в повести является пропасть, провал: "...в безвыходной пропасти, которой не видал еще ни один человек, страшщийся проходить мимо, мертвецы грызут мертвеца" [2, с. 278]. В песне бандуриста местом гибели козака Ивана является провал: "Есть между горами провал, в провале дна никто не видал; сколько от земли до неба, столько до дна того провала. Понад самым провалом – два человека еще могут проехать, а трое ни за что... (Петро) оглянулся и толкнул названного брата в провал. И конь с козаком и младенцем полетел в провал" [2, с. 280]; "Засмеялся Петро и толкнул (брата) пикой, и козак с младенцем полетел на дно" [2, с. 280–281]; "Иван на Божьем суде просит Бога: "И когда придет час меры в злодействах тому человеку, подыми меня, боже, из того провала на коне на самую гору, и пусть придет он ко мне, и брошу я его с той горы в самый высокий провал, и все мертвецы, его деды и прадеды... чтобы ... потянулись ... грызть его ..." [2, с. 281]; "И то все так сбылось, и видит, как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца..." [2, с. 282]. Эти события происходят в волшебном пространстве, но они не соотносятся с подземным миром вертикального пространства, поскольку имеют над собой открытый верх, то есть доступны для созерцания. Границы между волшебным и бытовым

пространством размыты и зыбки, поскольку одни и те же персонажи действуют в обоих мирах. Но, попадая в волшебный мир из мира "своего", бытового, они вынуждены действовать по его законам, перестают координировать свои действия и поступки. В волшебном мире действуют другие законы, ход сюжетных событий определяется магической силой (колдуном, его помощниками, святой силой, Богом).

Подводя итоги, еще раз выделим исходные положения по которым осуществляется разделение художественного пространства "Страшной мести". По возможности / невозможности совершения персонажами произведения тех или иных действий в средневековом мире выделяется бытовое, обыденное и волшебное, фантастическое пространство. По месту совершения этих событий, ограниченному или неограниченному материальными преградами, пространство распадается на закрытое и открытое или внешнее и внутреннее. С учетом таких пространственных категорий как высота и ширина художественное пространство повести разделяется на вертикальное и горизонтальное. Горизонтальное пространство – это линейное, плоскостное пространство, имеющее четкие земные ориентиры и координаты. В качестве исходной точки, от которой ведется его "отсчет", выступает хата Данила. В дальнейшем оно расширяется подобно кругам по воде от брошенного в нее предмета. Это географическое, "узнаваемое" пространство. Вертикальное пространство мыслится трехъярусным. С верхним ярусом отождествляется Бог, средний ярус населен людьми (горизонтальное пространство), распадается на несколько пространственных оппозиций, рассмотренных выше, нижний ярус – это подземный мир, мир, где происходят фантастические события.

Литература

1. Брагинская Н. В. Небо / Н. В. Брагинская // Мифы народов мира : в 2 т. – М. ; Минск ; Смоленск, 1994.
Т. 2. – 1994. – С. 206–208.
2. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М., 1940.
Т.1. – 1940.
3. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М., 1988.
4. Мифы народов мира : в 2 т. – М. ; Минск ; Смоленск, 1994.
Т. 2. – 1994.
5. Топоров В. Н. Пещера / В. Н.Топоров // Мифы народов мира : в 2 т. – М. : Минск ; Смоленск, 1994.
Т. 2. – 1994. – С. 311–312.
6. Чумак Т. М. Исторические реалии в повести Гоголя "Страшная месть" / Т. М. Чумак // Вопросы русской литературы. – 1983. – Вып. 2 (42). – С. 79–86.

Слово и тело в ранней прозе Н. Гоголя (теоретический аспект)

У статті йдеться про теоретичні аспекти художнього антропологічного досвіду ранньої прози М. Гоголя, явленого в слові як такому (Р. Барт) і його дискурсивній практиці. Мова опису постає точкою відліку для з'ясування тілесної присутності гоголівської людини. Автор роботи йде шляхом теоретичного осмислення феномену тіла і його семантики в перших збірках письменника. Образ тіла розглядається і поціновується як "пучок проблем" (М. Фуко) і джерело смислу.

Ключові слова: слово як таке, тіло, тілесність, гоголівська людина, антропологічна оптика, антропологічна поетика, вітальність.

В статье речь идет о теоретических аспектах художественного антропологического опыта ранней прозы Н. Гоголя, представленного словом как таковым (Р. Барт) и его дискурсивной практикой. Язык описания предстает точкой отсчета для уяснения телесного присутствия гоголевского человека. Автор работы идет путем теоретического осмысления феномена тела и его семантики в первых сборниках писателя. Образ тела рассматривается и оценивается как "пучок проблем" (М. Фуко) и источник смысла.

Ключевые слова: слово как таковое, тело, телесность, гоголевский человек, антропологическая оптика, антропологическая поэтика, витальность.

The article deals with some theoretical aspects of art anthropologic experience of M. Gogol's early prose, which is represented by the word itself (R. Bart) and its discursive practice. Descriptive language is viewed as starting point in Gogol's man's presence clarification. The author proceeds the way of theoretical conceptualization of body phenomenon and its semantics in the early work of the writer. The character of the body is considered and measured both as a "tangle of problems" (M. Phuko) and a source of sense.

Key words: word as itself, body, embodiment, Gogol's person, anthropologic optics, anthropologic poetics, vitality.

Изначальная задача этой статьи – рассмотреть и проанализировать теоретическое содержание вопроса о миромоделирующей соотнесенности тела текста и тела личности (образа человека) и

шире – диалогичности двух универсальных категорий слова и тела, чье смысловое наполнение столь своеобразно в художественном мире Гоголя. А также показать статусное мерцание обоих явлений в дискурсе автора, понимая его как институциональную структуру между словом и миром (следуя известной классической формуле М. Фуко). Для такого аналитического подхода важно учесть хрестоматийную мысль А. Ф. Лосева, согласно которой человеческое тело весьма удачно определено как "бесконечная смысловая валентность" [1, с. 114], всякий раз требующая отдельного вопрошания и уяснения онтологических границ явления. Во многом созвучную идею А. Ф. Лосева точку зрения о феномене тела в прозе Гоголя высказывает и В. Ш. Кривонос, расценив его содержание как "пересечение смыслов" [2, с. 22]. Подобное художественное качество предполагает собой именно сложность самой процедуры мысли – как собственно творческой (здесь – со стороны Гоголя), так и ее аналитической ипостаси (либо версии). Об этом, например, шла речь в ряде выступлений участников международного круглого стола "Говорящее тело, воплощенное слово: художественная выразительность и телесность" (май 2014, МГУ).

Проблема слова в гоголевском художественном мире активно рассматривалась историками литературы в различных ее ракурсах и проекциях. Теоретическая мысль апеллировала к ней лишь в качестве иллюстрирующего момента и аргумента в построении собственных концептуальных построений. Правда, они не делали ее предметом отдельного специального рассмотрения. Среди историков и теоретиков литературы можно назвать имена А. Белого, В. В. Гиппиуса, Г. А. Гуковского, С. И. Машинского, Ю. В. Манна, продолжив перечень ученых С. Г. Бочаровым, М. Н. Виролайнен, В. Ш. Кривоносом, М. Н. Эпштейном, М. Я. Вайскопфом, Л. В. Карасевым, В. Д. Денисовым, А. С. Киченко и др. Естественно, список далеко не полон.

Нет нужды доказывать, что настоящая проблема неминуемо оказывается на пересечении различных гуманитарных дисциплинарных практик: филологии, философии, антропологии, истории культуры и т. д. Далекое не случайно А. М. Пятигорский убедительно отстаивает идею о сближении (синкретичности) филологического и философского знания, предопределяя тем самым обретение себя в слове [3, с. 127–134]. Подобная сциентическая направленность гуманитарного знания позволяет в полной мере определить онтологические и аксиологические параметры художественной антропологии в классической литературе, знаковой фигурой которой и является Н. Гоголь.

Тело в эпическом пространстве как предмет философской и художественной рефлексии восходит еще к Платону, о чем, например, говорится в работе В. Гавриленко [4], выдвигающей идею парадигмы множественности (фрагментарности) телесности, что в значительной мере затрудняет ее измерение. Лишь "онтологическое чувство" (Л. В. Карасев) человека позволяет ему уловить неразрывность с миром, осуществляемую с помощью слова. Вслед за В. В. Федоровым можно сказать, что оно может быть представлено как "сфера, в которой свершается бытие человечества" [5, с. 33]. Подобная позиция влечет за собой тотальное присутствие слова в антропологической поэтике автора.

По мнению современного ученого, в ситуации, связанной со словом как таковым (термин Р. Барта), возникает оппозиция, которая может быть выражена бытийными антропологическими характеристиками – "человек владеет словом" и "слово владеет человеком" [6, с. 3]. Согласно подобному миродеформирующему позиционированию "среда высказывания" (М. М. Бахтин) приобретает дискурсивные черты и характеристики, наполненные сложным и непростым антропологическим опытом бытия, человеческого присутствия в этом мире. Духовный опыт граничит с опытом телесным, вызывая тем самым к образу тела как таковому, где одной из характеристик бытийного модуса оказывается телесная граница с ее многовекторностью и неоднородностью [7, с. 25–33]. Постоянно фиксируемый "диктат общности" (Ю. В. Манн) – характерная черта художественного мира ранней прозы Гоголя – накладывает заметный отпечаток на диалектику взаимоотношений слова и тела. Сошлемся на суждение М. М. Гиршмана: "Рассказ о событии не есть само событие, слово о поступке не есть сам поступок. Но, становясь взаимодействующими сторонами художественного высказывания, они выявляют себя не иначе как через собственную противоположность. Поступок, воплощаясь в слове, именно в словесно-художественной реальности обнаруживает свой внутренний смыслообразующий потенциал. Слово же, вовлекая в себя внешнюю по отношению к нему реальность, само становится своеобразным действием, поступком, событием, порождением смысла" [8, с. 60]. Продолжая эту мысль, заметим, что сказанное в полной мере можно отнести к взаимоотношениям слова и тела.

Словесно оформленная телесность (равно как и тело) – это уже тотальное понятие (термин М. К. Мамардашвили), характеризующее собой структуру художественно-эстетического видения автора, с его приобретенным жизненным (шире – витальным) потенциалом воззрений на мир и на человека.

Синкретичность письма раннего Гоголя, как особое качество художественного мышления писателя, включает в себя разнохарактерные жанровые практики и стратегии, позволяющие, в свою очередь, неодинаково моделировать телесное присутствие человека, вербально реализовать "мышление тела" (термин Е. В. Петровской) в пространстве "Вечеров" и "Миргорода" [9, с. 41]. И бытийные константы такого мыслительного усилия зримо фиксируют нескончаемый поток жизни, с его человеческими вопрошаниями и молчанием (или же отсутствием ожидаемых ответов). Отсюда и сквозное видение человеческого тела, его витального присутствия во времени и пространстве. Вспомним обращение раннего Гоголя к легендарному, мифологизированному прошлому.

Но дело еще и в том, как это точно сформулировал А. С. Киченко, что "в основание поэтики раннего Гоголя заложено не просто мифологизированное слово, а слово, прошедшее определенную культурную обработку, то есть фольклорное слово, представляющее качественно новый культурно-смысловой уровень" [10, с. 104]. Но "мир готовых значений и смыслов" (выражение М. К. Мамардашвили) попросту здесь практически невозможен и нецелесообразен как таковой. И всякий раз, в свою очередь, настойчиво требует иного, нового прочтения и интерпретации.

Перевернутый мир (оценка М. Н. Виролайнена) прозы раннего Гоголя ощутимо нарушает привычную, обыденную структуру видения человека и его телесного присутствия в мире, в данном случае в мире "Диканьских" и "миргородских" повестей [11]. Телесное око (выражение М. Хайдеггера) автора констатирует ощутимое нарушение привычной системы жизненных координат, взамен получив визуально искаженную (как следствие, мысленно трансформированную) картину мира. Отсюда, по-видимому, и та фрагментарность жанрового мышления раннего Гоголя, которую отмечают исследователи. Его телесный человек оказывается в иной ролевой ситуации, где меняются местами традиционные "верх" и "низ". В. В. Маркова отмечает: "Повышение статуса личности, ее самоценности и неповторимости, ведет одновременно к раздробленности человеческого сознания и отчуждению индивида от мировой и социальной целостности" [12, с. 3].

Вместе с тем заслуживает самого пристального внимания то обстоятельство, что образ тела здесь представлен тоже фрагментарно, путем визуализации отдельных его частей (органов) и деталей, что не дает возможности уяснить (соответственно, верно понять) "реальное тело" (Р. Барт). Гоголевская поэтика фрагментарности удачно фиксирует деструкцию тела, наглядно демонстрируя тем

самым границы человеческого "Я", фатально сопряженного с "не-Я" (вспомним здесь, например, мистическую сцену из "Вия").

Карта человеческого тела рисуется Гоголем по преимуществу в декартовском духе, как извечная оппозиция внешнего и внутреннего, самым непостижимым образом приводящая порой к трагическим развязкам и итогам. И, как можно заметить, особое место на этой карте занимает лицо человека, о чем писал Ю. М. Лотман [13, с. 349–375]. И в другой своей работе ученый констатирует то, что портреты главных героев "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" обладают алогичностью телесного описания [14, с. 93], где привычные антропологические параметры получают самое невероятное истолкование. Практика преобразования человека – это еще и свидетельство не только телесной мимикрии, но и духовного надлома.

Слово раннего Гоголя всей своей многоликостью стремится упорядочить "хаос жизни" (М. К. Мамардашвили), привнести в него в него живую человеческую мысль. В равной мере тут важно как говорящее слово, так и воплощенное слово. Но если это так, тогда "слово сверхматериально, т. е. сверхпространственно и сверхвременно" (идея В. В. Федорова) [15, с. 329]. К сказанному остается добавить, что такой потенциал слова реализуется с помощью тела.

Анализируя поэтику прозы раннего Гоголя, А. С. Киченко отмечает: "Поэтический мир "Вечеров" – мир в движении, мир не знающий статичности" [16, с. 107]. Но только ли в этом дело? Исходя из поставленной теоретической сверхзадачи, неизбежно возникает риторический вопрос. А как же быть с гоголевскими моментами вглядывания, любования, телесного созерцания в процессе диалогического общения персонажей "Вечеров" и "Миргорода"? В этом можно видеть антропологическую оппозицию взгляд извне / взгляд изнутри. Как бы то ни было, телесноориентированные дискурсивные практики создают ощутимый эффект открытой становящейся вербализации смысла, обретение себя в слове. Ведь тело или иначе "событие тела" (М. К. Мамардашвили) [17, с. 283] требует, в свою очередь, пристального внимания со стороны того, кто его пытается понять, уяснить, соотнеся с предыдущим вербальным опытом. Однако, как можно заметить, это несколько не говорит о том, что слово-инструмент (В. В. Библихин) имеет четко маркированное функциональное поле с его онтологическими характеристиками и границами. Авторский посыл демонстрирует читателю ситуацию творения, создания неповторимого телесного присутствия человека в предлагаемом мире "Диканьки" или "Миргорода". Гоголевская игра с реальностью (Б. М. Эйхенбаум), а тем более с телесным миром, воплощенным с помощью слова,

требует, в свою очередь, различных аналитических практик. Здесь примечательна и важна авторитетная позиция В. Н. Топорова, который пронизательно пишет: "Нет ничего опаснее иллюзии возможного "единого" метода познания вещи и человека" [18, с. 38]. Подобное предостережение вполне уместно в нашей ситуации, поскольку дает возможность избежать коллизии однозначности в теоретическом истолковании проблемы слова и тела в гоголевском тексте.

Художественно-антропологический дискурс раннего Гоголя – это авторский инвариант телесной философии человека с его романтическими упованиями, барочными вопрошаниями и сентиментальными разочарованиями, проговоренными через слово (или же с его помощью). Аппарат описания и интерпретации гоголевского человека органично вмещает в себя как вербальную (слово автора и слово героя), так и телесную практики, позволяющие своим сосуществованием взаимообразно дополнять друг друга, указывать на видимое и потаенное. Именно поэтому панорамное видение в данном случае занимает существенное место, предельно расширяя тем самым смысловое поле первых эпических циклов писателя. В связи с этим читаем у современного исследователя: "Мотив божественного видения чрезвычайно важен, потому что это сверх-видение, универсальное зрение, открывающее все, что есть в мире, и объединяющее это все в центрированное целое, сопоставляемое субъекту этого видения-зрения" [19, с. 97]. Поэтому художественная антропология Гоголя не заранее данный смысл, а сущность, постигаемая и лишь только открываемая тому, кто к этому стремится и этого бескорыстно жаждет. Декартовская теория непрерывного порождения мира весьма значимый тому аргумент. И ведь "чтение создает читаемое" (М. К. Мамардашвили). Далекое не случайно С. А. Смирнов предлагает гуманитарным наукам термин антропоэтика (как более удачный вариант – антропологическая поэтика), наполняя его различными концептуальными посылами и аналитическими стратегиями [см. : 20]. Как представляется, данная научная антропологическая идея своим сциентическим содержанием способна во многом благоприятствовать успешному объяснению диалектики взаимоотношений творца и его произведения.

Тело гоголевского человека, как это верно истолковывает В. Ш. Кривonos, – мысленная граница, онтологический рубеж, отчетливая смысловая рубрикация между "тем" и "этим" мирами [21, с. 13], видимым и потаенным, зримым и сокрытым. Она одновременно визуально осязаема, тактильно ощутима и вместе с тем это обиталище мысли. В последнем случае можно уверенно говорить о бесплотности сакральных сил в художественном мире раннего Гоголя, о чем пишет

М. Я. Вайскопф [22, с. 85–86]. Слово человека и его судьба оказывается в их власти. Положение вещей можно представить таким образом, что здесь можно наблюдать как глумление над телом (своеобразный травматический опыт), так и восхищенное любование им, неоплатоническое созерцание (удачное наблюдение М. Я. Вайскопфа). Однако это нисколько не говорит о том, что Гоголь не учитывает всю сложность диалектики взаимоотношений слова и тела.

В своей классической работе "Слово в романе" М. М. Бахтин отмечает смысловую дистанцию между говорящим человеком и его словом. Он пишет о том, что "между словом и предметом, словом и говорящей личностью залегает упругая, часто трудно проницаемая среда других, чужих слов о том же предмете, на ту же тему [23, с. 89]. Слово, произнесенное устами гоголевского героя (персонажа), звучит как некая смысловая характеристика человеческой личности посредством "чужого слова" (термин М. М. Бахтина), узнавание его, вербальное опредмечивание его телесного присутствия. Говорящий человек и его слово – тема достаточно объемная и многопрофильная, но для нас важен здесь приватный смысл диканьских и миргородских героев. Интимная речь [24, с. 428–472], здесь применительно к ранней прозе Гоголя, помогает напрямую и непосредственно маркировать телесную границу "своего" и "чужого". Феномен границы (как рубрикатора словесного и телесного начал) весьма существенен. Но, как пишет в связи с этим бытийным моментом В. Н. Топоров, "утрата чувства границы, которая деформирует и "человечески-духовное" и "вещно-телесное" и создает тем большую опасность разрыва между данностями "низкой" жизни и высотой идеального замысла, чем глубже идет процесс овеществления человека и оставления-покидания им вещи" [25, с. 39]. "Свое" и "чужое" – не только водораздел, но и искомые точки соприкосновения.

Свое и чужое тело (С. Н. Зенкин) обнаруживаются в ситуации единобытия, где вовсе нет ничего случайного, привнесенного извне, по воле неведомого случая. Гоголевская логика (выражение Ю. В. Манна) с завидным и упорным постоянством выявляет тотализацию мира, в пределах (границах, рамках) которого стремительно движется поток жизни с его онтологическими тупиками и хитросплетениями. Цепь единиц высказывания в гоголевском тексте прежде всего обусловлена фигурой нарратора, который осуществляет фокализацию повествования (смена точек зрения, ракурсы рассказываемого, телесные и словесные детали) [26, с. 142–151]. Теоретические идеи В. И. Тютю можно расценивать как своеобразное продолжение приводимой

мысли М. М. Бахтина, что свидетельствует о продуктивности начатого полилога.

Бытийная истина (М. Хайдеггер) обретается через процесс конкретизации антропологического опыта как самого автора, так и, соответственно, его героев. В своем курсе лекций М. К. Мамардашвили подчеркивает: "Мысль рождается из удивления вещам как таковым, и это называется мыслью" [27, с. 11]. Такая онтологическая ситуация очень часто встречается в художественном мире раннего Гоголя. В этом случае телесность гоголевского человека может быть представлена как мысле-образ [28, с. 10], обнаруживающий в своем смысловом содержании виртуально-бытийную реальность. По-видимому, именно отсюда и смена (трансформация) системы координат, связанная с сосуществованием повседневного, профанного и фантастического, inferнального. В свое время Ю. М. Лотман писал по этому поводу: "Фантастика ушла в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить" [29, с. 108]. Отсюда, как можно думать, та сложная игра телесного и вербального начал. Когда одно бытийное качество незамедлительно перетекает в другое, столь органически близкое ему, рождая тем самым явление палингенеза, то есть преобразования или нового рождения. Примечательно, что Ю. В. Манн в ряде работ о поэтике Гоголя обращает внимание на образ "пританцовывающих старушек" в "Сорочинской ярмарке", видя в его содержании алогизм телесного бытия гоголевского человека [30, с. 161]. От себя прибавим, что данный антропологический казус вызывает целый ряд мифопоэтических ассоциаций, связанных, в первую очередь, с архетипом танатоса. И еще одна – древняя скульптурная миниатюра, содержащая символическую оценку глумления над телом, насильственного изъятия его из привычного жизненного хода вещей. Комическое и трагическое здесь соседствуют, граничат, соприкасаются в смысловом пространстве текста, образуя собой антитетические взаимоотношения. "Двуголосое слово" (известный термин М. М. Бахтина) не только удачно разграничивает предмет видения и субъект созерцания [31, с. 3], но и дает возможность осязать зримый мир во всем его многообразии, применяя по отношению к нему порой взаимоисключающие оценки и характеристики. Забывание истины (М. Хайдеггер) приводит гоголевского человека к изначально предсказуемому финалу или разрешению витального конфликта.

Телесность в мире ранней гоголевской прозы может быть ощутимо минимизирована, сведена к какой-либо одной-единственной черте, но в то же время существенной и значимой. И в противоположность этому, по наблюдению Ю. В. Манна, мы можем созерцать

телесную избыточность, демонстративно нарушающую привычные нормы и представления [32, с. 25]. Например, образ Пацюка в "Ночи перед Рождеством", явленного с помощью гротескного портрета, выполненного с помощью фантастических деталей и подробностей. Естественно, примеры подобной изобразительной стратегии автора можно было бы умножить.

Антропологическая оптика раннего Гоголя точно улавливает самые неожиданные трансформации на карте тела [33]. Его событие порой предвосхищает окончательную словесную оформленность и ведет от телесной расчлененности (неполноты) к красоте и гармонии (наблюдение М. Я. Вайскопфа) [34, с. 142]. То есть мы наблюдаем то, что можно обозначить как высшая простота. Говоря о специфике поэтического бытия, В. В. Федоров отмечает: "Дело воплощенного человека – не "подавить" в себе природное начало, а "превысить" [35, с. 334].

Ожидание смысла (Г. Г. Гадамер) подсказывает, что тернарная модель слова и тела (поле присутствия – поле повествования – поле высказывания) указывает на аналитические возможности при интерпретации данной проблемы в прозе раннего Гоголя. Словесная и телесная "театрализация мысли" (С. Кржижановский) автора приводит к сложному онтологическому полилогу.

Литература

1. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – М., 1982.
2. Кривонос В. Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя / В. Ш. Кривонос. – СПб., 1999.
3. Пятигорский А. М. Краткие заметки о философском в его отношении к филологическому / А. М. Пятигорский // *Philologica*. – 1995. – Vol. 2. Любопытно было бы сравнить концептуальную позицию известного ученого с точкой зрения Н. С. Автономовой, В. В. Библихина, И. П. Смирнова, М. Н. Эпштейна. См.: Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров / Н. С. Автономова. – М., 2009; Библихин В. В. Язык философии / В. В. Библихин. – СПб., 2002; Смирнов И. П. Текстомахия: как литература отзывается на философию / И. П. Смирнов. М., 2010; Эпштейн М. Знак пробела. Будущее гуманитарных наук / М. Н. Эпштейн. М., 2004. Исследователи здесь убеждены, что именно слово является точкой притяжения различных антропологических стратегий. От себя прибавим, что данный вопрос – тема отдельного обширного разговора.
4. Гавриленко В. Тело у Гомера: к генеалогии понятия / В. Гавриленко // *Логос*. – 2011. – № 4 (83). – С. 180–192.

5. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия / В. В. Федоров. Донецк, 2008.
6. Николаева П. В. Проблема действенности слова в художественном мире Н. В. Гоголя : автор. дисс. ... канд. филол. наук : Специальность 10.01.01 – Русская литература / П. В. Николаева. – Иваново, 2008.
7. Трунов Д. Г. Феноменология телесной границы / Д. Г. Трунов // PsyJournals.ru, 2011.
8. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М., 2002.
9. Денисов В. Д. Ранняя гоголевская проза (1829–1834): пути развития, жанровое своеобразие, типология героев : автореф. дисс. ... д. филол. наук : Спец. 10.01.01 – Русская литература / Денисов В. Д. СПб., 2012.
10. Эта же мысль проговорена ученым в его монографии: Денисов В. Д. Мир автора и миры его героев (о раннем творчестве Н. В. Гоголя) / В. Д. Денисов. – СПб., 2006.
11. Киченко А. Молодой Гоголь: поэтика романтической прозы / А. С. Киченко. – Нежин, 2007.
12. См.: Виролайнен М. Н. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности / М. Н. Виролайнен. – СПб., 2003. Рядом с указанной характеристикой находим и определение "замкнутый мир", что лишь характеризует герметичность бытия гоголевского человека.
13. Маркова В. В. Поэтика безмолвия в русской литературе 1820 – начала 1840-х годов (от "Невидимого" В. А. Жуковского к "Мертвым душам" Н. В. Гоголя) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : Спец. 10.01.01 – Русская литература / Маркова В. В. – Тюмень, 2005.
14. Лотман Ю. М. Портрет / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2003.
15. Лотман Ю. М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского государственного университета. Филологические науки. Тарту, 1970. – Вып. 251.
16. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия / В. В. Федоров. Донецк, 2008.
17. Киченко А. Молодой Гоголь: поэтика романтической прозы / А. С. Киченко. – Нежин, 2007.
18. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / М. К. Мамардашвили. – М., 1995.
19. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М., 1995.
20. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М., 1995.
21. Смирнов С. А. Антропозика. Введение в предмет [Электронный ресурс] // – Режим доступа.
antropolog.ru. – Назва з екрана.

22. Кривонос В. Ш. Мотивы художественной прозы Гоголя / В. Ш. Кривонос. – СПб., 1999.
23. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М., 1993.
24. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М., 1975.
25. Бахтин М. М. Проблемы речевых жанров / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
26. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М., 1995.
27. Тюпа В. И. Дискурсивная практика теоретического мышления / В. И. Тюпа // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2009. – Вып. 13.
28. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. М., 2000.
29. Чеснов Я. В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание / Я. В. Чеснов. – М., 2007.
30. Лотман Ю. М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского государственного университета. Филологические науки. Тарту, 1970. – Вып. 251.
31. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М., 1993.
32. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма / Ю. В. Манн. СПб., 2007.
33. Кауфман С. Н. Визуальность в поэтике Н. В. Гоголя: повествовательный аспект : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – "Русская литература". – Новосибирск, 2013. Здесь можно указать еще одну работу подобной направленности: Овечкин С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива. автореф. дисс. ... канд. филол. наук специальность 10.01.01 – "Русская литература". – СПб., 2005.
34. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма / Ю. В. Манн. СПб., 2007.
35. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. М., 1993.
36. Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия / В. В. Федоров. – Донецк, 2007.

**"Преображение моей судьбы я глубоко почувствовал".
Ключові моменти переродження героїв
у "Капітані Боппі" та "Агасфері" В. Жуковського**

У статті на матеріалі "Капітана Боппа" та "Агасфера" В. Жуковського виявлено щаблі переродження героїв.

Ключові слова: християнська традиція, Біблія, переродження, мотив.

В статье на материале "Капитана Боппа" и "Агасфера" В. Жуковского исследуются ступени перерождения героев.

Ключевые слова: христианская традиция, Библия, перерождение, мотив.

The stages of regeneration of the heroes in "The Captain Bopp" and "The Agaspher" by V. Zhukovskiy are investigated in the article.

Key words: Christian tradition, the Bible, regeneration, motive.

Ідейно-художні впливи В. Жуковського, його традиції легко відстежити у творах російської літератури ХІХ століття. Важливе значення має також роль попередників поета, котрі не ігнорували християнської теми, що додавало сюжетам універсальності, допомагало ще раз акцентувати глобальні проблеми людського буття. Так, приміром, В. Жуковський, створюючи "Агасфера", про що свідчать численні дослідження, користувався текстами попередників для створення своєї поеми, головна ідея якої є базисною для духовних пошуків російської словесності.

Гоголь підкреслював, що Росія сприйняла Жуковського "как родного" тому, що "нужно было совершиться внутри самого переводчика многим таким событиям, которые привели в большую стройность и спокойствие его собственную душу, необходимые для передачи произведения, замышленного в такой стройности и спокойствии; нужно было, наконец, сделаться глубже христианином, дабы приобрести тот презирающий, углубленный взгляд на жизнь, которого никто не может иметь, кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни" [1, т. VIII, с. 237]. Для Бориса Зайцева Жуковський постає майже святою людиною: "Если вспомнить: что это был человек совершенной чистоты и душа вообще "небесная", то ведь скажешь; единственный кандидат в святые от литературы нашей" [2].

З-поміж творів Жуковського наявні твори на біблійні теми ("Повість про Йосипа Прекрасного", "Єгипетська тьма", "Смерть Ісуса", "Із

Апокаліпсису"). 1850 року Жуковський написав П. Плетньову про те, що зробив переклад зі слов'янської мови Нового Заповіту, а 19 грудня зауважив: "По моему направлению философическому я строгий христианин; я теперь вполне убежден, что не может быть другой философии, кроме христианской, то есть кроме основанной на откровении" [3, т. III, с. 685]. У цей же період з'являється віршована повість "Капітан Бопп", у якій хлопчик-юнга рятує "недоброго" капітана від морального занепаду, читаючи йому Біблію та молячись за нього. Ця повість, на думку Ц. Вольпе, "переказ католицької брошури, що видало Паризьке товариство релігійних творів" [4]. Коротко проаналізуємо її з метою виявлення ключових моментів феномена "переродження".

Жуковський вже на початку твору знайомить нас із грішною натурою капітана:

На корабле купеческом Медузе,
Который плыл из Лондона в Бостон,
Был капитаном Бопп, моряк искусный,
Но человек недобрый; он своих
Людей так притеснял, был так бесстыдно
Развратен, так ругался дерзко всякой
Святыней, что его весь экипаж
Смертельно ненавидел... [5, с. 185].

У структурі повісті чітко прослідковується біблійний сюжет приходу грішника до покаяння через втручання Вищої сили, через хворобу (пор. зі ст. Гоголя "О значении болезней").

... Наконец
Готов был вспыхнуть бунт и капитану б
Не сдобровать... но Бог решил иначе.
Вдруг занемог опасно капитан... [5, с. 185].

"Переродження" капітана відбувається за допомогою дванадцятирічного юнга:

Но милая заботливость ребенка
Всю внутренность его поколебала;
Непримиримая его душа
Смягчилась, и в глазах его, дотеле
Свиरेпо мрачных, выступили слезы [5, с. 186–187].

Кульмінаційним моментом є такі рядки:

Он простонал отчаянно: "Ах! Роберт,
Мне тяжело; с моим погибшим телом

Становится ежеминутно хуже.
А с бедною моей душою!.. Что
Мне делать? Я великий нечестивец!
Меня ждет ад; я ничего иного
Не заслужил; я грешник, я навеки
Погибший человек". – "Нет, капитан,
Вас Бог помилует; молитесь" [5, с. 187].

І ось результат:

Больной, едва дыша, ему сказал:
"Послушай, Роберт, мне пришло на ум,
Что, может быть, на корабле найдется
Евангелье; попробуй, поищи".
И подлинно Евангелье нашлось.
Когда его больному подал Роберт,
В его глазах сверкнула радость. "Роберт, –
Сказал он, – это поможет мне, верно
Поможет. Друг, читай; теперь узнаю,
Чего мне ждать и в чем мое спасенье [5, с. 187–188].

"Смирненное, веселое, святое" – саме такий епітетний ряд використовує автор, щоб змалювати обличчя капітана на шляху "переродження". Один із шляхів воскресіння грішної людини, за Жуковським, покаяння, звернення до Святого Письма (порівняймо з гоголівським Хлобуєвим).

Дослідники (Ф. Канунова) неодноразово відзначали, що в християнській концепції Жуковського ключовим є поняття скорботи, яка, за автором, притаманна людині, котра відчула своє моральне падіння. І саме за допомогою страждань (у випадку капітана Боппа – хвороба) вдосконалюється життя на землі, людина приходить до покаяння та переродження.

Саме релігія, на думку Жуковського, – конструкт цілісності та гармонії земного буття. Такі питання, як віра, життя і смерть, покаяння та шляхи до переродження, неодноразово піднімаються у його творчості. Своєрідним епілогом творчості автора, лебединою піснею є незакінчена поема "Агасфер". "В ней заключены последние мысли моей жизни", – зізнавався Жуковський протоієрею Іоанну Базарову [6, с. 453].

В основі сюжету апокрифічне передання про іудея, котрий відмовив Христу у відпочинку по дорозі на Голгофу. За це отримав вічні блукання та осуд людський (пор. із долею Каїна: "... Ты будешь изгнанником и скитальцем на земле... за то всякому, кто убьет Каина, отомстится всемеро..." (Бут., 4:10–15)).

З-поміж німецьких поетів темою Вічного жида цікавився, зокрема, І. Гете. Приречення Агасфера на вічні страждання викликало у автора протиріччя. Він так і не розв'язав вічного питання: "За що?" Поема залишилася незакінченою. А як втілює сюжет про Агасфера В. Жуковський? Чи відбувається переродження скнари, шлях з гирла гріха до світла віри, чи, він приречений, за автором, на безсмертя у вічних муках, вічне вдосконалення ("Ты будешь жить, пока я не приду")?

Момент усвідомлення Агасфером свого майбутнього Жуковський описує так:

Тут в первый раз
Постигнул я вполне свою судьбину.
Я буду жить! я буду жить, пока
Он не придет!.. Как жить?.. Кто он? Когда
Придет?.. И все грядущее мое
Мне выразилось вдруг в остане этом
Погибшего Ерусалима: там
На камне камня не осталось; там
Мое минувшее исчезло все;
Все, жившее со мной, убито; там
Ничто уж для меня не оживет
И не родится; жизнь моя вся будет,
Как этот мертвый труп Ерусалима,
И жизнь без смерти. Я в бешенстве завыл
И бешеное произнес на все
Проклятие [5, с. 279].

Агасфер бажає смерті:
"Дай смерть мне! дай мне смерть!" – то
было криком
Моим, и плачем, и молением
Пред каждым бедствием земным, которым
На горькую мне зависть гибли люди [5, с. 282].

Та все марно. Агасфер зустрічається з Наполеоном і розповідь йому про своє грішне життя й переродження за допомогою апостола Іоанна. Перші хвилини "переродження" – і ось думки Агасфера:

То были первые минуты тайной.
Будущей душу благодати, первый,
Еще неясно слышный, безответный,
Но усладительный призыв к смиренью
И к покаянью. В языке нет слова,
Чтоб имя дать подобному мгновенью,

Когда с очей души вдруг слепота
Начнет спадать и божий светлый мир
Внутри и вне ее, как из могилы,
Начнет с ней вместе воскресать [5, с. 287].

Настанови апостола Иоанна "зцілюють" Агасфера:

Он долго поучал меня, и мне открыл
Значение моей, на испытанье
Великое приговоренной, жизни,
И наконец перед моими, мраком
Покрытыми, очами приподнял
Покров с грядущего, покров с того,
Что было, есть и будет [5, с. 289].

І ось довгоочікуваний момент переродження:

Тут впервые
Преображение моей судьбы
Я глубоко почувствовал [5, с. 289].

О, я теперь иной!.. Тот, за меня
Поднятый к небу, мученика взгляд
И благодать, словами Богослова
В меня влияющая, переродили
Озлобленность моей ожесточенной
Души в смирение, и на Голгофе
Постигнул я все благо казни, им
Произнесенной надо мной, как мнилось
Безумцу мне, в непримиримом гневе [5, с. 299].

Смирения, покаяння виводять Агасфера на нову життєву дорогу:

С тех пор во мне смирилось все. Что
Желать? О чем жалеть? Чего страшиться?
Надеждами? Зачем скорбеть, встречая
Презрение иль злобу от людей?
Я с ним, он мой, он все, в нем все, им все;
Все от него, все одному ему.
Такое для меня знаменованье
Теперь явила жизнь. Я казнь мою
Всею сердцем возлюбил: она моей
Души хранитель. И с людьми, меня
Отвергшими, я примирился, в сердце
Божественное поминая слово:
"Отец! прости им; что творят, не знают!" [5, с. 301].

Квінтесенція біблійної заповіді звучить з вуст Агасфера:

Моя любовь к ним есть любовь к Тому,
Кто первый возлюбил меня: любовь,
Которая не ищет своего,
Не превозносится, не мыслит зла,
Не знает зависти, не веселится
Неправдою, не мстит, не осуждает:
Но милосердствует, но веру имлет,
Всему смиряется и долго терпит.
Такой любовью я близок к людям... [5, с. 302]

(пор. з біблійним текстом: "Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает..." (Кор., 13:4–8)).

О, что б я был без этой казни, всю
Мою пересоздавшей душу? Злобным
И нераскаянным богоубийцей
Сошел бы в землю...
О, сколько силы,
Какая сладость в этом слове сердца:
"Твое, а не мое да будет!" В нем
Вся человеческая жизнь; в нем наша
Свобода, наша мудрость, наши все
Надежды; с ним нет страха, нет забот
О будущем, сомнений, колебаний;
Им все нам ясно [5, с. 304–305].

Основна думка поеми – страждання людини приводять її до віри, що є найбільшим земним блаженством. Саме ж переродження у Жуковського тісно пов'язане з темою смерті. Вона є ключовою у творчості поета. Смерть, про яку благає Агасфер, стає для нього не злом, а прагненням, блаженством (пор. із твором Борхеса "Безсмертний", автор якого теж творчо використав легенду про Вічного жида).

Щаблі переродження Агасфера після отримання ним безсмертя можна представити так: гріховне життя, закон якого "Не веруй, злбствуй, проклинай" → страждання та пошуки смерті (кидання з гори, прагнення втопитися в морі, заразитися чумою, потрапити у піщану бурю тощо) → покаяння у гріху (о. Патмос, апостол Іоанн) → Єрусалим (молитви) → "переродження" душі.

Біблійний пласт виразно явлений у поемі (алюзії та ремінісценції з книги Іова:

Страдальца Иова я повторял:
"Да будет проклят день, когда сказали:
Родился человек; и проклята
Да будет ночь, когда мой первый крик
Послышался; да звезды ей не светят,
Да не взойдет ей день, ей, незапершей
Меня родившую утробу!" [5, с. 280];

вже цитовані вислови про любов з Послання до коринтян, картини Апокаліпсису, мотиви темряви, покаяння (саме слово зустрічається в поемі тричі) тощо).

У 40-ві роки Жуковський знайомиться з Гоголем, який, безсумнівно, вплинув на християнський характер творчості поета. Відомо, що про задум своєї поеми Жуковський писав Гоголю, а також цікавився подробицями Гоголевої подорожі до Палестини при написанні твору. Аналіз образу Агасфера у Жуковського та Кюхельбекера ("Агасвер") свідчить, що герой Жуковського еволюціонує до переродження і не є статичним злим грішником, що зближує сам вектор мислення поета та освоєння християнської традиції з Гоголевою (порівняймо грішного Чичикова, який також мав у третьому томі поеми "Мертві душі" переродитися духовно).

Література

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.–Л., 1937–1952.
2. Зайцев Б. Жуковский / Б. Зайцев. – Режим доступу: <http://91.135.208.34/pisатели/books/Zaitsev%20-%20Jukovskiy.pdf>. – Назва з екрана.
3. Плетнев П. А. Сочинения и переписка : в 3 т. / П. А. Плетнев. – СПб., 1885.
4. Вольпе Ц. Жуковский [Электронный ресурс] / Ц. Вольпе. – Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/critics/il5/il5-355-.htm>. – Назва з екрана.
5. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский ; А. С. Янушкевич (гл. ред.). – М., 2009. Т. 4. – М. : Яз. рус. культуры, 2009. – 636 с.
6. В. А. Жуковский в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича. – М. : Наука, Школа "Языки русской культуры", 1999. – 726 с.

**"Гра з читачем" як вибір наративної стратегії
(на матеріалі роману Л. Костенко
"Записки українського самашедшого")**

У статті розглядаються основні прояви прийому гри з читачем та його вплив на популяризацію постмодерністської літератури.

Ключові слова: постмодернізм, автор, діалогізм.

В статье рассматриваются основные проявления игры с читателем и их влияние на популяризацию постмодернистской литературы.

Ключевые слова: постмодернизм, автор, диалогизм.

The article reviews the main manifestations of the game with the reader and their influence on popularization of postmodern literature.

Key words: postmodernism, author, dialogism.

Рецептивна естетика виходить з ідеї, що твір виникає та реалізується лише у процесі зустрічі, контакту літературного тексту з читачем, котрий впливає на твір, визначаючи тим самим конкретно-історичний характер його сприйняття і побутування. За своїм походженням рецептивна естетика – це реакція на іманентну естетику, ідею автономності мистецтва, односторонню орієнтацію літератури на аналіз самодостатнього твору.

Один з різновидів гри з читачем є залучення читача до співтворчості, запрошення його до трансформації і / або творення художнього тексту: дописування фіналу, початку, фрагменту, розвиток лінії персонажів тощо. Постмодерністська література та культура виходить далеко за межі класичної традиції, принципово по-новому модифікує основні естетичні категорії, дистанціюється від традиційних бінарних опозицій.

Мета запропонованої статті – дослідити основні прояви гри з читачем та їх вплив на популяризацію постмодерністської літератури. Об'єктом дослідження є прийом гри з читачем та його прояви у літературі постмодернізму. Предметом дослідження є стосунки "автор – текст – читач" На матеріалі роману Ліни Костенко.

Постмодернізм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів у світі. Дисгармонія і деструкція є основними ознаками постмодерного художнього світу, який не має нічого певного, сталого. Він відлякує своєю

заплутаністю й невизначеністю, глибиною кризи й безвиході. Художній світ у постмодернізмі не має завтрашнього, розвитку, замкнений лише сам на собі. Неначе розбитий на друзки, розколотий, не цілісний, не органічний. Тому фрагментарність, хаотичність, колаж у побудові сюжету стають характерною ознакою постмодерних творів.

Ми спробуємо розглянути роман "Записки українського самашедшого" поза "модним" сьогодні політично-спекулятивним контекстом, як явище нової української літератури крізь призму поняття жанру з огляду на сучасні літературознавчі та генологічні дослідження. Тож базовим у даній статті маємо поняття жанру, що реалізовується у новій системі координат появи постмодерного тексту, оскільки чи не найвагомим закидом на адресу Л. Костенко є саме спростування приналежності нового твору до жанру роману.

З точки зору сучасної літературознавчої науки і критики поняття жанру є категорією рухомою, хоча і спрямованою на стійкі, повторювані, упізнавані типи літературних структур. За словами М. Бахтіна, "життя жанру полягає у його постійних відродженнях та оновленнях у оригінальних творах. <...> сутність кожного жанру розкривається у всій повноті лише в тих різноманітних варіаціях, котрі створюються упродовж історичного розвитку цього жанру" [1]. Хоча, на думку багатьох критиків, роман Ліни Костенко не відповідає вимогам і канонам романного жанру, такі твердження виглядають дуже спірними. Адже літературна критика неодноразово презентувала, як можуть класифікуватися жанри залежно від їх текстуальних властивостей та риторичних ефектів. Наприклад, Г. Даброу зазначає, що жанри розділяються за темами, намірами, напрямом думок, тоном чи комбінацією ознак. П. Геннаді вважає, що жанри можна класифікувати відповідно до авторської позиції, мовних конструкцій та контексту, до якого апелює автор. Е. Фаулер вказує на три очевидні загальні сигнали: посилання на попередніх авторів або жанрові ознаки, заголовки, теми, що відкривають текст. Але критики не тлумачать ці характеристики як відокремлені сутності. Натомість, пропонують розглядати їх як такі, що становлять код, котрий, у свою чергу, і дозволяє укласти своєрідну жанрову домовленість із читачем [2].

Жанр – це тип написаного або виголошеного тексту та психологічна побудова, котра допомагає читачам вибудовувати тексти у відповідь на риторичні ситуації [3]. Власне, жанри – це закріплені за текстовими зразками назви, що їх читачі, тобто реципієнти, дають різновидам текстів або театральним виставам, які вони можуть впізнавати за типом (наприклад, сонет – чотирнадцятирядковий вірш, написаний п'ятистопним ямбом, новела – невеликий прозовий твір з

гострим сюжетом і стрімким розвитком подій, фільм жахів – кінофільм, у якому базовою категорією є страх і психоз головного героя є причиною лиха для інших персонажів тощо).

Коли ж маємо відсутність вже звичної відповідності тексту і сприйняття, йдеться про "жанрову домовленість", яку сприймаємо і розуміємо як індивідуальну позицію автора, оскільки письменник використовує своє визначення жанру для побудови текстів, а читач застосовує свої визначення для "розшифрування" та осмислення тексту, що і є прийомом "жанрової домовленості", або її варіації – гри з читачем.

Конфігурація характерних ознак жанру, елементи, котрі дозволяють читачеві його впізнати, визначають цю домовленість, яка ніби присутня у процесі читання, занурення у подієвість і емоцію тексту. Відповідно до того, як читачі набувають досвіду сприйняття певного жанру, вони приходять і до розуміння, що жанр визначає певні правила для форми, змісту, тематичного розвитку, тож читач і керується цими правилами, які нібито допомагають їм осмислити текст.

Зважаючи на вищесказане, текст "Записки українського самашедшого" Л. Костенко за жанром є романом, цікавим і багатоплановим як на рівні поетики, так і композиційно. Хоча обов'язково треба відзначити і своєрідну поетикальну специфіку: не можна погодитись, що це є власне "романна проза" у її класичному розумінні, радше йдеться про прозу, наснажену наративним ліризмом, інакше кажучи – автор і у прозі залишається поетом, що надає тексту своєрідного звучання і значно глибшого виміру на тематичному та психологічному рівнях.

Сюжет роману, на перший погляд, досить простий: це історія однієї родини у кризовий період життя з точки зору чоловіка середнього віку (так само кризового), але в своїй суті "нормального". До речі, щодо нормальності: наше століття, доба, епоха, зрештою – наше безталанне сьогодення гостро потребує реального обґрунтування і якісного нового визначення категорії норми, нормальності, самого поняття "нормальна людина". Почасти його на свій манер дає і Ліна Костенко. І то не лише на рівні головного образу, власне "самашедшого", нормальними у тексті постають практично всі персонажі, але кожен має своє власне, дещо травматичне "обґрунтування нормальності", яке часом є межовим, дивіаційним, таким, що потребує певного виправдання чи обґрунтування.

Назва роману досить промовиста, її не можна сприймати буквально, у ній вже закладено інтертекст: безпосередній і першочерговий зв'язок із "Записками сумашедшого" Миколи Гоголя. Але це було б і надто просто: "самашедший" Ліни Костенко може читатися і як діалектично-регіональна форма від слова "божевільний", у буквально-

ному розумінні, і як "сам" і "шедший", тобто "той, що сам іде", сам – у сенсі "один з небагатьох", "одинок", "бунтар". Можлива, безперечно, і взагалі знакова рецепція назви роману: "сама-" мається на увазі конкретизація, власне, викриття у назві того, що автор-наратор – жінка, тобто "сама" – одна, вона, тобто можна читати і як "записки однієї жінки". Чому ні? Така позиція значно збагачує поле досліджень і можливих тлумачень.

Що ж до інтертекстуальності роману, тут маємо багатий матеріал для філософських і літературознавчих міркувань і тлумачень не лише на рівні назви. У тексті маємо багаторазове "оприсутнення" постатей Гоголя і Булгакова, двох українських "самашедших" письменників (сприймаємо і розглядаємо їх українськість не гіпотетично, а як факт незаперечний), які для російської літератури і національної свідомості були і лишаються "чужими", іншими ментально і за типами художньої свідомості однозначно не вписуються до великоросійського імперського контексту. Тож Ліна Костенко не випадково оприсутнила у своєму романі саме цих письменників.

Оповідь у романі презентована у формі щоденника головного героя, який не має імені. Прикметно, що головні герої, вся родина "нормального" чоловіка не мають імен. Автор називає їх "дружина", "теща", "син" або "малий". І така "іменна знеособленість" має свою функцію: автор цим підкреслює, з одного боку, звичайність родини, (таких дуже багато), а з іншого – конкретизує її винятковість, адже форма щоденника і не передбачає називання персоналій для того, хто пише щоденник. Разом з тим – обрана наративна позиція презентує і певну сповідальність героя: адже саме у щоденнику маємо і особистісно-інтимний вимір буття реальної людини. Фактично, родина головного героя презентує мінімізовану модель українського соціуму: представлені всі покоління і соціальні прошарки (батько героя – відомий перекладач, який не хоче покидати Україну, покійна мати була відомою співачкою, теща – проста поліська жінка, втілення образу матері, тінейджер – представник покоління "віртуальних дітей", дружина – представник української наукової інтелігенції, сусід-бізнесмени – типаж "нових українців" тощо).

Головний герой, від імені якого і ведеться щоденник, проходить шлях від внутрішньої кризи, що мала суїцидальні варіації, до повного духовного переродження, віднайдення гармонії на всіх рівнях: сімейному, особистісному, психологічному, громадянському. Своєрідне "обезличення" героя лише підкреслює його типовість: це може бути кожен українець, так може відчувати читач, такі ситуації, у котрих

опиняється головний герой і його родина, були, є і будуть близькі та знайомі багатьом українським родинам.

Окремо треба відзначити мову роману: нарешті є розкішний український текст без нецензурної лексики, такої "модної", на жаль, в нашій молодій "укрсучліт". На рівні особливостей синтаксису варто звернути увагу на влучні короткі речення, так звані "називні синтаксичні конструкції", які моделюють особливу нарацію: колажність змальованих картин тільки підсилює ефект "випуску новин", анонсів світових катаклізмів, трагедій, збочень, на фоні котрих і відбуваються життєві перипетії головного героя та його родини. Власне діалогів у романі дуже мало, вони, як і має бути у романі-щоденнику, скупо передаються головним героєм.

Дослідниця К. Міллер вважає, що мовці, тобто ті, хто продукує жанрово визначені тексти, у процесі творчості навчаються типізувати повторювані риторичні ситуації. Стрижневим елементом побудови є жанр, поняття вищого порядку, яке поєднує "форми нижчого рівня та характерну сутність". Тож, за К. Міллер, жанр – це "конвенційна категорія дискурсу, оперта на широкомасштабну типізацію риторичної діяльності. Як діяльність, жанр набуває значення, відповідно до ситуації та суспільного контексту, в якому ця ситуація виникла. Тож жанр – це риторичний засіб для опосередкування індивідуальних намірів та суспільних вимог, він обґрунтовує, поєднуючи індивідуальне із суспільним, особне з повторюваним" [3, с. 162]. Роман Ліни Костенко "Записки українського самашедшого" якраз і є таким риторичним засобом.

Мабуть, таки треба визнати той факт, що в українській сучасній літературі нарешті з'явився твір, у якому ємко презентовано сьогодення нашої країни от саме так, як це подає Ліна Костенко. Роман для тих і про тих людей, які нещодавню історію творили власноруч, а не для тих, і вже ж аж ніяк не про тих, хто намагається позиціонувати текст як політичне гасло. Роман у своїй суті є навіть більше аполітичний, аніж відстоює якісь політичні інтереси. Він реально патріотичний. Ліна Костенко не декларує і не закликає, вона констатує незаперечний для неї і всіх небайдужих факт – нація є, була, буде, і то не всупереч, а як даність, як факт, що відбувся, як незаперечна істина, якою б "самашедшою" ця істина комусь не видавалась.

Література

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – С. 241.

2. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с.
3. Miller Carolyn R. Genre as Social Action / R. Miller Carolyn // Quarterly Journal of Speech. – 1984. – P. 151.
4. Todorov Tz. Genres in Discourse / Tz. Todorov ; trans. C. Porter. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – P. 15.
5. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 430 с.
6. Соловій Г. Р. Читач в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Г. Р. Соловій. – К., 2003.

**Візуальне у процесах трансформації особистості
("Сміх", "Він іде!", "Невідомий", "Persona grata", "В дорозі")**

У статті аналізується функціональна роль візуального у процесах трансформації особистості у творах М. Коцюбинського.

Ключові слова: візуальне, видіння, прозріння, етичне, естетичне.

В статье анализируется функциональная роль визуального в процессах трансформации личности в произведениях М. Коцюбинского.

Ключевые слова: визуальное, видение, прозрение, этическое, эстетическое.

The article deals with analyzing the functional role of the visual in the processes of personality transformation.

Key words: the visual, vision, insight, the ethical, the esthetic.

6 січня 1906 року в Парижі О. Бенуа занотовує у щоденнику: "Не стал читать газет. Хочу вылечиться хоть временно от русского кошмара" [1]. А через місяць М. Коцюбинський, перебуваючи в осерді кошмару, візуалізує його в оповіданні "Сміх": "Доктор ... вбіг ... і ще на ходу кричав: "Сидите собі ... і не знаєте, що діється ... Б'ють, забивають ... Поріжуть ... як курчат ... Розбили квартиру доктора Гарніє ... Жінку волочили за коси ... Залізко мусив присягати на самодержавіє, бо били люто ... Акушерку Рашкевич, кажуть, на смерть забили. Поліції нема, щезла. *Нас оддали п'яній голоті ...*" (курсив наш – О. К.) [4, с. 242]. Від прагнення передати ще свіжі болісні враження візуальне в оповіданні "Сміх" функціонує в режимі моментальної фотографії. Саме звідси площинність малюнка: все нагадує репортаж з місця злочину. Та мине кілька місяців і з'явиться мистецький шедевр-образок "Він іде!" Власне, погрому в цьому творі нема, кривавих сцен теж, але яка трагічна симфонія, що супроводжує входження зляканої громади у катастрофу. Провінційне містечко у цьому творі перетворюється на простір, де панує жах. Змінюється "формула" часу: він перетікає з субстанції, наповненої надіями, у субстанцію тривоги – "... кожна хвилина, що конала навіки, родила другу, а та наближала страшну невідомість" [4, с. 249]. У кризовий момент пам'ять панічно сягає давніх кривавих часів:

"Старий мечет, сповнений нині так густо зерном, як колись правовірними за панування турків, був чорний од чорних згадок про криваві події, що минули, здавалось, навіки..." [4, с. 252]. Це, очевидно, згадка про вкрай драматичне, насичене кривавими подіями XVII століття, коли турки владарювали на Поділлі. Однак пам'ять має сягати глибших часових шарів. Змінюється не лише "формула" часу. З'являється, приміром, надзвичайна зіркість простору, в якому навіть будинки "всіма вікнами дивляться на площу" [4, с. 247], звична всім тривога стає стокою ("в хату влетіла стоока тривога" [4, с. 250], а сліпа Естерка починає "перекладати" мову дзвонів на мову видінь: "Естерці здавалось, що то не згуки, а сотки кривавих рук простяглися од дзвінниці і жадібно тріпочуть довгими пальцями понад домами" [4, с. 254].

Під впливом жаху природно формується й абсолютно новий порядок світу, в якому зовсім іншу поведінку демонструють усі складові буття.

Речі, предмети, явища дивним чином намагаються змінювати свою внутрішню природу – починають набирати нехарактерних для них властивостей, наповнюючи при цьому простір існування інтенціями нової – якоїсь екстатичної чи, швидше, навіть божевільної – близької до апокаліптичної вітальності: "жах стулив всім уста, і білі бороди, немов зів'ялі, упали на груди" [4, с. 248]; "кричали зморшки мудрості і досвіду" [4, с. 249]; "Ай-вай!" – тремтить зітхання довкола, і меркне од нього у хаті світло" [4, с. 250]; "люди таїли віддих і складали на дно серця кожне слово старої, як важкий жаль" [4, с. 251]; "Крайні зітхали; і весь той жаль, і всі ті сльози збирала блакитна ніч та громадила в хмару, що вже здіймала чоло на нічному крайнебі" [4, с. 251]; "сірий ринок стояв похмурий, весь в зморшках, як дід, що все вже бачив і розгубив надії" [4, с. 252]. Та чи не найпоказовішою є поведінка дзвонів – це вакханалія божевілля: "Коли б добігти, коли б схватись, щоб вже не чути дзвонів, червоних дзвонів, що мчать навздогін, б'ють в саме серце, скачуть й регочуть, як божевільні ..." [4, с. 254]. В одному режимі з цим гротескним світом матеріального та природного живуть і люди. Обмежимося одним прикладом, де немовби в унісон "дихають" люди й будівлі: "Будинки були похмурі всі в тінях, і тіні лягли в людей під очима" [4, с. 251–252]. Звідки все це? Звідки ці смислові "зсуви"? Звідки така дивовижна, не схожа ні на що поетика? Швидше за все це тому, що в тексті актуалізується "поетика" Судного дня, де в катастрофу втягується земний і небесний простір: ніщо не може порятуватися – все в корчах від жаху, який розпросторюється над світом. Не турки, а натовп співвітчизників під омофором згорьованого Бога,

майже непомітного за багатими ризами ("... над ними (над підбурюваною чорносотенцями юрбою – О. К.) хмурилось зчорніле лице убогого спаса, що ледве витикалось із кованих багатих риз" – 4, с. 255), готується влаштувати кривавий погром – щось подібне до Судного дня (якраз про нього і йдеться у тексті – "стає сумно і страшно, як в судний день" [4, с. 251]. Картина Судного дня виразно змальована пророком Ісаєю. Панорамний образ виглядає як тотальна "зачистка" простору Землі від всього живого й неживого: "Ось Господь нищить землю й пустошить її" (Іс., 24:1). Та, щоб відчути весь трагізм ситуації, придивимось до процесу нищення ближче, де чергуються між собою ближній і дальній плани, у панораму яких втягнуто і землю, і будівлі, і людей: "позосталося в місті спустошення, і розбита на звалище брама ... Грабіжники граблять, і, грабуючи, граблять грабіжно!.. земля потрощена ... земля захиталась ... немов п'яний ... і впала вона, й більш не встане!" (Іс., 24:12, 16, 19, 20). А над цим торжествує жак: "І станеться, той, хто втікатиме від крику жаху, до ями впаде, хто ж із ями виходить, буде схоплений в пастку, бо відкриті розтвори згори, а підстави землі затремтіли ..." (Іс. 24: 18). Щось подібне змальовано й в образку "Він іде!" Природа, земля, небо, сонце, дороги, будівлі, дзвони – й передусім люди – все втягнуто в цей апокаліпсис, все стає складовою цієї містерії жаху: туман, який "уоставав на заході" [4, с. 248]; "криваві примари", що "лишають на камені гарячі червоні сліди" [4, с. 248]; шибки, які відбивають "криваві обличчя примар" [4, с. 248]; мури – "Старезні мури тремтіли з жаху усіма зморшками стін" [4, с. 248]; зарослі червоним маком дороги, які "розтікаються, немов криваві ріки, поміж зеленим хлібом" [4, с. 251]; "червоні дзвони", що "мчать навздогін, б'ють в саме серце, скачуть і регочуть, як божевільні..." [4, с. 254]. Візуалізується навіть звук – як-от "вереск життя", який від жаху обертається у "сірий камінь" [4, с. 248]. Що ж до людей, то вони перетворюються на стадо тварин, на щось "велике, стоноге" [4, с. 254], основною ознакою якого є прагнення добігти до рятівного шляху, який, однак, зафарбований у колір крові: "Аби добігти, аби добігти ... Ось уже й шлях. І на нім кров? Дві довгі річки з обох берегів? Ах, ні, то ж маки такі страшні, червоні ... як людська кров..." [4, с. 254]. Картини жаху доповнюють видіння старої сліпої Естерки, голос якої постійно порівнюється з мовою древніх пророків: "голос у неї гучав, як у старозавітних пророків" [4, с. 259]; "Розбитий старечий голос часом дзвенів, як голос пророка..." [4, с. 251]. Підставою для цього, окрім особливого тембрального забарвлення голосу, слугує опора на внутрішній зір, який характерний для пророчого бачення. Дослідники, які аналізують такий тип віддзеркалення світу, зауважують, що у внутрішньому зорі

картини майбутнього виникають немовби всередині голови особистості, яку називають пророком. У цьому разі актуалізується не просто інтуїція, а особливий механізм контакту із зовнішнім світом. Ключовим у пророцтві Естерки є слова: звір – вогонь – кров – діти – смерть. У такій комбінації вони зустрічаються у трагічному контексті "Книг пророка Ісаї" та в "Об'явленні Івана Богослова". "Сюжетотворюючим" у пророцтві Естерки є образ звірів: саме вони (люди-звірі) творять пекло на землі: "Я бачу звірів... скрізь звірів... В очах у них вогонь... І ричать разом із попами криваві звірі, і розбивають об камінь голови діток маленьких ... під ногами у мене кров ... великі чорні калюжі ... Лежать жінки, білі, як крейда, і дивляться їх мертві очі на чоловіків ... на трупи дітей ... І скачуть по дітях сп'янілі звірі, і ревуть: смерть! смерть!.. Я чую крик... Валяться стіни... стріляють... пекло..." [4, с. 250–251].

Загалом то тема трансформації людини в умовах порогових станів, ключова у прозі М. Коцюбинського 1906–1907 років. Та при всій домінантності цієї теми тема перетворення людини на звіра (у той момент, коли лагідний український пейзаж цинічно "декорують" шибеницями, які влаштовувалися навіть на придорожніх стовпах та деревах – б) не цікавить М. Коцюбинського (тому він не подав картини погрому, бо не натовп, а окрема людина, втягнена у вир пристрастей і переформатована ними, найбільше цікавить митця. Причому не просто зміни: предмет його особливої уваги – момент прозріння.

Одним із найрепрезентативніших у цьому плані є згадуване вже оповідання "Сміх", головний герой якого – адвокат Валер'ян Чубинський – у ситуації катастрофічній не просто зазнає змін: у нього принципово змінюється соціальна оптика. Візуальний план (у зв'язку з темою прозріння) у тексті виведений на два базові рівні. Перший – соціумний. Це візія суспільних процесів, опредмечених за допомогою серії "портретів" маси: "Тихої, спокійної, працювитої", основу якої складають "статечні хлібороби" [4, с. 240]; збудженої, зокрема, промовама адвоката Чубинського; маси, що знаходиться в стані бродіння ("На вулицях якийсь непевний рух. Бродять купками по три-чотири ... Обличчя сердиті, суворі, а очі хижі, лихі, так і світяться вогнем, як взглянуть інтелігента... [4, с. 238]; зрештою, "юрми" [4, с. 239], підігрітої чорносотенними закликами знищувати "раторів" та "домократів" [4, с. 238], яка "ходить по вулицях з царським портретом" [4, с. 239] і чинить насильство та погроми. Підсумком цих "оглядин" стає звільнення інтелігенції від народницьких ілюзій. Відбувається розчарування в ідеалі, наслідком якого виступає гірке, драматичне прозріння: "І знаєте (говорить вчителька

з села – "маленька кругленька жінка", яка "влетіла в столову" Чубинських [4, с. 239] – О. К.) кого я бачила в юрмі? *Народ* (курсив наш – О. К.) ... Там були люди з нашого села, тихі, спокійні, працюючі ... А тепер втекла звідти, бо мене хотіли побити..." [4, с. 239–240]. Все виразно підсумовує пані Наталя: "Ах, жах який" (курсив наш – О. К.) – шепнула якомсь механічно пані Наталя. Вона все ще сиділа ... напружена, немов чогось чекала ... "Та ... цитьте..." – З вулиці донісся далекий галас" [4, с. 240].

Другий план – вужчий, інтимніш замкнений на хатнє життя Чубинського. Адвокат і його дружина – це сімейна пара, складена із двох "невидющих" людей: кожен із них має проблеми із зором. У пані Наталі "ясні короткозорі очі" [4, с. 235], у її чоловіка – "підсліпуваті очі" (без окулярів він "погано бачить" [4, с. 237]. Однак тема підсліпуватості, вад фізичного зору виходить далеко за межі безпосереднього – предметного контакту з дійсністю. Обидва сліпці соціальні. Прозріння "зовнішнє" – звільнення від ілюзій щодо народу-богоносця під тиском трагічних подій (як ми вже бачили) відбулося швидко і природно (занадто сильного, навіть нещадного удару – до того ж предметного, візуально зримого – було завдано знавсінілим натовпом по народницьких ілюзіях). "Внутрішнє" ж прозріння – прозріння соціальне, але взяте в локальніших умовах – у межах домашнього світу (на відміну від "вуличного"), здавалось би, взагалі не має жодного шансу для реалізації. Зовні все виглядає як іділія: "Які ви щасливі, – обізвалася Тетяна Степанівна, – маєте таку славу наймичку". Пані Наталя зраділа, що знайшла хоч ясний пункт серед тих страшних подій, на якому можна спочити: "О! Моя Варвара золота жінка ... Се наш справжній друг ... Спокійна, розсудлива, *прихильна* (курсив наш – О. К.). І, уявіть собі, бере всього-на-всього три карбованці на місяць..." [4, с. 241]. До того ж для серйозного аналізу внутрішньосімейних процесів, глибшого бачення їх складаються не зовсім сприятливі (точніше – екстремальні) умови, оскільки герой сам опинився спершу під прицілом перехресних поглядів "непевних людей, що стежили за ним" [4, с. 237], потім "здоровенного чорного хлопа" [4, с. 237], а тепер і розлюченої юрби: "Пройшов через базар (говорить студент Горбачовський – О. К.) ... роздають горілку. Ідуть якісь таємні наради, але про що говорять – трудно сказати. Чув тільки кілька фамілій: Мачинського, Залкіна, вашу..." [4, с. 239]. У сам же момент ходи ситуація ще безнадійніша: страх, а потім і жах проймають головного героя і гальмують все. Причому це жах особливого характеру – властивий тваринам: "Звірячий жах ганяв його (Чубинського – О. К.) по хаті, од дверей до

дверей, а він намагався гамувати його і весь тремтів" [4, с. 243]. Тут не до аналізу чи самоаналізу, оскільки в такі хвилини актуалізується лише інстинкт самозбереження. На допомогу приходить сміх наймички Варвари. Здавалось би, сміх не має жодного шансу у протистоянні з жахом. Однак у сміхові є кілька особливостей, які можуть вивести людину навіть із ступору, викликаного жахом. Передусім сміх асоціалізує особистість, яка опинилася в ролі того, кого висміюють: "Одна з функцій сміху в тому, що *той, кого висміюють, виключається із спільноти людей* (курсив наш – О. К.), між ним і нею виникає нездоланна перешкода". Навіть більше (продовжує Ю. Манн) – "Висміювання межує з переслідуванням" [5, с. 46]. За цим неминуче йде наступний крок: "Що таке сміх?" Гоббс відповідає: "Ця знайома всім фізична судорога буває тоді, коли ми несподівано помічаємо нашу перевагу над кимсь іншим" [8, с. 134]. Сміх Варвари, який, дійсно, нагадує судорогу ("Вона не могла здержати сміху, непереможного, п'яного, що клетотів у грудях і лиш, як піну, викидав окремі слова..." [4, с. 244], виводить адвоката за межі звичного екзистенційного поля, де він уявляв себе частинкою народу – навіть його чільним складником. І не просто виводить, а й помітно знижує як істоту, яка помітно мізерніша від інших, злютованих у певну – хай і дику й погано керовану – спільноту (тим самим знищуються не тільки вкрай важливі для самооцінки героя інтенції самозамилування, а й руйнуються підвалини, на яких стоїть світ адвоката – як йому самому думається, виразника дум і сподівань народних). Варвара помітно вивищується над героєм, бо відчуває свою причетність не просто до спільноти, а до дикої, нестримної у своїх пристрастях маси, до її нестримної сили, яка диктує іншим не лише свою волю, а й прагне нав'язати новий жорстокий порядок світу: "Ха-ха!.. Б'ють ... і нехай б'ють ... Ха-ха-ха! Бо годі панувати ... Ха-ха-ха!.. всіх ... викорєити ... ха-ха-ха!.. щоб і насіння ... всіх!.. а-ха-ха!.." – вона аж хлипала" [4, с. 244]. Сміх Варвари знищує весь усталений світопорядок, у якому оберталось існування адвоката. Опинившись на руїнах буття, Чубинський миттєво прозріває – змінюється вся його оптика: "Вар...". Хотів говорити і не міг. Лише дивився. *Великими очима, наляканими і надзвичайно видющими ... Побачив те, біля чого щодня проходив, як той сліпий* (курсив наш – О. К.). Ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані ... як у тварин. Дранку на плечах ... Синій чад у кухні, тверду лаву ... на якій спала ... поміж помий, бруду й чаду ... ледве прикриту ... Як у берлозі..." [4, с. 245]. Зміна оптики, її фізична корекція природно веде до соціального прозріння ("Чом вона не страйкує?" [4, с. 245],

а потім і до намагання інтегруватись у простір маси, щоб відновити світобудову: "Підбіг до вікна ... Пхнув щосили прогонич ... вулиця стогнала. "А-а-а..." – котилось ближче щось дике, і чулись в ньому і брязкіт скла, і окремі крики, повні розпуки та жаху..." [4, с. 245–246].

Ще складнішим виглядає процес внутрішніх змін в етюді "Невідомий", де головний герой – деперсоналізована особа, емоційно-психологічний світ якої репрезентують три (помітно не сполучувані між собою) профілі: вбивці, "творчого мрійника" та "пересічної людини" [3]. Візуальні плани у цьому творі постійно чергуються. Це світ, за яким спостерігає герой; світ сновидінь, внутрішній простір остогидлої тюремної камери, світ загадок, уявний світ весілля. Помітне місце посідають зорові враження, пов'язані із замилюванням красою світу. Поетика простору у творі – це поетика миті, прекрасної миті, останньої миті (звідси ж тягнеться родовід "роману на мент" [4, с. 260]: "Біжить назустріч дівча. Щоки пашать, очі горять – і ловить мій погляд з таким запалом, з таким відданням, на які здатні лише ті, що стрілись на мить, а розстались навіки" [4, с. 260]. Це додає погляду відтінок очуднення: світ, який ми щоденно сприймаємо як даність, "стирається", сірішає, втрачає кольористику й первозданну свіжість. Через автоматизм сприйняття ми "нічого не можемо сказати" про будь-який предмет. Для "виведення речі з автоматичного сприйняття" [В. Шкловский. Искусство как прием / В. Шкловский // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / сост.: Д. Кирай, А. Ковач. – Budapest, 1982, с. 86] мистецтво володіє різними засобами. В етюді "Невідомий" таким "засобом" виступає гостре передчуття смерті. Саме воно "надиктовує" героєві нові принципи візуальної поведінки. Підсилене гранично загостреними романтичними інтенціями візуальне відкриває світ як диво ("Ніколи перше не думав, що світ такий гарний..." [4, с. 261]. А (між іншим) йдеться ж бо про найзвичайнісінькі речі – воду в колії, краплю, що падає зі стріхи, шибки, зрештою, про місто, для опису якого майстер знаходить дуже незвичний і щемкий і тривожний засіб: "... горить у коліях у відлигу вогонь ліхтарень ... Капає із стріх, і кожна крапля у своєму льоті грає вогнями і гомонить. Сяють матові шибки в крамницях, наче перли, й стоїть над містом сріблястий німб, як над святим. *Святий, бо мученик* (курсив наш – О. К.)" [4, с. 261]. Та над усе – інший вектор: ключовий. Герой етюд "Невідомий" то зустрічається із будинком, який вороже дивиться на нього "рядами чорних холодних шибок" [4, с. 258], то оглядає "гарний восковий профіль сановника" [4, с. 261], то за допомогою уяви моделює зустріч із катом народу – в його їдальні, кабінеті, зрештою, в спальні, де того теж (як і "мисливця", що переслідує свою жертву) не полишають

думки. І, зрештою, вирішальна зустріч у театрі (а до неї герой так довго і трепетно готувався). У момент емоційного піднесення в дивовижну мозаїку сплітається все – окремі сценки, епізоди, запахи, репліки, дихання, психологічні стани і, звичайно ж, візуальні плани, аж до дикувато-фантазійних: "Пливли скрізь сани, дихали коні з свистом і з храпом ... "Вам білет? Ось..." – і я в рої. Чись боа лоскоче щоки ... теплий запах парфум ... холодний, гарячий погляд ... гаркавий: pardon! Перед очима сіра шинеля, а ззаду в шию хтось диха ... вийшов з мене гнітючий профіль ... восковий профіль і став недалеко ... Чи я стріляв?.. Жодного звуку. Грובהва тиша. Знялись, як крила навислі брови, вигнали з лоба жалібні очі, покірні і полохливі, як у щеняти, і стали тінню ... Великий гнів, що жив у мені, вилетів звідти на своє діло" [4, с. 264–265].

Всі ці візуальні плани природно (і без особливих проблем) прочитуються. Значно складнішою для трактування й осмислення є система автопортретів, які невпинно продукує "невідомий", пафосне наповнення яких замикається у межах полярних пафосних "знаків": буденне – героїчне. Звичайна, пересічна за своєю суттю людина виключно обирає для себе місію і з усіх сил намагається наповнити відповідним змістом заявлений образ – благородний образ мужнього й несхитного месника за кривди народні. Є кілька різноформатних "екранів", на які проектується цей відверто, навіть показово героїзований образ. Найпершим слугує товариство революціонерів, серед однорідної маси яких рішучим "Я" виокремлюється герой: "Всі були такі поважні, такі бліді й рішучі, коли питали, хто візьме на себе. "Я". То з моїх грудей ... вирвалось "я". І зразу встала стіна між мною й товаришами, між мною й життям. Цокнув замок, і в серці замкнулась рішучість" [4, с. 258]. Одномоментно сформований цей образ вирішений у відверто плакатно-агітаційному стилі. Надалі використовується значно рафінованіший прийом – приходиться час театру, дія якого розгортається на двох сценічних майданчиках. Нижня нагадує ляльковий театр. У ньому є ознаки "маскараду" [4, с. 260]. Діють тут "Не люди, а ляльки з крамниці" [4, с. 264]. У цьому співтоваристві "невідомий" красується у масці казкового героя, який прагне "очима звалити стіни, побачити того, за ким курились села, за ким люди, як цьковані звірі, стікали кров'ю" [4, с. 258–260]. Верхній сценічний майданчик призначений для героїчного театру. Тут все пронизане темою театральності: сановник "має дочку, любить дочку, а ще більше любить театр" [4, с. 260]; його слідами ходить герой ("Був навіть у театрі, бачив Фіфі, бачив Сесіль ... його не було" [4, с. 260]. Все це з тим, щоб у фіналі в

театрі розіграти пройняту героїчними інтенціями сцену: "Великий гнів, що жив у мені, вилітає звідти на своє діло" [4, с. 265]. У згаданій повісті є місце навіть для бойовика: є погоня і вдала втеча від переслідування. Та головний – сімейний "екран". Тут без жодних недомовленостей чи натяків реанімується добре знайомий усім народний епос або, швидше, героїчна поема. Віруючи, що він "гнів народу і його кара, дихання цієї правди, огонь з чорної хмари людської кривди, стріла з його лука..." [4, с. 264], "невідомий" (цілком ототожнюючи себе з народом) звертається до матері: "Мамо, не плач ... Твій син піде на смерть з піднятим чолом і чистим серцем (розрядка наша – О. К.). Бо в його серці скипілась кров, невинно пролита, бо в нього зіллялись всі людські сльози і полум'ям знявся народний гнів ... Вбивай мене, кате. Ти забиваєш народ..." [4, с. 261]. Запам'ятаємо цей героїчно-скульптурний жест, явно запозичений із якоїсь героїко-драматичної вистави, з тим щоб з часом оцінити його фальшивість і награність. Адже достатньо було яскравого сновидіння, яке виглядає виразніше, ніж сама реальність ("Брязь ... брязь ... скрегочуть рушниці ззаду на плечах і толочать ногами свій сірий погляд люди, що їх несуть ... Уже? Так близько? Сталось. Не треба ... Я сам ... щоб бачили очі ... І свій останній віддих ... Мамо! Се ти у заметах ... пливеш у заметах, як сіра тінь муки ... Не слухай, мамо, і не дивись ... "Плі!" [4, с. 265] і риторика кардинально змінюється: не героїчної смерті, а життя плоті судомно у фіналі вимолює у долі герой: "Плі"? Се мені вчулось? Я ще живий? Мацаю стіни ... Вікно високо? Високо ... А підкопатись? Що, неможливо? А може..." [4, с. 265].

Чому це так? Можливо, розібратись у цьому допоможе нам культурологічна проекція. Через увесь твір М. Коцюбинського проходить тема дзвіночків, дзвонаря та дзвону: ("Сіють дзвіночки прозорі згуки..." [4, с. 260]; "бігли дзвіночки, чисті і голі, як покупані..." [4, с. 264]; "Старий дзвонар-вітер зібрав до купи тисячі ниток і хилитає галузки, і дзвонить та й дзвонить" [4, с. 263]; "Я чую – дзвонять, там десь вгорі" [4, с. 263]. Та найцікавішою в цій наскрізній темі дзвонів виглядає тема затопленого дзвону: "Білий потоп. Всі згуки йшли знизу, як з-під води. Глухо гудів соборний дзвін, довго і жалібно плакав з а т о п л е н и й д з в і н (розрядка наша – О. К.)" [4, с. 261]. Цей промовистий образ відверто запозичений із п'єси Гергарта Гауптмана "Затоплений дзвін", з якою тогочасні діячі української культури були гарно ознайомлені (для прикладу досить навести статтю І. Франка "Гергарт Гауптман. Його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи "Парижа" Е. Золя. Голос Зо-

ля в справі Дрейфуса", де автор нагадав про високу оцінку драми німецькою критикою: "В ній побачили трохи не Фауста кінця 19 віку...", що, втім, не завадило авторові зауважити: "твір не зробив ніякого враження" [9, с. 152]. У п'єсі йдеться про майстра-дзвонаря Гейнріха, який зробив свій найкращий дзвін, але той упав і скотився в озеро. Гейнріх хоче зробити ще кращий для "нового храму", де людство мають оповістити про "народження дня" [2, с. 493]. Та мрія не здійснилась, а забутий в озері дзвін стогне, гуде, "виростає уверх" [2, с. 532] і, зрештою, духовно знищує свого творця: "И колоколом собственным сраженный, // Тем голосом, что я в него вложил, // себя увидел жалким, побежденным" – переклад К. Бальмонта [2, с. 547]. Чому ж власна справа перемогла майстра, чому героїчний чин, який мав би здійснити обранець долі (точніше – сам собою призначений таким обранцем), перемагає "невідомого", і він після теракту йде не з піднятою головою (приміром, так, як помирає юна дівчина-революціонерка в оповіданні "Persona grata" – "Невже дитина?" питав він (кат – О. К.) в себе ... Чому не плаче? Чому не кричить? ... Гукнула щось твердо, голосно, ясно ... і сама збігла на риштування" [4, с. 272], а нагинає свою голову вниз на подобу крота, щобпорятуватись – зберегти тіло, не думаючи про пафос величного подвигу: "Вікно високо? Високо ... А підкопатись..." [4, с. 265]. Над цим питанням роздумував К. Бальмонт і дав відповідь, яку можна екстраполювати на героя етюду: Генріх – "малодушный, себялюбивый, не умеющий безраздельно отдаться творческой мечте" [2, с. 11].

В етюді "Persona grata" процеси трансформації особистості мають зовсім інший характер, оскільки митець обирає для психологічного аналізу дуже невигащаний, а то й відверто спірний (з точки зору етики) "матеріал": головний герой має мінімальний запас власне людського – це (швидше) тварина, що живе інстинктами, точніше – дикий звір, який звідав смаку крові. Історія життя Лазаря виглядає як процес формування паталогічного вбивці. Словом, такий людський матеріал, який ідеально підходить для того, щоб стати "казеним чоловіком" [4, с. 271] і методично на шибениці (певна річ, за гарну платню та майже ідеальні – як для темниці – умови проживання) страчувати засуджених на кару революціонерів. Зробити так – це означає офіційно, публічно – на очах у інших в'язнів маніфестувати свій перехід на іншу від людяності сторону (недарма у середньовічній Франції під час публічних страт ката вважали невд'ємною частиною репресивної системи, яка підлягала знищенню: "в дні страт ... люди проклинали владу, лаяли й закидали камінням

(звернемо особливу увагу на порядок потенційних жертв натовпу, який прямо вказує на пріоритети цього колективного "судді", який так полюбляє самосуд – О. К.) ката, жандармів, солдатів" [7, с. 80].

Лазар для суспільства мертвий. Однак його воскресіння (хоча й якесь суперечливе, гротескове) відбулося. І помітну роль у цьому відіграло візуальне. На євангельському матеріалі лінія візуального, яке виявляє так виразно й предметно свою життєтворчу роль, найкраще маніфестує себе в іконописній традиції: "Він (Господь – О. К.), кидаючи на свого померлого друга "сверкающий взгляд", власно простягає руку і благословляє його. Благодать Ісуса повертає Лазаря до життя" [8]. В етюді "Persona grata" погляд також є одним із ключових засобів відродження людини. Містерія зору тут розгортається значно ширше. Кидається у вічі активність двох "героїв": очей і погляду. Загалом-то, ці два "персонажі" між собою помітно конфліктують: "Око знаходиться в складних стосунках з поглядом, який проектується поза оком і немовби закриває його. Зустріти погляд, побачити, як хтось дивиться, значить не бачити ока" [11, с. 337]. До того ж око менш активне, ніж погляд, і нерідко виконує роль "міметичної декорації" [11, с. 337]. Та це не у випадку стосунків між тюремним наглядачем Мордою і в'язнем Лазарем: і очі, і погляд "тюремного смотрителя" [4, с. 266] діють злагоджено, синхронно, активно доповнюючи один одного, оскільки змушені виконувати дуже відповідальне завдання – уявно "проекзаменувати" Лазаря на "профпридатність". Надалі увага автора сконцентрована на спогляданні Лазарем нових, розкішних умов життя, які включають у себе чоботи, а не тюремні "коти" [4, с. 269], сорочку, а не тюремний халат, високу чисту хату, "чепурно заслане" [4, с. 269] ліжко, стіл, "новий, блискучий" стілець, "миску й воду" – словом "все як для пана" [4, с. 269]. Все це доповнене уявною картиною майбутніх серйозних грошових находжень: "Один (повішений – О. К.) – двадцять п'ять, за двох – півсотні ... за десять буде триста без п'ятдесяти ... та ще одежа..." [4, с. 268]. Здається, все досягнуто життєвого раю, адже (як видається, чи як намагаються за допомогою "декорування" життєвого простору переконати наглядачі) навіть Господь із ним: "... а в куточку образ: спас підняв руку і благословив" [4, с. 269]. Своєрідним підсумком життєвих змін виступає уявна трансформація (яка має відверто компенсаторний характер) самого героя: "він (Лазар – О. К.) уявляв себе *графом* (курсив наш – О. К.)" [4, с. 275]. Та життя вносить свої корективи: навіть у ката у певний момент починаються незворотні зміни, які виводять його на принципово інший особистісний рівень. Процес змін іде за двома

лініями: підсвідоме – свідоме, тілесне – концептуально-умоглядне (навіть, як не дивно для такого рівня свідомості, концептуально-моделююче). Лінія тіла веде свій відрахунок від дебюту Лазаря як ката. Хоча надалі розгортаються не просто шокуючі картини, а відверто сюрреалістичні дійства (нагадаємо одне з них – може, найвиразніше: "... трапилось так, що шнур був занадто довгий, і, коли він вибив дошку з-під ніг, тіло стрибнуло немов скажене і одірвалось. А в білій сорочці лишилась голова і літала на шнурі, як змії, заливаючи кров'ю все полотно" [4, с. 274], пам'ять знову й знову повертається до початку. І, очевидно, не тому, що це початок: причина у невідповідності того, кого зазвичай вішають, і тим, кого треба повісити. Навіть для патологічного вбивці це занадто (тому в момент підготовки до повішення очі Лазаря ніяк не можуть намацати відповідний ситуації об'єкт – "для кого зійшлися сі люди й поставили стовп": "Вдивлявся в кожне обличчя – такого не було" [4, с. 272]. Зорова уява весь час напружено шукає відповідник для цієї напівдівчинки, яке нагадує собою швидше ніжне, якесь пташине створіння, ніж зловісного злочинця: "Щось йшло маленьке, ніжне..." [4, с. 272]; "Невже дитина?" [4, с. 272]. Та передовсім до цього ніжного створіння прикладається ймення янгола: "... стоїть тихо, дивиться просто, а *золоті волосинки* (подібно до зображення на іконі "Янгол – золоте волосся" – О. К.) *сяють круг лоба* (курсив наш – О. К.)" [4, с. 272].

Та підсвідоме через лінію тілесного не може вийти на головну проблему: все обмежується тривожним станом соми. На допомогу приходять раціональне начало. Вирішальну роль для свідомості відіграє дуже активний у тексті план очей та погляду. Та тепер вже не Лазаря на жертву (як у попередньому епізоді), а жертви на Лазаря. Загалом-то, в межах тюремного простору Лазар не обділений увагою – звідси активність поглядів оточуючих його людей – таких же в'язнів та тюремних наглядачів. Однак ці візуальні "оглядини" героя можуть підняти у нього лише хвили гніву. До роздумів, до аналізу, до заглиблення у самого себе його спонукають інші очі, інші погляди – очі й погляди жертв: "Кожен з "клієнтів" (повішених головним героєм твору – О. К.), стрічаючись з Лазарем в останню годину, лишав йому погляд, якийсь особливий і надзвичайний" [4, с. 274]. Від них (цих "карих, сірих і голубих", з яких "розпучливим криком кричали смерть і життя" [4, с. 276] й розпочинається важка робота душі (а потім й розуму). Кульмінаційним у цьому сюжеті став діалог (у тексті графічно – розрядкою – виділено обидва персонажі: Він той, хто "залишив на спомин великі очі" [4, с. 277], і сам

Л а з а р). Розмова йде гостра й безкомпромісна. У підсумку виростає вона в розгорнений, дуже напружений психологічно сюжет, який завершується благанням: "Ти думаєш – легко мені? Втомився я дуже ... душею і тілом ... Не дивися ж на мене ... забери очі ... чуєш, що кажу: забери очі ... Але той не забрав: одділилися очі, страшні, великі, з яких кричали смерть і життя, попливли в повітрі і тихо сіли йому на груди. І Лазар чув, як крутились на одному місці та влазили в груди все глибше, глибше..." [4, с. 277]. Ниткою Аріадни у непрохідному лабіринті проблем виявилось рятівне коло, кинуте першою жертвою – майже дитям, яке у катові несподівано побачило людину – принижену й підневільну, а може, навіть точнісінько таку ж жертву: "А все ж ти кращий за тих, що звеліли вбивати, бо не сокира рубає, а той, хто її держить" [4, с. 278]. Звідси й починається робота давно зачерствілої, грішної душі: "Щось ворухнулось ... в серці (Лазаря – О. К.)" [4, с. 278]. За цим прокидається свідомість, яка виявляється здатною до (хай найпримітивнішої) аналітики: Лазар після зустрічі у сновидінні з тією "першою" [4, с. 278] "все щось дума" [4, с. 279]. Думка Лазаря зосереджується на найскладнішому – формуванні картини світу. Йдучи зловісною вертикаллю життя, за допомогою системи питань ("Хто посилає жандарма? ... Які ті люди? Один чи багато?" [4, с. 279]) нещасний виконавець монаршої волі намагається сформулювати ключову тезу. Зрештою це йому вдається: в основі лежить персоніфіковане зло, яке "сидить в одному місці" [4, с. 281]. Не змігши пов'язати всесвітнє зло з "царським портретом, трохи засидженим мухами" [4, с. 271], Лазар малює образ головного носія зловісної волі – "він такий, наче смотритель Морда: груба безвуса пика, маленькі жорстокі очі" [4, с. 282]. Так здійснюється акт репрезентації, яка ґрунтується на тому, що "фізичне тіло, яке репрезентується, відсутнє, але його зображення утверджує свою присутність" [12, с. 84]. Завдання такої репрезентації влади (за допомогою портрета) полягає у заміні фізичного насильства "символічним підкоренням" [12, с. 84]. Однак Лазар, у свій спосіб написавши "ікону" влади, робить наступний крок – в уяві матеріалізує її, отілеснюючи уявний образ в акті фізичного насильства: "Потім він би його (головного носія зла – О. К.) повісив. Не так, як других, ні, без запинала. Щоб видко було обличчя і всі на йому муки, щоб корчився довго, без краю, щоб тіпали плечі, зчорніло лице і вилзли з ямок неситі очі" [4, с. 282]. Так намагається Лазар звільнити суспільство від головного призвідця жаху. Відповідним чином формується у героя "нове обличчя" [4, с. 280]. Але який це жахливий гібрид: з одного боку – бунтар, а з іншого – кат,

оприявнений у своїй антилюдській суті: "І перший раз, після утоми і знеохоти, після огиди до своєї роботи, – уперше почув він смак душогубства. Почув ненависть у серці і розкіш муки" [4, с. 282].

Динаміка внутрішньої трансформації героя домінує також в оповіданні "В дорозі". Провідною є відкриття, зроблене героєм твору – професійним революціонером Кирилом: світ – не лише "небезпека і боротьба", а й краса. З відкриттям феномену краси й пов'язана головна сюжетна лінія. Діяльність професійного революціонера затулила героєві естетичний горизонт. Мимовільна пауза – Кирило чекає лист, щоб вирушити далі шляхами боротьби, – немовби зупинила час і тим самим зруйнувала автоматизм поведінки. Зупинений час завжди дає шанс для естетичного прозріння. Але відсутність естетичного візуального досвіду не дає йому можливості відкрити принади світу. Нетреноване око впритул не бачить нічого: "Кирило лишився сам і *байдуже дивився* (курсив наш – О. К.), як ніч обгортала садок – чорна, густа і тепла" [4, с. 284]. Як нерідко в таких випадках буває, вирішальну роль відіграє щось психологічно неочікуване: "Несподівано, раптом у чорну тишу щось впало ... Заскакало по листі ... обмило землю і щезло. А тоді вплив на небі місяць" [4, с. 284]. Раптовий дощ виводить героя із стану автоматизму й за допомогою нічного світла, яке із буденних речей робить яскраві напівказкові декорації, змушує побачити красу природи і здивуватись алогічності власної поведінки: "Кирило вийшов у сад і якось разом увібрив у себе ... сріблястий регіт мокрих листочків ... обійми тіней з зеленим світлом і синє глибоке небо ... Природа зітхнула повними грудьми, зітхнув і Кирило. *Невже він сього ніколи не бачив* (курсив наш – О. К.)?" [4, с. 284]. Естетичне потрясіння від побаченого вночі і вранці, коли очі й вуха увібрали в себе сполохане "Ай!" [4, с. 284] та розкішну красу літнього поля, не тільки принципово змінили стрій думок але й всю оптичну систему: "наче нічого не одмінилося за сей короткий час, а чогось очі не так дивились (розрядка наша – О. К.) і думки були не ті" [4, с. 285]. Водночас воно звістило й про народження принципово нової людини, яка не тільки не уникає природи, не розуміючи всієї принадности її, а навпаки – живе в радісній гармонії з нею: "А як тільки в розкриті очі вступило зелене ... як тільки небо спустилось і ніжно торкнулось обличчя, немов пушинка, як тільки в груди ввіллявся золотий напій повітря ... впало у безодню все, чим досі жив ... *Так наче він тільки вчора родився, в один день з молодю природою* (курсив наш – О. К.)" [4, с. 286]. З'явилися "нові очі" – навіть не нові, а ті, що "довго спали під вагою безвладних повіків..." [4, с. 286]. Нове життя за інтенсивністю

візуальних вражень нагадує творчу працю митця- імпресіоніста, який з майстерні вийшов на пленер: такими свіжими і неповторними є образи, відкриті очами людини, що вміє зауважувати особливу, неповторну, ніким раніше не помічену красу світу. Таке враження, що перед "Intermezzo" М. Коцюбинський проводить репетицію візуального сприйняття розкішного дня в усій повноті його барв. За допомогою хмар цілу виставу дарує небо. Окремий розділ складає світ квітів. Тут відсутня миттєва зміна форм. Здається, квіти – це безнадійна або майже безнадійна – для несподіваних пластичних рішень – субстанція. Та це лише на перший погляд. Насправді герой помічає розкіш фарб і форм, повитих емоційним флером, де головна "фарба" – мінор. Придивімося до найвиразніших, найнеочікуваніших "картинок": "Похмурий звіробій викидав купи зірок, яскраво-жовтих, проте сумних, як золоті кутаси на чорних боках домовини" [4, с. 289]; "Оддаль кінський щавель, зруділий на сонці, куривсь брунатним димом, як похоронний факел..." [4, с. 290]; "Окремо займали великі простори будяки, сині, аж сизі. Вони здавались покинутими вогнищами, що конало передсмертним блакитним димком" [4, с. 290]. Не стримуючи себе, митець емоційно підсумовує: "Се була оргія квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, пахощів, форм..." [4, с. 290]. Та в тексті є не лише естетичне шаленство, а й глибоке відчуття соціальної відповідальності. Побачивши над грядкою капусти (як виразний знак міщанського життя) два "круглі зади" [4, с. 296] своїх товаришів по боротьбі, які так збайдужіли, що звістку про смерть просто заїдали харчем ("Між одною й другою ложкою борщу подавав звістки про страту на смерть. Вісім повішених. На смерть засуджено троє ... Слова заїдались борщем ... Марію цікавили часом деталі – одірвані бомбою ноги, скалічені діти ... але все се вмить витісняла турбота, що перепікся пиріг" [4, с. 294], зате з такою втіхою читали "A Rebours" Гюїсманса, "Сад муки", де кохання гнило, як рана, а "я" розцвіталось пишним отруйним цвітом; оргії духу й тіла, надприродні інстинкти і той протест всього проти усього..." [4, с. 294], Кирило повертається до життя революціонера. Соціальне здолало естетичне, хоч і плакатно). Тому в "Intermezzo" митець знову повернеться до цієї теми.

Література

1. Бенуа А. Дневник 1906 года [Електронний ресурс] / А. Бенуа. – Режим доступу: <http://www.nasledie-rusru/podshivka/7713.php>. – Назва з екрана.
2. Гауптман Г. Пьесы / Г. Гауптман. – М., 1989.

3. Єрохіна О. "Невідомий" М. Коцюбинського та "Губернатор" Л. Андрєєва як зразки психологічних творів про революцію [Електронний ресурс] / О. Єрохіна – Режим доступу: [conferences.nfsmo.org.ua / node / 1641](http://conferences.nfsmo.org.ua/node/1641). – Назва з екрана.
4. Коцюбинський М. Твори : в 6 т. – К., 1974.
Т. 2. – 1974.
5. Манн Ю. Поетика Гоголя / Ю. Манн. – Москва, 1978.
6. Репресії як наслідок бездержавності (Розмова Л. Черняка з І. Патриляком) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://h.ua/story/202330/>. – Назва з екрана.
7. Святой Лазарь в православной иконографии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pemp.fousic.ru>. – Назва з екрана.
8. Стендаль. Естетика реалізму / Стендаль. – К., 1983.
9. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1981.
Т. 31. – 1981.
10. Фуко М. Наглядати й карати / М. Фуко. – К., 1998.
11. Ямпольський М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. – Санкт-Петербург, 2012.
12. Ямпольський М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М., 2007.

**Preconditions and peculiarities of H. von Kleist's creative work
reception in Ukrainian literary process
of the 19th – the beginning of the 20th century**

У статті докладно розглядаються історико-літературні інтерпретації спадщини Кляйста в українському літературному процесі ХІХ – поч. ХХ ст., здійснені українськими літературознавцями – І. Франком, О. Пашуком, М. Євшаном, О. Грицаєм, В. Заїкиним, В. Державиним.

Ключові слова: літературна рецепція, переклад, німецький романтизм, літературні зв'язки, літературна критика.

В статье подробно рассматриваются историко-литературные интерпретации наследия Кляйста в украинском литературном процессе ХІХ – нач. ХХ вв., осуществленные украинскими и российскими литературоведами – И. Франко, А. Пашуком, М. Евшаном, А. Грицаем, В. Заикиным, В. Державиным.

Ключевые слова: литературная рецепция, перевод, романтизм, литературные связи, литературная критика.

The historical and literary interpretations of H. von Kleist's creative work by I. Franko, O. Pashuk, M. Yevshan, O. Hrytsai, V. Zaikyn and V. Derzhavin in Ukrainian literary process of the 19th-the beginning of the 20th century are considered in the paper.

Key words: literary reception, translation, German romanticism, literary connections, literary critic.

Ukrainian literary process of the 19th-the beginning of the 20th century is marked by polycultureness due to the splitting of Ukrainian territory between the two empires which took place in 1772. Non-state status of the nation, Valuev Circular of 1863 and Ems Ukaz of 1876 as for Ukrainian culture in tsarist Russia did not contribute to the proper functioning of literary criticism in the frontpages of special and general periodicals. 1880's – 1890's were also not distinguished by the tendency towards censorial "thaw". On the contrary, they were accompanied by addenda (1881) to the Ems Ukaz, sharp restrictions (1884) of the import of Ukrainian books [3, p. 5]. It was ethnically mixed world of widely differing political features. Naturally, the question arises: when, why and how we began to perceive legacy of H. von Kleist in the original or in translation. Certain conditions for this process were established in the early nineteenth century

through the Polish staging of "Kethen of Heilbronn", which was first presented on stage of Lviv in 1826 in the form of remake featuring Polish relations. This play is considered to be lost, but the manuscript of the second Lviv staging of 1853 remained, which was the Polish adaptation of H. M. Holbein. In this piece, for example, the German kaiser is replaced by Polish king (Kazimierz Wielki), and the macrostructure of the work was expanded from 5 to 6 scenes [15, p. 154]. Polish adaptations of Kleist's texts in the nineteenth century are marked by triviality and adjustability to the tastes of the wide audience, which was typical of Germany (especially onstage, where the reception took place primarily through substantially altered adaptations). Thus, they covered only minor aspects of Kleist's legacy and underestimated, as the German adaptations, its complex artistic structure. But despite all this, direction of "Kethen of Heilbronn" of then unknown German writer bore evidence of internationality and high artistic and cultural level of the city of Lviv, and that the dramatic potential of the play could satisfy a wide range of audiences. It is commonly known that newspapers in Polish, which was widely spoken in Lviv, were published in the city. Notable in this regard is the daily newspaper "Kurier Lwowski". The annex to the Polish edition of 1902 featured translation of the novel "The earthquake in Chile" by K. Irzhykowski which partly contributed to the reception of German artist in Galicia.

In the last decade of the nineteenth century the new aesthetic believes emerged in the Ukrainian literary studies, a change of conceptual and methodological attitudes and restructuring of literary movements occurred. The peculiarities of these processes were determined by a large number of flamboyant personalities, however, Franko, who plays the key role in the Ukrainian literary process in the 19th – early 20th centuries draws the most attention.

In the context of German romanticism Ukrainian critic together with other artists often fondly mentions the name of H. Von Kleist. Franko was the first to discover the unknown at the time in the Ukrainian literary space famous German playwright and novelist. In critical reviews and the notes he at various times expresses his views on personality and creative work of Kleist. A total of 50-volume collection of works and scientific papers includes 14 mentions of Kleist, and all of them are positive. The papers were written in 1893–1899 – long before Kleist's countrymen turned onto him. Franko translated the novel "The Marquise of O..." (published in 1903 by Ukrainian-Rus publishing union) and wrote a lengthy preface to it, which became a substantial critical review of Kleist's creative work in Ukraine in the appointed period. Giving an overview of the key milestones in the life and work of H. von Kleist, Ukrainian critic clearly presented a range of

issues for future research in this area. It is clear that at the time literary scholar was not only well acquainted with the works of Kleist but was also impressed by his tragic fate as an artist and person. He emphasized the complexity and inconsistency of the author, touched upon privacy issues, noted, as German researchers, an aggressive nature of patriotism.

I. Franko's special delight by the comedy "The Broken Jug" as well as regret at the failure of its direction was caused by the fact that in 1884 at the request of Hrynevetskyi (the director of the theater "Ruska Besida") he had made a rehash of the drama for the theatrical performance but it had lain for 20 years (I. Franko wrote this in an annotation to the review of the play, which was staged only in 1905 in Lviv [13, p. 245]). Our attempts to find a published version and translation of the manuscript in the Franko's fund (the city of Kyiv), unfortunately, have not been successful. Records, posters, roles of individual actors ("Ruska Besida" theater fund) are stored in Lviv State Historical Archive. Among the posters and programmes of 1905 any information about the play "The Broken Jug" is missing. An excerpt from the script i.e. main role of Danko (fund № 514, description 1, case 107) on the title page of which there is a date (13.IV.1904), name (Broken Jug, 1-act folk comedy, Danko's role), number of pages (3 p.) and last name: Mr. Zakharchuk (perhaps, an actor)) can be one of the proofs that the translation was nevertheless carried out and the play was staged. The role was apparently rewritten because actually it consists of 13 handwritten pages and is dated 17.III.1904 [11, p. 13]. Review of the theater plays, in particular, "The Broken Jug" by Stepan Charnetskyi published in "Lviv Scientific Journal" in 1905 which states: "The dramatic repertoire among other performances includes "The Broken Jug" by Kleist-Frank" can be considered another evidence of the fact that the comedy was staged at the theater "Ruska Besida" in Franko's rehash [14, p. 238].

Critical groundwork by Franko as the discoverer of Kleist's creative work in Ukraine, as well as the founder of the critical reception of his work in the domestic literary studies were distinguished by objectivity, scientific insight and innovation. Factors which contributed to the Ukrainian scientist's appeal to German's legacy were primarily personal sympathy for him, special admiration by his creative manner, way of modeling reality and regret about his tragic fate and unimplemented plans. Thorough knowledge of the German language, which allowed to read the works in original, and led to the translation of his works into Ukrainian also contributed to the deeper acquaintance of the critic with the work of H. von Kleist. The merit of Ivan Franko is that he, one of the first, managed to see a playwright of genius and novelist in German writer at a time when he was not even recognized in Germany. This mindset of the scientist created favorable

conditions for the full reception of his legacy in Ukraine in the twentieth century.

The development of Ukrainian literature of the beginning of the twentieth century, despite its prohibition and harassment is marked by features that showed its typological affinity with European cultural process being a part of qualitatively new era of literary-historical process. Evidence of this are the main features that due to contemporary literary scholar V. Budnyi belong to objective criteria of the new era birth: the emergence of a new generation of artists and readers who have different aesthetic preferences; change of genre, stylistic and thematic trends in artistic practice; renewal of literary identity that captures, interprets and programs the artistic movement through critical reviews and discussions [2, p. 123].

In the first half of the twentieth century, a new generation of critics established a number of studies on the German writer, but fate of the studies and their authors proved just as fatal as the fate of the object of research. The initiative of Ivan Franko to introduce Kleist to the Ukrainian artistic space, "to acquaint the Ukrainian-Ruthenian readers" [13, p. 245] with the creative heritage of the German artist was not taken up by the critic's contemporaries. Attention of writers, translators, literary critics, who had the important task of strengthening national literature, was attracted by such classics of German literature, as Schiller, J. W. Goethe, H. Heine, L. Tieck, E. T. Hoffmann, Novalis, brothers Grimm, who were very popular in Germany, and well-represented in the literature. Thus, in the early years of the twentieth century domestic "kleistiana" was only limited to Franko's research, particularly one critical article, a translation and critical references. On this occasion, the famous Ukrainian bibliographer I. Kalynovych (1884–1927) in his file cabinet "All-Ukrainian Bibliography" (stored in the Department of Manuscripts of Lviv National Library named after Stefanyk of National Academy of Sciences of Ukraine, Fund 57) on the reference card "H. von Kleist Marquise O... Translation with a preface by Ivan Franko (1903, p. 69. Price 40 sot)," noted: "It is a pity that except this little story there are no other stories of this author nor his dramas translated into our language. Only in more recent times, when attention was drawn to Kleist (he lived in 1877–1811) as the playwright, German criticism opened his mighty talent. The tragedy of his life, which ended in suicide provides his works that reveal his whole nature with more depth and value" [7, p. 355]. The bibliographer has managed to convey the tragedy of the German artist and specificity of his legacy reception both, in Ukraine and Germany with just a few sentences.

However, Ukrainian readers had the opportunity to get acquainted with the work of Kleist owing to the Russian version of the work of Danish

scholar, literary historian G. Brandes "Main currents of literature of the nineteenth century" issued in Kiev in 1903, under the editorship of M. Luchytska. In the chapter about H. von Kleist the literary scholar describes him as a person and writer, points to the originality of Kleist-romanticist, emphasizing the flexibility and definiteness of his works' style, and pathos which is "not typical of Goethe" [1, p. 208]. G. Brandes' works were known among Ukrainian writers, in particular references to him are found in texts by Lesia Ukrainka (e. g. in the paper "New Prospects and Old Shadows" (1900) [12, p. 83]), and Ivan Franko, although they were not related to the H. von Kleist's creative work.

The first person, who after Franko got interested in H. von Kleist, was Ukrainian translator and public activist, co-creator of the first part of Franko's "Universal Library" (1909–1912) Onufrii Pashuk (1981 – not earlier than 1914). Ukrainian version of the H. von Kleist's novel "Betrothal in St. Domingo" (published by "Universal Library") under his editorship was published in the end of the first decade (approximately 1909) in Lviv as a separate edition. Unfortunately, there remained not much information about the interpreter, even his death date is indicated tentatively, although he translated such famous works as "Sketches from the Ancient World" by H. Taine, "The Ancient History of Oriental Peoples" by G. Maspero (both – Lviv, 1905), "The Deer slayer" by F. Cooper (Lviv, 1905), "Holiday in Cosqueville" by E. Zola (Lviv, 1909), "Caesar and Cleopatra" by B. Shaw (Kolomyia, 1913), "The Gods will have Blood" by Anatole France (Lviv, 1914) [9].

Besides the novel "Betrothal in St. Domingo" the publication also contains a small introduction, in which the translator does not only give a brief analysis of the work of art, but also expresses his understanding of Kleist's personality, his creative genius. As well as Franko, O. Pashuk expresses admiration for the powerful talent of the German outstanding writer, his unusual style which he called unique in German literature. This interest prompted the Ukrainian to translate one of the Kleist's best novels. On the other hand, the author lamented over the tragic fate of the German and circumstances which did not allow him to fully fulfill himself as an artist. O. Pashuk's work, especially translation was a significant step towards reception of the creative work of the writer, but it remained unnoticed in the Ukrainian literary criticism of the time. Neither translation nor foreword were republished, nothing is mentioned about them in modern publications devoted to H. von Kleist.

The year of 1912 can be considered an epochal era of the Ukrainian kleistiana. On the occasion of 100th anniversary of the death of H. von Kleist the voluminous paper of outstanding Ukrainian critic, cultural activist

M. Yevshan entitled "Heinrich von Kleist and German literature" was published in Lviv Scientific Journal. Due to its depth and range of issues raised it belongs to the greatest phenomena of not only Ukrainian but also European kleistiana. The monograph of W. Herzog "Heinrich von Kleist. His life and creative work." (Wilhelm Herzog "Heinrich von Kleist. Sein Leben, sein Werk") published in 1911 was an impetus for writing the paper. This monograph was the first thorough writing about Kleist in European literature. M. Yevshan's appeal to W. Herzog's work was, on the one hand, evidence of a deep awareness of Ukrainian scientist with European literary process, on the other hand – his great desire to integrate Ukrainian literature into this process.

Perhaps Ivan Franko in some way influenced the selection of M. Yevshan's research object, because M. Yevshan is one of the most active critics of world literature after Franko. In the indicated studies there are no direct links to the works of the Ukrainian classics but some harmony of the young scientist's views with Franko's ones can be seen. Yet M. Yevshan is a representative of a new generation of Ukrainian literary scholars. His articles published in the journals "Ukrainska Khata" (Ukrainian House), "Literary and Scientific Bulletin" according to M. Ilnytskyi, became a true "catalyst" of the literary process, brought in a spirit of the controversy and struggle [6, p. 152], were a manifestation of the new thinking in the literature.

The choice of study of M. Yevshan was obviously influenced by factors of various kinds, including harmony of eras in which they lived (Romanticism and Modernism), Kleist's uniqueness as an artist and person, his strongly pronounced tragic fate, an existing civil pathos, ambiguity of reception and other factors which, taken together, have become an important impetus and suitable ground for Ukrainian scientist's own generalizations.

The literary scholar divided his study into four parts: the first one considers the issue of the German writer and society of that time; the second one deals with Kleist's internal nature as an artist as well as the influence of Kant's philosophy on his world view; the third one analyzes the writer's legacy; the last one features summing-up.

From the first lines of the article we notice the highest appreciation of the work of the German author, and his commitment to his native land. Literary scholar calls Kleist a poet "who are scarce not only in Germany but in the whole world literature" [5, p. 363].

Ukrainian researcher did not set a goal to deeper consider the artistic legacy of the writer, he only wanted to present it against the background of the era and trace its destiny throughout the centuries. On this occasion he

said: "Should I have touched upon his life, his work became clear itself [5, p. 367]." As an idealist-philosopher M. Yevshan emphasizes Kleist's life fatalism, which affected his whole creative work, as well as largely influenced the principles of characters modeling and the overall tone of the works: "[...] everywhere we can see only the terrible force of external circumstances that each time bind a person by stronger chains until he loses balance and disaster happens" [5, p. 367].

Thus, M. Yevshan's approach at that time was quite innovative and original, offering an alternative vision. And this is a great merit of the Ukrainian scientist. Building on ideas of Franko and based on the work of the German critic W. Herzog, he summed up the receptive experience of "kleistiana" at the beginning of the twentieth century, offered his own concepts, laid the foundations of fresh approach to the study of Kleist's creative work not only in Ukrainian, but also in European literature. As a representative of a new generation of critics, "philosophy of the heart" follower, the scientist considered the artist's work as inseparable part of his life, pointing to "life fatalism" as a dominant feature of Kleist's artistic world. M. Yevshan noted the high artistic level of his works, originality and eccentricity, and individual style. In addition, in the experience of critic today we can see many points of the study program of important issues – perception, evaluation and reconsideration of the writer's work, who back than was not recognized by his countrymen as well as the next generation of critics and historians of literature. M. Yevshan's research in times of Sovietism, like many of his other works was, unfortunately, forgotten and ignored. It was reissued only in 1998 in a collection of critical studies "Criticism. Literature. Aesthetics," which became an important phenomenon of Ukrainian "kleistiana".

Next study on H. von Kleist after M. Yevshan's one appeared only 15 years later. It was undertaken by a publisher, historian and literary critic Viacheslav Zaikyn. It is worth brief look at the history of life and activities of the scientist who, according to A. Portnov, can "serve as an illustrative example of a thoroughly forgotten scholar" [10, p. 89]. V. Zaikyn was born in 1886 in the town of Vovchansk of Kharkiv province (it is interesting that he doesn't provide his birth date even in personally written biographies). He studied at the Kharkiv grammar school № 3, and after school he entered the Law Faculty of Kharkiv University, and simultaneously attended lectures on history and philology. Later living as an emigrant he called himself an apprentice of Mykola Maksymenko and Mykhailo Klochkov.

"Careless expressions", as Zaikyn put it, prompted him to emigrate to Warsaw; soon he returned to Lviv, which caused a wave of speculations surrounding the scientist. He became a permanent author of the Greek-

Catholic and conservative periodicals: "Nova Zoria" (New Dawn), "Zapysky chyna sv. Vasyliia Velykoho" (Notes of the rite of St. Basil the Great), "Dzvony" (Bells). On the other hand, the position of the Polish government did not encourage moving of immigrants from above-Dnipro regions to Eastern Galicia, especially to Lviv [10, p. 96]. Although V. Zaikyn was in the first place historian of the Church, he was also the author of publications on Ukrainian nation-building, numerous personological explorations, historical considerations that he published under various pseudonyms and cryptonyms (for example, V. Z., Z. V. Maksymovych, V. Myropilskyi, T. B). In his works he expressed his views that differed from the official ideology of the Soviet Union. This led to his execution in 1941 in the Kiev region.

V. Zaikyn dedicated his research paper to H. von Kleist (using the pseudonym Myropilskyi) under eloquent title "Singer of the national struggle (Herman Kleist and his drama "Hermansschlacht")", which was published in medical journal "The life and knowledge" (1927) to commemorate the 150th anniversary of the artist. The modern researcher of V. Zaikyn's life and career A. Portnov in his study does not mention the paper on Kleist and does not include it into the list of V. Zaikyn's papers.

A year after the V. Zaikyn's publication an article of another Ukrainian researcher, former member of "Moloda muza" (an informal modernist group of writers and artists in Western Ukraine, founded in 1906) Ostap Hrytsai was published. The spirit of the paper is very similar to the previous one. The fate and fortunes of the two scientists have much in common (national consciousness, severe social and political living conditions, immigration, and oblivion). In 1920–1930s he gains the authority of a known literary critic, publicist, translator, poet, writer in Western Ukraine and abroad. At this time a number of important critical essays devoted to the works of T. Shevchenko, I. Franko, O. Kobylanska, V. Stefanyk, Marko Vovchok appears. They are printed in Vienna, Lviv, Berlin, Chernivtsi periodicals ("Ukrainskyi prapor" (Ukrainian flag), "Ukrainskyi skytalets" (Ukrainian wanderer), "LNV", "Nova khata" (New house), etc.). O. Hrytsai as well as M. Yevshan, was a member of the editorial board of the magazine "Ukrainska Khata" (Ukrainian House), members of which promoted modernistic tendencies in Ukrainian literature, sought combining of European ideas with national ones.

O. Hrytsai's aim was to familiarize the Ukrainian reader with the excellent works of world literary writing. Actually, this was a major factor in writing the paper "Heinrich Kleist. [Life and Work]" to commemorate the 150th anniversary of the birth of the artist, which was published in Lviv Scientific Journal in 1928. The research paper begins with an epigraph, which is an excerpt of the aesthetic work of Kleist "Zoroaster's Prayer"

(currently, it is the only Ukrainian translation of the piece of writing). It is an essay in which poet, addressing God, asks him to fill him up with the "sufferings of bitter troubled years" of his time, and to give strength to overcome this troubled years and help all those in need [4, p. 343]. It was right to use this passage as the epigraph. Here Hrytsai as well as Kleist wanted to show all the pain he felt for his people, nation, its past and future. On the other hand, the scientist, understanding the responsibility that lies before him may have asked that God helped him to understand such a complex problem as creative work of H. von Kleist and convey everything he had planned to the readers.

O. Hrytsai's paper had something in common with separate opinions of I. Franko, concepts of M. Yevshan and S. Zweig, but in its entirety it was distinguished by stylistic originality and original approach to the legacy of the German artist, his place in the world literary process and was a new step in the development of Ukrainian kleistiana. But the fate of the research paper has turned to be the same as of the previous ones – it has not been reissued yet, and remained on the periphery of Ukrainian critical thought of the twentieth century.

1930 was next important stage of Ukrainian kleistiana when a book "H. Kleist. Stories" was published in Ukrainian. From German it was translated by O. P. and M. H., under the editorship of M. Hilov and V. Derzhavyn (published in Kharkiv – Odesa). It contained four stories: "The Marquise of O...", "Betrothal in St. Domingo", "The Earthquake in Chile", "The Foundling", and the last two have been translated for the first time in Ukraine. The publication also included a foreword of Ukrainian literary critic, linguist, orientalist and translator V. Derzhavyn (1899–1964). Without getting involved in the painful problems related to tragedy of German writer or influence of Kantian philosophy on him, the author provided thorough characteristic of genre and language features placed in the publication of short stories. He pointed to concise and matter-of-fact style of works, lack of stylistic ornamentation, pathetic and sentimental speeches, rational approach to the interpretation of the tragic plots, focus of artistic attention on a certain emotional situation i. e. affect. Kleist's skill, according to the author, is that he was able to produce a consistent literary style, "correctly understand his fictional talent" [8, p. 6]. The value of the study presented in the publication and the critic's merit is that German romanticist appeared as unsurpassed master of novel, novator of form and content, an outstanding artist of his time, as well as future epochs.

Although, the development of Ukrainian "kleistiana" in the first decades of the twentieth century, was held intermittently, was not marked by a special breakthrough and should have been more ambient and

comprehensive. Yet it took place: over three decades five essays of the artist were published and a number of works translated. This should be attributed primarily to O. Pashuk, M. Yevshan, O. Hrytsai, V. Zaikyn, V. Derzhavyn – companions in the field of national culture that sought to introduce Ukrainian literature to the world, preserving its national identity.

Література:

1. Брандесъ Георгъ. Главнѣя теченія въ в литературъ XIX вѣка. Немецкая література ; перевод с датского под ред. М. В. Лучицкой / Георгъ Брандесъ. – Киевъ, 1903. – 144 с.

2. Будний В. Магеллан українського модерну. "Слово про критику" Івана Франка в контексті літературної доби / В. Будний // Дзвін. – 2006. – № 6. – С. 122–129.

3. Вашків Л. П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі / Л. П. Вашків. – Тернопіль : Поліграфіст, 1998. – 135 с.

4. Грицай О. Гайнріх Кляйст [Життя і творчість] / О. Грицай // ЛНВ. – 1928. – Т. 97. – С. 343–357.

5. Євшан М. Генріх Клейст і німецька література (1777–1811) / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 363–370.

6. Ільницький М. Творчість – це свобода духу. Микола Євшан – літературний критик / М. Ільницький // Дзвін. – 1994. – №№ 2–3. – С. 152–161.

7. Калинович І. Генріх Кляйст. Біо – Бібліографічні матеріали. Поазбучна бібліографія, № 458 / Калинович Іван. – Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – С. 62.

8. Кляйст Г. Землетрус в Чілі з нім. пер. О. П. і М. Г. / ред. М. Гільова і В. Державша / Генріх Кляйст ; Харків – Одеса, 1930. – 134 с.

9. Пашук О. Генріх Кляйст. Наречена із Сан-Домінго / О. Пашук. – Львів. – 48 с.

10. Портнов А. В'ячеслав Заїкин: Історик із багатьма обличчями / А. Портнов // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. Том 10. – Харків, 2004. – С. 89–111.

11. Роль Данка у народній комедії "Збитий збанок" / ф. 514, оп. 1, спр. 107. – ЦДІАУЛ. – 14 арк.

12. Українка Леся. Новые перспективы и старые тени / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. – К. : Наукова думка, 1977.

Т. 8. – 1977. – С. 76–99.

13. Франко І. Генріх Клейст. Маркіза О... Передмова / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1980.

Т. 25. – 1980. – С. 245–287.

14. Чернецький С. Гостина театру "Руської бесіди" у Львові // Львівський науковий вісник. – 1905.

Т. 29, кн.3. – С. 238–248.

15. Meyer-Fraaz A. Die slavische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezeption eines Unzeitgemäßen in Rußland, Polen und Kroatien. – Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2002. – 349.

**Mystic toposes of Kyiv in the novel
"Love in Baroque style" by V. Danylenko**

У статті йдеться про міські топоси, розглянуто містичні образи-локуси Києва у романі В. Даниленка "Кохання в стилі бароко". Закцентовано на органічному відчутті міста головним героєм – архітектором Валерієм Коляденком, процесі пізнання чоловіком сенсу його життєвого шляху. Місто представлено як самодостатній і цілісний образ у тексті-міфі із виразною стилізацією бароко.

Ключові слова: місто, урбаністична тема, образ-локус.

В статье речь идёт об городских топосах, рассмотрены мистические образы-локусы Киева в романе В. Даниленко "Любовь в стиле барокко". Сакцентировано на органическом ощущении города главным героем – архитектором Валерием Коляденко, процессе познания мужчиной его жизненного предназначения. Город представлен как самодостаточный и целостный образ в тексте-мифе с выразительной стилизацией барокко.

Ключевые слова: город, урбанистическая тема, образ-локус.

The urban toposes are described, and mystic images-loci of Kyiv in the novel "Love in Baroque style" by Volodymyr Danylenko are analyzed in the paper. The attention is paid to the organic perception of the city by the main character – an architect Volodymyr Koliadenko, as well as the process of cognition of the sense of his life journey by the man. The city is presented as a unique self-sufficient image in the text-myth with an expressive baroque stylized design.

Key words: city, urban topic, image-locus.

The issue of formation and establishment of "urban text", "urban literature", "urbanistic literature" has been raised in the studies of V. Aheiev, S. Andrusiv, T. Hundorova, O. Kyskin, Yu. Lotman, S. Pavlychko, M. Revakevych, V. Toporov, O. Filatova, O. Kharlan. Ukrainian urban prose of the XXth century has been the subject of fundamental research of V. Fomenko. Urban loci of Kyiv, Lviv, Ivano-Frankivsk (Stanislaviv), Zhytomyr, Rivne, Ternopil, Kharkiv, Chernivtsi can be seen in the researches of R. Holyk, D. Horbachov, H. Hrabovych, L. Lavrynovych, V. Levytskyi, L. Males, R. Movchan, N. Pazniak, Ya. Polishchuk, O. Rusyn, T.

Tymoshenko. However, mystique which is present in almost all Ukrainian urban texts was left untouched by the scientists, which makes our study urgent.

The objective of the article is to analyze the artistic presentation of the city image (Kyiv) as a mystic topos – sacral center of the nation.

Analytical considerations of Volodymyr Danylenko as literary critic who based on the comparison with the literatures of other countries emphasizes the importance of "correlation between number and value of writers born in the capital and country" [2, p. 67], reasons the "horizontal model" of contemporary Ukrainian literature, are of particular interest for us. Even as a writer he fills the gaps of "capital" and "urban" texts in his novel "Love in Baroque style", which is the subject of our study.

Therefore, fulfillment of our objective involves accomplishment of the following tasks:

- to consider mystical loci of Kyiv as a means of creating of the author's text-myth;
- to reveal the peculiarities of spatial and chronological structure of the novel;
- to analyze the urban collisions.

As Solomiia Pavlychko noted: "The city is a type of a certain type of consciousness of the author as well as his hero. This consciousness is sufficiently refined, it has been brought up by the library, not nature, it came to know philosophical doubts, disappointments and pain of loneliness, alienation, inner disharmony" [4, p. 206]. Valerii Koliadenko who appears in the novel by Volodymyr Danylenko is this very kind of man. He is a refined intellectual, talented architect, mature and self-sufficient man, who enters upon a very unusual undertaking – working a "Saran's crossword", connected with the peculiarities of the capital city development, and withholds the true cause of mysterious death of the husband of his client – Yuliia Marynychuk (harmonious with Morena – Slavic goddess of fate and death).

From the first lines of the novel the author alludes to the unusual origin of woman, starting with the description of her appearance, where big dark eyes, "full of light sadness as if she knew how was their meeting going to end and where this world was moving" were the most impressive. The author also describes her clothing details, where "four dark buds (of roses) – the even number of death – emphasized her modest taste" [1, p. 13]. For mystic creatures she was a "greedy black-eyed predator, like a chestnut mare with sensitive lips" [1, p. 11].

The plot of the novel unfolds with denouement – a sad love story of Tearful Widow, which turns out to be a sculpture on one of the city's

buildings is narrated. The architect's talent and unusual vision of this world, ability to define the beauty even in not too attractive form have melted the stony heart of Izida the Medusa, who mourns the loss of a loved one. Such deployment of the plot points to the motive of the ancient myth of Pygmalion and Galatea.

Thus, one can track doubling of mystical nature of love storytellers as well as its participants – Valerii and Yulia. This is an unusual love triangle: a male artist – a mysterious woman – a stone sculpture. Right of the narrator is alternately transferred to almost all the figures that adorn the facades of the city. However, they all have specific binding to specific buildings and places in Kiev: caryatids in Pylyp Orlyk an Volodymyrska Streets; Mermaids (Poludnytsia, Zhalytsia, Rosianytsia, Mavka, Povitruilia) old Nereid Thetis, elephant, octopus, frogs on the House with Chimeras, Ifrits from the pharmacy in Saksahanskyi Street, Horhulia in Velyka Zhytomyrska, atlantes in Kostolna Street, Tim and Sim Nechystiuk of the House with spike in Yaroslaviv Val Street. Each of these creatures has its prototypes in mythology, folklore or ancient Slavic beliefs.

In addition, the author gives them unusual properties. Horhulia often pretends to be a woman, scaring late passers-by, drunks or fishermen, and Tim can imitate the likeness of secular young man, turn into a "dust storm, blizzard, a ball of fire" [1, p. 26]. A separate story is devoted to the spell of the House with Chimeras onto the strange and bizarre life not only of each subsequent owner, except Vladislav Horodetskyi, but the city and the country as a whole. The writer successfully interleaves historical facts and figures of rumors, legends and traditions, creating his own architectural and baroque mythology of Kyiv.

Kyiv is the "eternal city" of concentric type (according Yu. Lotman). By definition of Ya. Polishchuk, the novel of V. Danylenko is "kyivcentric" because of its presence in the life of heroes (monumental and mystical). We agree with the judgment of the scientist about creating "the next version of the Faustian theme of temptation and sacrifice, a sweet moment for which the hero is willing to pay the highest price. The story of Koliadevych is wrapped by rich and subtle symbols, reminding the reader of many literary and non-literary (for example, historical or current political realities of Ukraine) analogies. Volodymyr Danylenko perceives Kyiv as sacred space" [5, p. 32]. The expressive symbolism of the novel is a crossword, which is associated with death, breakage of Valerii's car on the bridge of Paton (place of transition between the two worlds) as another warning of the careless act. Eventually, all the key events of the story unfold in the Hohol Street, Podil, Andrayivskomu desceAndriivskyi Uzviz or Lysa Hora (which throughout the ages undergoes a number of semantic

changes from the place of worship of the ancient gods to the fortress and prison) – Kyiv loci are closely linked with mystical manifestations.

City toposes in the novel are represented by the smells, because as Horhulia convinces, "from the lake of Vyrylytsia to the Kharkiv highway sewer spirit hangs. (...) As it blows from Bortnychi, you have no choice rather than falling onto someone's head. From Darnytsia the smell of sulfur comes, from Kurenivka one can feel the smell of tannery and soap, from the railway station the smell of creosote and musty creek Lybid, from Pechersk Lavra the smell of wax and unwashed bodies comes, from Korchuvatyi – tobacco smell, from hydro park – barbecue smell, from Obolon – smell of malt, the smell of caramel from confectionery "Rochen" hangs over Demiiivka, Povitroflotskyi Bridge smells like muffins, Truhaniv island smells like excited male and female bodies" [1, p. 36]. The author uses the names of some toposes to define the individual characters, thus infernal Baal Zebub has fun with ample-breasted girl from Rusanivka.

As in the Baroque era the spatial and chronological structure of the novel by V. Danylenko is deployed in several areas: earth (real time in Kiev), supernatural (underground world – infernal beings), mythical (night and talks of sculptures) and historical (Kyiv of the Xth–XXIst century). The author successfully interleaves mystical stories with fully realistic pictures of urban life, giving them a comic and travesty color. Such as an episode of drunken man who hung a bag on the arm of Tim Nechystiuk (because he did not have time to stand in his place under the balcony), and went to relieve himself to the porch, came back and was genuinely surprised by the fact that he could climb so high but finally sobered up when atlant threw it to him.

The main storyline, as in the Baroque era, is centered around the struggle between good and evil for the human soul. The story of death that follows a man around is archetypal for our literature, as indicated by modern scholars [3], deriving its origins from the image of Kozak Mamai. The baroque features of modern novel appear in styling of descriptions in usual for eloquent manner: "When in the purple dawn of dreams behind Bortnychi the pattern of sleeper birches became seen and the morning stole up on Kyiv in a cat-like manner..." [1, p. 175].

Like in all postmodern texts a special place is occupied by a book, library and scholar Mykhailo Babak. The image of a hermit who is in love with his own collection of books, and ironically once nearly dies under bunch. A book by Apollinari Zakrevskyi "Mystic Kyiv" – which is followed by a strange and incomprehensible string of mysterious deaths of all its owners.

Baal-Zebeb's visit to the Abbot of Kyiv-Pechersk Lavra and warm welcome in the house under the glass dome at time when priests and exorcists were looking for him everywhere, in all possible places, are pretty symbolic. "In this country, where the land gives rise to so many geniuses, and no one knows how to get rid of them, where women take off their clothes in the bedrooms more beautifully than trees shed their leaves, where the most absurd idea becomes reality, where cynics are declared saints and saints get anathemas, where thieves write laws to fit their evil, where is everything for a person to be happy, except for crocodiles in the rivers, in this very country Baal Zebeb felt himself at home" [1, p. 174]. His name is harmonious with Beelzebub, the obvious typological similarities with the novel by Bulhakov "Master and Margarita", particularly in an episode of the arrival of Woland in Moscow and the ball.

Thus, in the novel "Love in Baroque style" by Volodymyr Danylenko we can observe recodification of a traditional negative city image as a hostile to a human-being space. Urban chronotope acquires positive semantics, now it becomes a place where dreams come true. The author creates urban text-myth, where Kyiv is presented not just as a simple artistic space where the events unfold and main characters appear. It's a unique self-sufficient character, who gets behind, dreams, and lives through all the events with the people. The city image is ambivalent, saturated with the game of senses; it is presented in the text as a laminar space, full of mystic and sacral knowledge.

Література

1. Даниленко В. Кохання в стилі бароко / В. Даниленко // В. Даниленко "Кохання в стилі бароко" й інші любовні історії : роман та оповідання. – Львів : ЛА "Піраміда", 2011. – 254 с.
2. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес / В. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
3. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії / О. Когут // Оксана Когут. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії : монографія. – Рівне : НУВГП, 2010. – 417 с.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – 2-ге вид. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
5. Поліщук Я. Імагогічний вимір Києва в художній літературі новітньої доби. [Електронний ресурс] / Я. Поліщук. – Режим доступу: elibrary.kubg.edu.ua/ – Назва з екрана.

Художня деталь в епіці Володимира Ярошенка

Стаття присвячена аналізу різних видів художніх деталей у творчості Володимира Ярошенка, розкриттю їх функцій для виявлення нової змістовості творів письменника. На прикладі оповідань письменника простежується, як художні деталі надають тексту образності, поглиблюють і пояснюють суть героїв.

Ключові слова: художня деталь, портрет, портретна характеристика, інтер'єр, пейзаж.

Статья посвящена анализу всевозможных видов художественных деталей в творчестве Владимира Ярошенко, раскрытию их функций для выявления нового содержания произведений писателя. На примере рассказов писателя наблюдается, как художественные детали придают тексту образности, углубляют и объясняют суть героев.

Ключевые слова: художественная деталь, портрет, портретная характеристика, интерьер, пейзаж.

The article analyzes the various types of artistic details in the works of Vladimir Yaroshenko, the disclosure of their functions to detect new pieces of content writer. For example, the stories of the writer observed as artistic text provide details imagery, deepen and explain the essence of the characters. Analysis of artistic detail designed to empower interpretation literary work, which is one of the most important and widespread species literary studies. Conclusions interpretation reflecting moral, psychological and cultural aspects of the understanding of the text, which is the expression of opinions of a writer who, transforming reality through their creative imagination, creates a model – a concept view of life rights.

Deepening scale creative application of art and all details most of its inner fullness in his novels shows the steady upward path of its realistic creative method, which became its ideological and aesthetic maturity in the works of Vladimir Yaroshenko.

Key words: artistic detail, portrait, portrait characteristics, interior, landscape.

Картина зображеного світу, образ героя твору літератури у неповторній індивідуальності складається з окремих художніх деталей. Через художню деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж без-

лічі речей чи явищ те, що у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору. У ланцюгу: об'єктивна дійсність – автор – твір – читач чи не найважливішим є процес художнього аналізу, результати якого відбиваються в системі образів і мікрообразів твору, тобто і в художніх деталях. Володимир Ярошенко у своїй творчій практиці надав важливу роль художній деталі, добре розуміючи її життєву основу.

Творчість Володимира Ярошенка – поета, байкаря, прозаїка, драматурга, літературного критика, кіносценариста належить до малодосліджених наукових проблем на сучасному етапі. Цілісний аналіз творчості письменника до цього часу не представлено в літературознавчих працях у всій сукупності визначальних особливостей. Найбільш ґрунтовно творчість В. Ярошенка була осмислена П. Орликом у науковій розвідці "Від символізму до реалізму" (70-ті роки), яка, зважаючи на час написання, сповнена ідеологічних штампів. Після прийняття Україною незалежності поновлюється інтерес до творчості письменника – виходить антологія Я. Славутича "Розстріляна муза". Нарис про В. Ярошенка додано до оновленого видання "Розстріляної музи", у котрому Я. Славутич представив загальний огляд творчості В. Ярошенка та проаналізував декілька поезій автора. У журналі "Зоря Полтавщини" (кінець 90-х) вийшла стаття Д. Голди "Співець нового життя", присвячена життю та творчості В. Ярошенка. На початку XXI століття вийшло видання двотомної антології Ю. Винничука "Розіп'ята Муза", де життя та творчість В. Ярошенка не залишились без уваги дослідника, котрий долучив до антології бібліографічні відомості про В. Ярошенка та найяскравіші, на думку автора, зразки його поетичного таланту. Окремі аспекти життя і творчості В. Ярошенка досліджувались у працях сучасних літературознавців М. Белєєнко та В. Дмитренко.

У дослідженнях про творчість Володимира Ярошенка окремо художня деталь не аналізувалася. Актуальність обраної теми полягає в тому, що досі не проводився аналіз художньої деталі у творчості Володимира Ярошенка. Питання потребує докладного вивчення, адже аналіз художніх деталей покликаний розширити можливості інтерпретації літературного твору, що є одним із важливих і поширених видів літературознавчих досліджень.

Мета статті полягає в цілісному вивченні й аналізі різних видів художніх деталей у творчості Володимира Ярошенка, розкритті їх функцій для виявлення нової змістовості творів письменника. Реалізація мети передбачає виконання таких завдань: вивчити

основні положення сучасного літературознавства щодо ролі художніх деталей у предметному світі твору; виявити та систематизувати різні види художніх деталей та розкрити їх функції в оповіданнях Ярошенка; визначити особливості використання деталей портрета, пейзажу, речей, їх місце й роль у творчому доробку письменника.

Об'єктом дослідження є збірка оповідань Володимира Ярошенка "Кримінальна хроніка" (1927).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній на основі методики цілісного, синтетичного підходу до аналізу літературного твору вперше робиться спроба аналізу деталей художнього світу Володимира Ярошенка.

Будучи елементом художнього цілого, деталь сама по собі є найдрібнішим мікрообразом. У той же час деталь практично завжди складає частину більш великого образу. Індивідуальна деталь, закріплюючись за персонажем, може ставати його постійною ознакою, знаком, за яким пізнається даний персонаж.

У літературознавчій науці існують різні визначення поняття художньої деталі. У літературознавчій енциклопедії художня деталь трактується як різновид художнього образу; яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомішим, змістовнішим [7, с. 271].

На думку Є. Добіна, деталь має малопомітне чи зовсім непомітне, а часом потужне прагнення зімкнутись з ключовим задумом твору: характерами, конфліктами, долями, – і цим надати тексту бажану рельєфність, завершеність та виразність [2, с. 303]. Зосереджуючи увагу на художній деталі, науковець застерігає про її схожість з подробицями і вказує на їхню спільну та відмінну характеристики. Є. Добін робить спробу диференціювати значення деталі й подробиці, що є "безкінечно малими моментами" художнього твору. На думку літературознавця, із тисячі подробиць письменник виділяє якусь одну, справді художню, здатну викликати уявлення про предмет у цілому, збудити думку і яскраво освітити її. Саме така подробиця має право носити назву "художня деталь" [2, с. 245]. Трактатування деталі як одного із засобів образотворчого мистецтва ґрунтовно описується в розвідці російського літературознавця Г. Поспелова "Теорія літератури" [8, с. 67] і визначається як "частина, частка, подробиця", що виконує важливі функції у літературному творі.

Літературознавці, визначаючи різні значущі чинники деталі, сходяться на думці щодо її важливості в художньому тексті. Наприклад, В. Щеглов наголошує на ідейній, психологічній, естетичній значущості художньої деталі в тексті [9, с. 86], а Ю. Борев визначає

можливість отримувати додаткову інформацію посередництвом художньої деталі [2, с. 18].

Різні погляди на призначення художньої деталі в тексті зумовлюють різні її класифікації. У Короткому словнику літературознавчих термінів зустрічаємо таку класифікацію: деталь-портрет, предметна деталь, деталь-вчинок, деталь-образ, деталь-питання [5, с. 89]. У дисертації З. Гузар наголошує на тому, що "деталь може бути рельєфною, пластичною, картинною або "необразною" [3, с. 21]. М. Березняк у окремий тип виділяє імплікуючу деталь, вказуючи на те, що "призначення цієї деталі – одночасна активізація більш ніж одного значення" [1, с. 194].

Різні типи деталей виконують у художньому творі різні функції: констатуюча деталь повідомляє об'єкту чуттєву відчутність; характеризує деталь повно і багатогранно характеризує об'єкт зображення; предметна або образотворча деталь представляє читачеві персонаж, предмет, пейзаж тощо. У багатьох випадках деталь є способом виявлення художнього мислення письменника, його здатністю вибрати з величезної кількості речей, означень, понять ті, що у сконцентрованому вигляді зуміють передати авторську ідею, а відтак і національну своєрідність, побудовану на специфічній колоритності. Вона може бути прогнозованою обов'язковістю або інтуїтивним імпульсом, навколо якого вибудовується увесь твір.

Як особливий прояв творчості автора художня деталь набирає форму глибокого символу або непомітного штриха і реалізується через речові, портретні, інтер'єрні, пейзажні деталі. Вона може надавати особливого забарвлення мовленню персонажа, буває як наскрізною (повторюваною) у творі, так і одномоментною, та щоразу вона містить прихований зміст, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо [6, с. 731].

Зауважимо, що деталь сприяє створенню організаційної структури тексту, в якій читач отримує змогу "домалювати" цілісність, спираючись на пропоновану автором частковість, інакше кажучи, деталь є тим конденсатором авторської ідеї, що дозволяє у звичайному побачити символічне, в характерному – іманентне.

Таким чином, говорячи про різновиди й сфери застосування деталі, учені приходять до єдиної думки про те, що як образотворчий засіб і компонент творчості художня деталь виявила свої багаті естетичні функції у становленні реалістичної прози, продовжуючи бути гарантією життєвої вірогідності й художньої правди й сьогодні. От чому розуміння функції й структури феномена "ху-

дожня деталь" актуальні в літературознавчих дослідженнях і вимагають їхньої подальшої розробки.

Прагнення письменників до зображення життєвої правди, глибокого осягнення внутрішнього світу героїв призвело до введення у твори портретних характеристик, реалістичних побутових і пейзажних замальовок, які, зі свого боку, зумовили необхідність розробки портретних, пейзажних та інших деталей як складової частини прояву іманентної характеристики літератури.

Для прикладу зупинимося на оповіданні Володимира Ярошенка "Мадонна наших днів", де автор створює образ героїні за допомогою портретної характеристики: "З-під капелюха ледве визирають глибокі, як думки фармацевта, очі, ніс білий, кольору скарбника після розтрати – прогнувся вниз, а там, малинові, як сукно на судейському столі, розмахнулися губи й упали кінцями на підборіддя з кращої стерилізованої крейди. На правій щоці твоєї квітнуть фарби сходу сонця, а на лівій – фарби заходу сонця, – під усім тим ховається жовта шкіра в зморшках і виприщах... Широке манто ховає форми твого тіла... Але я бачу їх!.. Вони зайвий раз нагадують про те, що чоловік із кісток та м'яса!.." [10, с. 41].

У такий спосіб письменник показує підлість, хитрість й авантюризм сучасної жінки. При описі жестів та рухів героїні оповідання Ярошенко використовує сарказм: "Ти йдеш поруч мене й регочеш, човгаючи ботами, розмахуючи велетенським ридикюлем! Я певен, що коли-б тебе побачили очі Мадонни, що їх малював Рафаель, да-Вінчі, Ботічеллі й Белліні, вони-б зареготали так, що штукатурка посипалась-б на твою голову... Ти хочеш, щоб і я був веселий... Ну, то човгай-же голосніше ботами, ширше розмахуй ридикюлем..." [10, с. 42].

В оповіданні "Кому треба квартирі", створюючи образ головної героїні, Ярошенко використав портрет класичний ("Це була не стара ще – до 30 років жінка, з великою купою розкуйовдженого волосся на голові. Розвезений на правій брові фіксатуар поклався темною плямою над оком аж до виска й справляв враження синця від міцного кулака муштини") та психологічний, котрий віддзеркалює душевний стан героїні у складний період життя. Героїня оповідання втілює тип "жінки на роздоріжжі". Автор зміщує акцент із зовнішньої, матеріальної частини образу на психологічний стан персонажа. "Тільки від безслезного, грудячого плачу так нервово трусяться плечі" [10, с. 7]. Автору цікаве її духовне життя. "Жінка... не моя жінка, а та, що під каштаном, що плечі..." [10, с. 8]. Привертає увагу читача художня деталь Ярошенка, яка набуває символічного зна-

чення. Це каштан, під яким стояла нещасна жінка. Каштан – символ турботи, саме тієї турботи, котра притаманна герою оповідання, яку він проявив до незнайомої жінки.

Мовленнєвий портрет – важлива характеристика в оповіданні. Героїня негативний потік образ звалює на чоловіка – героя оповідання, який зустрів незнайомку на зупинці під каштаном. "Що? Лизнув з товаришами, а тепер посміхаєшся собі, ідіот" [10, с. 5]. Це свідчить про деградацію героїні оповідання, яка працює проституткою, вживає алкоголь, веде аморальний спосіб життя.

Окрім класичного портрета, в літературі зустрічається портрет, у якому домінуючим є опис одягу персонажа, що вказує на його соціальну належність. За деталями одягу реконструюється цілісне уявлення про особистість, характер. "Це була типова проститутка. В білих черевиках, темній сукні, з високою зачіскою, стягнуеною білим, може рушником, може шматком полотна, може, нарешті, бинтом марлі з довгими кінцями. Біле увечері завжди виграє. Воно здається бездоганно білим, тим паче що "дівочки" не дуже долюблюють нариватись на очі вечірніх котів при світлі, хоч-би навіть від папіроси. "Красота лия".

В оповіданні "Ордер № 712099" автор звертається до художньої деталі при передачі інтер'єру: "На стінах цієї кімнати самотньо притулився вниз головою портрет царя Миколи II, протоєрея Кронштадтського й генерала Скобелева, останнього видно тільки з-за його кумедної двоперистої бороди" [10, с. 16] або "Кімната складається з чотирьох стін, одних дверей та одного вікна, в якому було дві скляні шибки, одна диктова і ще одна з невисомої матерії, що безпосередньо сполучувала кімнату з неосяжними космічними просторами, просто через вибите вікно на східцях. Обстановки не було, коли не вважати за неї чотири чи п'ять цвяхів, забитих у стіну вище рівня підлоги не менше як на три метри, та ще закуреного каганця, що вже сьомий рік нерухомо стояв на вікні... У кімнаті підлога вже була змита. Роза Люксембург суворо дивилася з протилежної стіни. А під двома стінами стояло по одній "розкладачці", лутка вікна виконувала немудру роль стола, стільців, у повному розумінні цього слова, не було, але добре випарений двохпудовий бочонок з-під оселедців догори дном, як це досліджено нашими майбутніми червоними вченими, може виконувати обов'язки меблі у кожному разі не гірше віденського стільця..." [10, с. 18].

Отже, навіть звернення до невеликої кількості оповідань В. Ярошенка під кутом зору означеної теми засвідчує, що деталь у художньому тексті посідає важливу ідейно-естетичну роль. Розгля-

нуті особливості художньої деталі Володимира Ярошенка підкреслюють основні риси індивідуального стилю митця. Використання художньої деталі як вагомої стильової ознаки відбиває сутність сучасної авторові історичної доби. Ярошенко розкриває деталь крізь призму світогляду, а отже, і крізь призму світобачення свого героя, що служить виразником складних душевних переживань. Досить часто у письменника деталь є наскрізною і символічною. Це дає змогу глибше осягнути підтекст, ідейний зміст та психологізм твору. Володимир Ярошенко майстерно використовує портретні, пейзажні, інтер'єрні та речові деталі. Художні знахідки Ярошенка є свідченням високої літературної майстерності та неперевершеного таланту митця.

Література

1. Березняк М. А. Типы и функции художественной детали в англоязычной прозе : автореф. дисс. канд. филол. наук / М. А. Березняк. – Одесса, 1985. – 17 с.
2. Боров Ю. Б. Современная литературная критика. Семидесятые годы / Ю. Б. Боров. – М. : Наука, 1985. – 240 с.
3. Гузар З. Художественная деталь в произведениях Ивана Франко Бориславского цикла : автореф. дисс. канд. филол. наук / З. Гузар. – Львов : ГУ, 1970. – 28 с.
4. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. С. Добин // Отд. изд-ва "Советский писатель", 1981. – 432 с.
5. Калачева С. В. Деталь художественная / С. В. Калачев // Краткий словарь литературоведческих терминов – М. : Советская энциклопедия, 1978. – 750 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997. – 752 с.
7. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007.
Т. 1. – 607 с.
8. Поспелов Г. Н. Теория литературы : учебник для студентов филологических специальностей университетов / Геннадий Николаевич Поспелов. – М. : Высшая школа, 1978. – 351 с.
9. Щеглов М. А. Верность деталей / Марк Александрович Щеглов // Литературно-критические статьи. Из дневников и писем / предисл. Н. Гудзия. – М., 1965. – С. 86–114.
10. Ярошенко В. М. Кримінальна хроніка / В. М. Ярошенко. – К. : Маса, 1927. – 60 с.

Просторово-часова організація тексту в романі-епопеї А. Корольова "Ерон"

У статті досліджено позатекстові архетипи хронотопу та елементи внутрітекстової структури роману-епопеї А. Корольова "Ерон". Виокремлено структурні аспекти просторово-часової організації корольовського тексту (фізичний, культурно-історичний, філософсько-міфологічний, психологічний). Виявлено рівні співвідношення хронотопу автора, героя, сюжетного та композиційного концептів. Підсумовано, що хронотоп у його різних жанрових модифікаціях (архетипах) служить у романі-епопеї важливим інструментом аналізу перманентної літературної реальності.

Ключові слова: хронотоп, архетип, роман-епопея, структура, постмодернізм, сюжет, композиція, концепт.

В статье исследованы внетекстовые архетипы хронотопа и элементы внутритекстовой структуры романа-эпопеи А. Корольова "Эрон". Определены структурные аспекты пространственно-временной организации корольовского текста (физический, культурно-исторический, философско-мифологический, психологический). Проанализированы уровни соотношения хронотопа автора, героя, сюжетного и композиционного концептов. Сделан вывод, что хронотоп в его различных жанровых модификациях (архетипах) является в романе-эпопее важным инструментом анализа перманентной литературной реальности.

Ключевые слова: хронотоп, архетип, роман-эпопея, структура, постмодернизм, сюжет, композиция, концепт.

In article extra text archetypes of a chronotope and elements of intra text structure of the epic novel of A. Korolev "Herron" are investigated. Structural aspects of the existential organization of the royal text are defined (physical, cultural and historical, philosophical and mythological, psychological). Levels of a ratio of a chronotope of the author, hero, subject and composite concepts are analysed.

The conclusion is drawn that the chronotope in its various genre modifications (archetypes) is the important tool of the analysis of literary reality in the epic novel.

Key words: chronotope, archetype, epic novel, structure, postmodernism, plot, composition, concept.

Творчість Анатолія Корольова стала об'єктом дослідження низки вітчизняних та зарубіжних літературознавців-критиків. Предметом

їх аналізу є еволюція постмодерністських тенденцій у ранній та зрілій творчості Корольова, дослідження його складної світоглядної парадигми. Б. Кондаков [4], М. Голубков [2], В. Рогозинський [8], О. Краснобаєва [6], А. Лучанкін [7], К. Степанян [9] та ін. аналізують прагнення сучасного письменника до культурно-історичного, філософського переосмислення дійсності, досліджують багатство інтелектуального змісту сучасної королівської прози, здійснюють глибокий філософсько-естетичний аналіз створених автором художніх образів, аналізують жанрові модифікації та поетико-стильову своєрідність його спадку. Однак серед сучасних трактувань його творчості відсутні роботи цілісного науково-теоретичного, загальнометодичного характеру, предметом яких було б дослідження хронотопічної генези роману А. Корольова "Ерон" [5], аналіз його позатекстових архетипів та елементів внутрітекстової структури, суперечливого творчого методу сучасного російського прозаїка-постмодерніста, що зумовлює мету нашої студії.

Теза про те, що будь-який досвід інтерпретації понять простору та часу для літератури як мистецтва слова є, на наш погляд, однаково цінною і не підлягає сумніву. Всім корінням своєї своєрідної індивідуальності Корольов пов'язаний зі світовою культурою, її історичними традиціями та досягненнями, які втілюються у вільних лексико-стилістичних експериментах, що дають можливість передати найзагадковіші та найнесподіваніші порухи думок і почуттів людини, схарактеризувати хронотопічний дискурс роману-епопеї "Ерон". Творчий метод А. Корольова базується на художньому відтворенні актуальних соціально-історичних явищ, які мають свій просторово-часовий концепт, є варіантами ширшого інваріанту.

Жанрова та естетична еволюція творчості А. Корольова пов'язана з еволюцією проблематики його творів: від традиційної етичної в ранніх реалістичних текстах (проблеми неоднозначності етики, зіткнення етики та творчості, призначення мистецтва) до онтологічної, філософської проблематики середини 1990-х – початку 2000-х рр., де домінуючими стали: проблеми буття та природи, способів мислення людини про навколишній світ, оволодіння свідомості людини буттям. Проза 2000-х (у т. ч. роман "Ерон"), при збереженні уваги до проблем етики та онтології, акцентується на філософській, метафізичній проблематиці: співіснування буття та смерті, наявність у бутті сенсу, закономірностей та випадковостей.

Створення літературної реальності – це специфічний спосіб упорядкування світу, подолання хаосу. Найважливішою особливістю просторово-часової організації тексту художнього твору є його негаентропійна спрямованість. Літературний твір як особлива, квазіонтологічна

реальність має специфічні просторово-часові координати. Час і простір існують у тексті насамперед у конкретному синтетичному зв'язку.

Здійснюючи хронотопічний аналіз роману-епопеї А. Корольова "Ерон", ми дійшли висновку, що при визначенні просторово-часових координат твору автор не міг не випробувати впливи найбільш загальних концепцій організації часу і простору, не міг абстрагуватися, по-перше, від своєї власної, особистісної рецепції цих категорій; по-друге, від наявних у "культурному полі" інтелектуальної діяльності архетипів хронотопа; по-третє, від реального, об'єктивного "фізичного" змісту часу та простору як форми існування матерії. Всі ці концепції, співвідносячись із творчістю Корольова, зумовлюють механізм цілісного дослідження жанрових модифікацій хронотопів у тексті роману-епопеї "Ерон" – психологічних, культурно-історичних, філософсько-філологічних, фізичних.

Ми визначили, що психологічний аспект корольовського хронотопу суб'єктивний. Особистісні закономірності сприйняття часу та простору людською свідомістю впливають на загальну концепцію хронотопу, тісно пов'язаного з дискурсом корольовського насилля та постмодерністською ґенезою роману-епопеї. Ми дослідили цілу ієрархію існування різних психологічних образів-характерів, причому звернення Корольова до певних соціальних характеристик героїв стимулюється як самим текстом роману-епопеї "Ерон", так і соціальним контекстом навколишньої дійсності 70–80-х рр. ХХ ст., що зумовлює синкретичний характер творчого методу художника: синтез реалізму, натуралізму, постмодернізму. Корольов майстерно використовує психологічні прийоми портретної деталізації негативних персонажів. Так, перед читачем на весь зріст постає виродок, паршива вівця внутрішнього кола партійної радянської аристократії. Він аморальний, аполітичний, асоціальний, а разом з тим безпомилково точний у дотриманні поведінкового ритуалу людей такого психотипу, що дозволяє йому задовольняти страшні амбіції свого збоченого "я". У ході дослідження ми виокремили сфери існування такого героя: кримінальні ніші радянської імперії; додаткові апартаменти кремлівської челяді, чорноморсько-каспійські дачні едеми, консульські комплекси в дружніх салонах номенклатурної радянської богемі, а за контрастом – морги, крематорії, кримінальні "товариства", у результаті – розтлінне дно четвертого Риму та образом "напівмертвого" Брежньєва на чолі.

"Ерон" за своїм розповідним анархізмом естетично однорідний, він, на думку російського літературознавця Ільїна, "обладает собственным хронотопом, агглюнативной совмещенностью несомещаемых эпох, судеб, событий, микро- и макрокосма жизни. В нем есть

особый повествовательный напор, "энергия стиля" и, главное, собственный образ мира" [3, с. 245].

Ми дослідили у корольовському романі-епопеї фізичний архетип хронотопу, який визначається сукупністю часу та простору, у рамках яких здійснюється "біологічне життя" індивіда (спосіб життя та жорстоке, надлюдське вбивство повії Любки Навратілової, історія життя африканки, гвалтування нелюдом-зеком своєї дочки на очах у матері та ін.).

Зображення культурно-історичного часу й простору, мотивування та адекватне відображення класових суперечностей, соціальної динаміки життя є однією з важливих складових художньої творчості. Історичні реалії частково знаходять висвітлення у творі Корольова (сталінсько-брежньєвська епоха, часи перебудови та ін.). Для того щоб зрозуміти своєрідність літературної реальності, варто уявити собі картину світу, що домінувала у певний культурно-історичний період, тому що літературний твір завжди є відбитком суперечностей своєї епохи. Наприклад, розділ роману-епопеї "Вавилонський човен", за рівнем величаво-монументальної детальності описів, за всесвітньо-історичними масштабами "хронотопічного" дискурсу (від вавилонсько-єгипетської давнини до московсько-брежньєвської сучасності) свідчить про майстерне володіння сучасним письменником постмодерністськими стильовими прийомами історичної ретроспекції, монументального прозописьма.

У ході дослідження ми визначили, що хронотоп типу культури як історичної цілісності впливає на формування хронотопу художнього твору. Він включає характерну для даної епохи інтерпретацію фізичного, історичного часу та простору. Для номінації світу, створеного даним типом культури, характерним є певний рівень відображення соціальних ритмів, наявність філософських концепцій, які мотивують зміст часу, особливості сприйняття та ціннісного осмислення категорій минулого, сьогодення та майбутнього, наявність специфічних способів "боротьби" згодом.

В основі літературного твору завжди лежить та або інша філософія історії, яка дозволяє авторові концептуально об'єднати елементи художнього світу. Філософська концепція – це ключ, який розкриває задум автора, це каркас просторово-часової моделі зображеного, його світоглядна домінанта.

Такі у загальному вигляді позатекстові структурні архетипи хронотопу роману-епопеї А. Корольова "Ерон". Тепер виокремимо деякі елементи внутрітекстової структури просторово-часової організації тексту твору.

Важливе місце у системі дослідження внутрішніх структурних елементів хронотопу займає автор. Проблема хронотопу автора в "Ероні" має два аспекти. По-перше, створюючи художню реальність, Корольов специфічно інтерпретує просторово-часову організацію об'єктивного світу, відбираючи матеріал і художньо його інтерпретуючи. На характер поетично відтвореного хронотопу впливають, як уже згадувалося, психологічні особливості автора, його світогляд, біографія та творча історія написання твору. Всі ці характеристики автора-творця, який включається у реальний соціокультурний континуум, є важливими тією мірою, якою вони впливають на художньо-естетичний світ корольовського роману-епопеї. Інший аспект пов'язаний із хронотопом образу автора у всіх його іпостасях, який є частиною поліфонічної авторської свідомості.

Позиція автора, форми модифікації авторської свідомості акумулюють певною мірою своєрідний сюжетний хронотоп як просторово-часову послідовність подій або асоціацій у творі. А. Корольов структурує розповідь таким чином, що читач часто не може чітко визначити, наскільки логічно та послідовно розвиваються сюжетні лінії у романі-епопеї "Ерон". Великий обсяг історичних подій (від епохи Вавилону до поч. ХХІ ст.), значна кількість діючих осіб, масових сцен часто відводять читача від основної сюжетної лінії, заважають зосередитися.

У побудові сюжету знаходить втілення авторська концепція змалювання основних соціальних подій та їх інтерпретації. Вибір минулого, сьогодення або майбутнього як домінуючого сюжетного часу має яскраво виражений оціночний характер і втілює авторську концепцію історії, яка виступає у романі-епопеї Корольова на перший план у побудові сюжету.

Як відомо, існує два типи сюжету: подійний та асоціативний. Подійний сюжет припускає існування не залежних від свідомості героя подій, що є елементарними одиницями цього виду сюжету та з'єднані причинно-наслідковим зв'язком. Подійний сюжет розгортається завдяки конфлікту. Саме такий характер сюжету, на наш погляд, у романі-епопеї "Ерон", у якому епічний конфлікт пов'язаний із зображенням історичного хронотопу. Сюжетний хронотоп служить тлом для специфічної просторово-часової орієнтації героя, а також має певну спрямованість.

У ході дослідження ми з'ясували, що важливим внутрішнім архетипом корольовського тексту є також герой.

У сюжетному часі-просторі корольовські персонажі, будучи учасниками подій, здійснюють вчинки, рефлексують, живуть і помирають,

однак цей час-простір – не однотипна маса. Але не всякий художній образ володіє власним хронотопом, більшість зливається з подійним. У ключові, переломні моменти часосприйняття героїв персонаж, будучи носієм певної концепції часу, може змінюватися, може залишатися незмінним або зовсім не замислюватися над проблемами часу й простору, виражаючи, однак, типову для даної епохи, типу культури інтерпретацію ідеї часу. В свою чергу, сюжетний хронотоп обіймає героїв, що живуть у різних часах і просторах, зіштовхує їхні різні концепції часу, поєднуючи їх всеосяжним хронотопом.

Важливою складовою корольовського хронотопу є не лише простір, але й час. У світоглядній парадигмі роману-епопеї "Ерон" феномен часу реалізується в єдності сьогодення та минулого: Корольов намагається заглибитися в онтологічні передумови наступності людських поколінь, пропагуючи важливість збереження традицій і підкреслюючи універсальність механізму їх засвоєння. Світоглядна парадигма твору синтезує основу міфологічної матриці (часи Вавилону) і філософську тимчасову концепцію (екзистенційна парадигма). Втрата життєвої стабільності, неприкаяність людини (особливо жінки – Любки Навратілової, інших повій), її граничне існування в часовому вимірі в філософській перспективі корольовського твору кодується ситуацією втрати просторових та часових орієнтацій, активізацією універсальних міфем і міфологем (Всесвіту), в персонажно-образній системі.

Два модуси трансцендентного буття в "зупиненому" часі спостерігаються в ситуаціях корольовського трансу (активізуються глибини колективного несвідомого), наприклад, опис серед пізньої ночі сміху нелюда, який гвалтує трирічну дитину. Парадоксальність часових координат, яка відтворює трансформовану абсурдність існування в "суспільстві споживання", відтворена у конфліктному зіткненні "швидкого" (актуалізує мотив скороминучості, кінець існування) і "статичного" темпу часу.

У ході дослідження хронотопічного дискурсу роману-епопеї Корольова "Ерон" ми підсумували, що схожість бачимо і в просторових аспектах руху, напрямках по горизонтальній осі: мить справжнього буття асоціюється з польотом, небом, тоді як мотив кінця, тимчасового парадоксу "світу" акумулюється в образах представників сталінсько-брежнєвської епохи, політико-керівної еліти тогочасного "совітського" суспільства.

Не викликає сумніву і факт відображення у корольовському романі-епопеї динамічної концепції часу (тут зіграли свою роль власне фізичні уявлення про простір і час, сформовані на основі емпірич-

ного досвіду). Динамічна концепція є характерним продуктом пост-міфологічної культурної свідомості, що сприймає час як лінійний, а отже, незворотний процес. Центральним концептом тут стає рух з минулого через сьогодні до майбутнього: кожна подія змінюється наступною. У цьому сенсі минуле виявляє сенс свого існування в якості причини, а форма – у спогадах, елементах сповідальності; теперішній час трактується як реальність, майбутній – як наслідок і сенс причин та передумов, що виникли в минулому і сьогодні.

Отже, для створення просторово-часової моделі літературної реальності, що дозволяє побачити в "Ероні" не "копію" життя, а відтворену життєподібну дійсність, ми проаналізували, як втілюються в структурних елементах тексту зовнішні архетипи часу-простору об'єктивної дійсності (фізичний, культурно-історичний, філософсько-міфологічний, психологічний). Ми також виявили рівні співвідношення хронотопу автора, героя, сюжетного мотиву і т. д., що, по суті, визначає структуру художнього світу роману "Ерон", його поетико-стильову домінанту.

Хронотоп у його різних жанрових модифікаціях (архетипах) служить у романі-епопеї важливим інструментом аналізу літературної реальності. Хронотопічний аналіз цього твору веде до естетичних глибин сучасного прозового тексту. Адже мета літературознавчого дослідження полягає в осмисленні художньої реальності, її перманентній інтерпретації. Подібно до того, як література виявляє в об'єктивній реальності прихований зміст та логіку, літературознавство, здійснюючи "переклад" образного змісту твору на логіко-поняттєву мову, прагне до розкриття глибинного змісту твору через аналіз закономірностей побудови художнього світу; а "всякий вступ у сферу змістів, – як зауважив М. М. Бахтін, – відбувається тільки через ворота хронотопів" [1, с. 49].

Анатолій Корольов відобразив у своїй творчості, у т. ч. і романі-епопеї "Ерон", панорамну картину людського життя. Через конфлікт істини загальнолюдського змісту й реальності історичного часу письменник-постмодерніст майстерно відтворив у своїх творах пророчу ситуацію про порушення зв'язків людини з минулим, суспільством як соціальним інститутом, словом як фактом культури й життя людини.

Корольовський постмодернізм позбавлений традиційного "я" – його "я" поліфонічне, безособове, невиразне, нестабільне. Він дистанціюється від усього лінійного, однозначного, обоюдно становить хаосу, що проявляється у різних модифікаціях суспільного та особистого насильства.

Корольовська проза кінця 90-х рр. ХХ ст. повертає "гуманістичний вимір реальності, ставлячи в центр уваги звичайну людську долю й тим самим підриваючи постмодерністську аксіому про те, що реальність – це всього лише сукупність симулякрів" [7, с. 71]. Хоча постмодернізм у російській та зарубіжній літературі втратив ефект новизни, але він став важливим етапом розвитку російської, світової літератури, культури, мистецтва.

Ми дійшли висновку, що при дослідженні просторово-часової моделі літературної реальності у структурних елементах корольовського тексту втілюються зовнішні (фізичний, культурно-історичний, філософсько-міфологічний, психологічний) аспекти часо-просторової об'єктивної дійсності та елементи корольовської внутрітекстової структури (автор, герой, сюжет та ін.).

Література

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин. – М. : Просвещение, 1975. – 328 с.
2. Голубков М. Русский постмодернизм: начало и концы / М. Голубков // Литературная учеба. – 2003. – № 6. – С. 71–93.
3. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – М., 1996. – 400 с.
4. Кондаков Б. И. Классика в свете ее современной интерпретации / Б. Кондаков // Классика и современность. – М. : Наука, 1991. – С. 40–56.
5. Королев А. Эрон : Роман / А. Королев // Знамя. – 1994. – № 7, 8. – С. 81–160.
6. Краснобаева О. Постмодернистские тенденции в повести А. Королева "Голова Гоголя" / О. Краснобаева // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2006. – Вип. 31. Проблеми розвитку філології, історії та культури. – С. 106–113.
7. Лучанкин А. Поэтика провинции : этюды / А. Лучанкин, А. Сняцкий. – СПб., 1991. – 265 с.
8. Рогозинский В. Хронотопический анализ литературного произведения / В. Рогозинский // Русский язык и литература в средних учебных заведениях Украины. – 1991. – № 11. – С. 18–22.
9. Степанян К. Реализм как заключительная стадия постмодернизма / К. Степанян // Знамя. – 1992. – № 9. – С. 231–238.

**"Ловець у житі" як духовна практика:
про рецепцію роману Дж. Д. Селінджера**

Частина I

Стаття присвячена рецепції роману Дж. Д. Селінджера "Ловець у житі" як духовної практики. Авторка бере до уваги релігійний аспект твору, що свідчить про вагомість роману в духовному дискурсі Селінджера.

Ключові слова: Дж. Д. Селінджер, "Ловець у житі", духовна практика, релігійний аспект, юдейська традиція.

Статья посвящена рецепции романа Дж. Д. Сэлнджера "Ловец во ржи" как духовной практики. Автор рассматривает религиозный аспект произведения, свидетельствующий о значимости романа в духовном дискурсе Сэлнджера

Ключевые слова: Дж. Д. Сэлнджер, "Ловец во ржи", духовная практика, религиозный аспект, иудейская традиция.

The article focuses on the J. D. Salinger's novel "The Catcher in the Rye"reception as a spiritual experience. The authoress investigates of the writing religion aspect and proves it was a great importance to J. D. Salinger's spiritual discourse.

Key words: J. D. Salinger, "The Catcher in the Rye", a spiritual experience, religion aspect, Judaic Tradition.

Благослови, душе моя, Господа... (Пс., 102:1)

Духовні пошуки Дж. Д. Селінджера спричиняють цікавість відтоді, як він відгородився від світу стінами свого бункера і на виклики суспільства відповідав винятково своїми творами, відмовляючись від коментарів. Селінджерознавці активно досліджували релігійний аспект творчості письменника, зокрема вплив на його світогляд східних релігійних вчень: дзен-буддизму й індуїзму [1]. Та поза їхньою увагою донедавна лишалася юдейсько-християнська складова світогляду Дж. Д. Селінджера, а в контексті духовного самовизначення автора досі не розглядався його канонічний твір – роман "Ловець у житі" (1951). Сучасний російський літературознавець Б. Фаліков, що вдається до цілісного осягнення духовних пошуків Селінджера з урахуванням впливу християнства, наразі теж не надає особливого значення його

роману [2]. Дана стаття присвячена рецепції релігійного аспекту "Ловця у житі" і має на меті довести вагомість роману в духовному дискурсі Дж. Д. Селінджера.

З *духовною практикою* твори Селінджера порівнює російський науковець А. Астватцатуров. Коментуючи функціональність предметного світу у прозі Селінджера, А. Астватцатуров зауважує спростування антропоцентричного погляду на реальність, що змушує читача подолати межі власного "я" і зумовлює непродуктивність моделей традиційної інтерпретації [3, с. 57]. До такої ж думки схиляється і Б. Фаліков, зазначаючи ставлення Дж. Д. Селінджера до власної творчості як до релігійного акту, засобу духовного вдосконалення і духовного наставництва [2].

В романі "Ловець у житі" сповідь Голдена Колфілда також репродукує набуття героєм духовного досвіду, що має автобіографічний характер¹ і може бути сприйнятий з погляду декількох релігійних традицій, що їх практикував Дж. Д. Селінджер. На *юдейський контекст* рецепції твору вказує "кельтсько-семітське", як і у Глассів, походження Голдена [5, с. 104], що дзеркально відтворює історію родини Селінджера, мати якого, ірландка, вийшла заміж за єврея і прийняла юдаїзм. Стан відкинутості Голдена² пояснюється статусом "полукровки", що, за словами доньки письменника, не давав можливості Селінджеру почуватися "своїм" ні серед католиків, ні серед юдеїв³. Суспільна позиція Голдена, котру критики традиційно визначають як нонконформізм, свідомий вибір героя бути поза грою (за межами футбольного поля, фехтувального турніру, шкільного рейтингу і т. п.), пов'язана з його *духовною ідентифікацією*: належністю до національної меншини, де він завжди знаходиться "на другому боці – на боці слабших" [5, с. 17], і перебуванням поза релігійною спільнотою, на чий запити він змушений зізнаватися в тому, що не католик [5, с. 104–105]. Опосередковано Голден порівнює себе з Юдою, що після смерті Христа наклав на себе руки [5, с. 94], бо відчувається так само відкинутим і винним у порушенні світового ладу. Не випадково Голдену доводиться пережи-

¹ За спогадами М. Селінджер, у розмовах із друзями, а також у листі до Е. Мері Дж. Д. Селінджер називав свій твір автобіографічним [4, с. 6].

² "По-перше, батько й мати в мене різної віри, – зауважує Голден, – і всі діти в нашій сім'ї вдалися атеїстами" [5, с. 94].

³ М. Селінджер зазначає про марні спроби батька повернутися до свого єврейського коріння, оскільки за юдейською традицією він не вважався галахічним євреєм [4, с. 6].

ти смерть молодшого брата Аллі у віці бар-міцви¹. Втрата Аллі постає його ініціацією у доросле життя, змісту законів якого Голден не розуміє, позаяк не може збагнути доцільності світобудови [5, с. 153], тому і прагне затриматися в дитинстві². Відчуття нелегітимності власного існування поширюється Голденом на увесь світ, де кожен син людський постає *байстрюком*: лексемою "bastard"³ Голден найчастіше позиціонує себе і загалом людське єство. В процесі духовного самовизначення нонконформізм Голдена видається вимушеним. Відповідно до семантики *імені*⁴ Голден *приховує* свою *сутність* від однолітків, учителів, випадкових знайомих, прикривається від надмірної уваги мисливською шапкою [5, с. 21], уникає ситуацій, що викривають його походження,⁵ змінює свій справжній вік [5, с. 18, 137, 138] і своє ім'я на нейтральні: Рудольф Шмідт [5, с. 57] або Джім Стіл [5, с. 72, 89]. Втрата імені, тобто ідентичності, що її довелося пережити Селінджеру, є "родовим прокляттям" усіх дітей Колфілдів. Історія успіху Голденового старшого брата Д. Б., відомого письменника, котрий "переїхав у Голлівуд і продався, мов повія" [5, с. 78], певно, знехтувавши своїм ім'ям, нагадує творчу долю Селінджера, що після першої ж публікації мусив приховувати своє єврейське ім'я Джером (успадковане від пророка Єремії) і підписувався як "Дж. Д."⁶. У романі щоразу нове друге ім'я з'являється й у Фібі Колфілд: замість єврейського імені Джозефіна, що відсилає до одного з синів Ізраїля – Йосифа, вона послуговується ім'ям героїні своїх оповідань Везерфілд, що підсилює ірландське прізвище Колфілдів [5, с. 144].

Часовий вимір "Ловця у житі" має кайротичний характер, що співвідносить його не лише з подіями Різдва Христового, напередодні якого

¹ Бар-міцва (בְּרִית בָּר) – давньоєвр. "син заповіді") – хлопчик, що досягає віку 13 років й одного дня і відтоді вважається дорослим та зобов'язаний виконувати усі релігійні заповіді.

² Докладніше про це йшлося у попередній праці [6, с. 170–171].

³ Bastard – англ. "позашлюбна дитина, дитина з вадами"; "байстрюк" [7, с. 29].

⁴ Holden – пох. від "hold" – англ. "утримання, опора, охорона, захист, укриття".

⁵ Голден утримується від користування громадським транспортом на Медісон-авеню, пригадавши діда з Детройта, який "щоразу вигукує номери вулиць, коли їдеш з ним у клятому автобусі" [5, с. 139]. В такий спосіб Дж. Д. Селінджер згадує в романі про власного діда, що відчутним єврейським акцентом, неприйнятним на центральних вулицях Нью-Йорка, змушував його ніяковіти [4, с. 7].

⁶ Зміна імені і прізвища, зазначає М. Селінджер, була звичайною справою серед американських євреїв середнього класу, чиє походження загрожувало їм суспільною дискримінацією [4, с. 7].

відбувається дія роману, й зі старозавітною історією створення світу. Точкою відліку в Голденовій ретроспекції минулорічних подій і останнім днем перебування героя в Пенсі є *субота* – сьомий день, що за юдейською традицією має бути присвячений Богові і передбачає *утримання* від будь-яких дій, що змінюють *матеріальний* світ, з огляду на святість Творця і Його творіння (Вих., 20:8–11). Шабат¹ вважається днем *духовної праці*, молитви і поклоніння Господу, що освячує плоди людських справ "шести днів творіння" і визначає наступний життєвий цикл людини. Відповідно до юдейської традиції субота увиразнює світобачення Голдена і зумовлює його подальший шлях. Довершеність творіння Божого Голден убачає в гармонії природи. Сніг, що випав останньої суботи в Пенсі, вибілює не лише землю, а й плоди людські, надаючи їм чистоти та гармонії, тому Голден *утримується* від того, щоб порушити цей спокій². У суботу, що освячує світовий лад, він замислюється над питанням "Куди ж діваються качки, коли все озеро вкривається кригою?" [5, с. 21], аби віднайти своє місце у гармонії світобудови³. В юдейському контексті це питання – про Землю, Обіцяну Богом обраному народові для здійснення його духовного покликання у матеріальному світі. Згідно з юдейськими уявленнями, усе, що створив Господь за п'ять днів, існує за закладеними Ним законами природи, людина, створена на шостий день, сама здатна творити і є активним співучасником Творця. Сьомий день, коли Сам Господь спочив від справ творіння, аби освятити й благословити світ, нагадує людині про її духовну мету – з волі Творця бути благословенням для світу. Юдейська традиція вважає тіло людини священною посудиною, що містить Божественний Дух (Лев., 34:3), і пов'язує святість людини з чистотою її тіла та оточення⁴. Натомість людський світ Голден сприймає як далекий від досконалості й духовного покли-

¹ שַׁבָּת – давньоєвр. "спокій", пох. від שָׁבַת – "спочити".

² "Сніг ліпився дуже добре, згадує Голден. – Однак сніжки я нікуди не кинув, хоч уже й націлився був у машину – вона стояла по той бік вулиці. Просто я передумав. Машина була така біла, гарна. Потім я націлився у водогінну колонку. Але колонка теж була біла-біла й гарна. Так я тієї клятої сніжки нікуди й не жбурнув" [5, с. 41].

³ Це дзен-буддистський коан зі збірки "Мумонкан", що є поштовхом до сходження на інший рівень свідомості: питання про істину, що її приховує природа.

⁴ Талмуд (תּוֹרָה – давньоєвр. "вивчення") – підкреслює ритуальне значення пієни, розглядає обов'язкове омовіння обличчя, рук і ніг як спосіб вшанування Творця [Шаб. 50б], містить настанови по догляду за зубами (Шаб., 111а), підкреслює значення охайного ставлення до свого одягу і взуття (Шаб., 114а).

канья, що нехтує подобою Творця¹. Усупереч святості сьомого дня нечистота торкається і Голдена: Еклі в його присутності сколупує свої вугрі [5, с. 40, 42], а потім "перемацує своїми руками чужі речі" [5, с. 27], Стредлейтер голиться [5, с. 33–34] і гладить свої голі груди й живіт [5, с. 44–45], обоє обрізають свої "смердючі нігті" просто на підлогу Голденової кімнати [5, с. 41, 44, 46]². Проти волі Голден примножує цю нечистоту і сам порушує заповідь сьомого дня. На прохання Еклі він дістає з валізи свої ножиці, унаслідок чого отримує по "кумполу" Стредлейтерою тенісною ракеткою у дерев'яній коробці [5, с. 30]. Стредлейтеру Голден позичає свою куртку для побачення з Джейн і погоджується написати замість нього твір³, що зрештою призводить до їхньої сварки і до безпосередньої втрати Голденом подоби Творця, коли Стредлейтер розквашує йому "мармизу" [5, с. 49].

За традицією сьомого дня Голден підсумовує останні дні у Пенсі, та зі своєї співпраці з Творцем пригадує лише те, від чого *утримується*: не склав 4 предмети з п'яти, "і не писав, і не дзвонив" батькам, не переміг зі своєю фехтувальною командою у змаганнях, не побачився з Джейн. Усупереч святості суботи Голден б'є байдики⁴, шукає не "спокою" єднання з Богом, що його дарує шабат, а відпочинку. Рішення Голдена залишити школу зумовлене його неприйняттям світу і самої волі Творця. В контексті духовного самовизначення Голдена порушення святості суботи постає його втечею від синів Ізраїля, бо згідно з

¹ Образ людини пов'язаний з нечистотами. Від людського тіла, одягу, обійстя сходить бруд і сморід: Еклі ніколи не чистить зуби [5, с. 27, 31], Стредлейтер не миє бритву після гоління [5, с. 33, 52]; Спенсер має заяложений халат [5, с. 23], Стредлейтер облив "якоюсь гидотою" куртку [5, с. 32], в Еклі смердять "кляті шкарпетки" [5, с. 51]; смердить помешкання Спенсера [5, с. 23], кімната Еклі [5, с. 49, 51, 53], школа, коридор гуртожитку [5, с. 55, 56] і навіть каплиця [5, с. 25].

² Згідно з юдейськими законами кашруту (תורה, пох. від *טורה* – давньоєвр. "дозволеність" чи "придатність з погляду Закону"), догляд за виразками на шкірі, торкання до тих частин тіла, що зазвичай прикриті одягом, обрізання волосся і особливо нігтів, позаяк уся нечистота людини зосереджується на кінчиках пальців, є *ритуально нечистими*.

³ За юдейською традицією, писання і перенесення будь-яких речей з одного простору в інший так само відноситься до млахи – 39 видів праці, забороненої в суботу.

⁴ "Більш мені не було чого робити" [5, с. 38]; "Просто сидів собі в кріслі і ніякого біса не робив" [5, с. 40]; "Сиджу собі й нічого не роблю" [5, с. 56]; "Однаково робити було нічого" [5, с. 62].

Тороу¹ людина, що не дотримується заповіді сьомого дня, відступає від віри і зраджує свій народ (Вих., 31:14).

Сюжет "Ловця" апелює до подій Священної історії, що розкривають сакральний зміст Заповіту Творця з обраним народом. Втеча Голдена до Нью-Йорка співвідноситься з історією Пророка Йони, який *укривався* від Бога, бо не наважувався нести Слово Боже язичникам, три дні пробув у череві кита, звернувся до Господа і виконав Його волю, збагнувши, що Божої Милості заслуговує усяке Боже створіння. Страх і сором Голдена перед батьками, що спричиняють його втечу², виявляють недовіру Творцю, позаяк ставлення до батьків за юдейською традицією свідчить про любов до Бога (Вих., 20:12). Голден не знаходить прихистку вдома, хоч запах передпокою нагадує йому про відчуття сталості й гармонії [5, с. 142]: під час побачення з Фібі він ховається за дверцятами шафи [5, с. 157], а за межами домівки шукає *укриття* у темряві Нью-Йорка [5, с. 139]. Топос нічного міста, маркованого "брудними" написами на стінах, огорнутого смородом перегару і "мільйонів п'ятдесяти" сигарет, укритого "харкотинням та недокурками", співвідноситься з образом "прірви" і "безодні", яка поглинає пророка Йону³. Голден потопає в нетрях тілесної нечистоти, що загрожують йому смертю⁴, і потрапляє в тенета духовних спокус, що увиразнюються топосом утечі⁵. Подібно до Йони, що жалкує за всохлим кущем і не має милості до ніневітян (Йон., 4:10–11), Голден більше опікується долею зниклих качок з Центрального парку [5, с. 21, 61, 79, 139], аніж спасінням загублених душ Нью-Йорка.

¹ Тора (תורה – давньоєвр. "вчення", "закон") – у вузькому значенні П'ятикнижжя Мойсееве, що містить усі основні закони й настанови, у широкому – Святе Письмо (ТаНаХ) і Передання (Талмуд).

² Його почуття поділяє й Фібі, що неодноразово застерігає Голдена: "Тато *вб'є* тебе" [5, с. 148, 154]; "Тато тебе *вб'є!*" [5, с. 149, 154]; "*Він* тебе *вб'є*" [5, с. 154]. Побоювання Голдена, що батько таки відішле його "до отої чортової військової школи" [5, с. 149], відтворюють обставини, за яких Джеррі Селінджер опинився у Військовій академії Веллі-Фордж (прообраз школи Пенсі).

³ У Книзі Пророка Йони (Йон., 2:6) поняттям דָּיָהּ – давньоєвр. "глибина", "безодня" – позначаються первісні води (неодухотворена матерія) (Бут., 1:2), що були упокорені й упорядковані Творцем (Бут., 1:6–7).

⁴ Замовляє дівчину й отримує стусанів від сутенера, палить і заробляє сухоти, "набирається, як жаба мулу" [5, с. 135] і мало не падає в ставок [5, с. 139].

⁵ Міркує про те, чи не піти в монастир і не стати католиком, як більшість однолітків [5, с. 53], чи не поїхати до Китаю (батьківщину дзен-буддизму), що ним захоплюється оточення Карла Льюїса [5, с. 133], збирається вирушити на Захід, як хлопці з Грінвіч-Вілліджу, куди раніше вчашав Д. Б. [5, с. 148–149, 174–175, 179].

Відступ від Закону Божого суперечить самій сутності Голдена як ловця дітей. Місія, що її *обирає* Голден [5, с. 154], є втіленням ідеї Заповіту, укладеного Богом з патріархом євреїв Авраамом, за умовами якого обраний ним народ має свідчити серед інших про Єдиного Творця і рятувати їх від духовної смерті (Бут., 17). Згідно з *благословенням*, що його дає син Авраама, Ісаак, своїм синам: "Голос голос Яковів, а руки руки Ісакові" (Бут., 27:22), народ Ізраїля обраний *славити* Творця, а не виправляти світ. Відтак Голден не може збагнути сенсу свого покликання. Підміну його сутності увиразнює назва роману: "The Catcher in the Rye", де він постає кетчером – ловцем м'яча у бейсбольній грі. Хибність його шляху викриває набуте Голденом каліцтво: розбита у день смерті Аллі рука, що відтоді не стискається в кулак [5, с. 43], і вада Фібі, котра, маючи ушкоджену руку [5, с. 147], успадковує від Голдена шапку ловця. Функціонування мотиву ловця в романі спростовує Голденове уявлення про його призначення¹. Поява Фібі зі старою Голденовою валізою, що сприймається ним як порушення світового ладу [5, с. 180], повторює шлях самого Голдена, розпочатий сьомого дня. Тож його відмова від утечі знаменує відновлення Заповіту з Творцем як віднаходження Голденом власної сутності. Семантика його імені співвідноситься зі святістю сьомого дня і вказує на *захист* Всевишнього, що *утримує* його від гріха (смерті) і дарує "*спокій*" єднання з Ним². Мисливська шапка, котру Фібі вдягає братові, аби захистити від дощу, нагадує про долоню, що йому на тім'ячку

¹ Голден мріє стати ловцем, та сам наближається до прірви: ховає очі під шапкою і просить матусю подати йому руку [5, с. 29], а згодом ховається від неї в шафі; береже бейсбольну рукавицю Аллі, проте губить власні рукавиці; збирається рятувати дітей, а просить допомоги в померлого брата [5, с. 174]; згадує, як вони з Джейн "весь час ходили за руку" [5, с. 77], однак не наважується їй зателефонувати; захоплюється містером Антоліні, що ніс на руках тіло Джеймса Касла, однак лякається руки вчителя, коли той мацає його лоб [5, с. 169]. Так само чинить і Фібі: вона тримає Голдена за руку [5, с. 147]; просить Голдена прикласти руку до її чола, вдаючи хвору [5, с. 157]; шукає Голденової руки в темряві [5, с. 159]; та коли Голден відмовляє її від утечі, Фібі щоразу скидає з плеча його руку [5, с. 182], вислизає з його обіймів [5, с. 183], просить забратися, коли Голден тримає її за пояс [5, с. 183].

² Етимологія топоніму "מ'לצר" (давньоєвр. "Єгипет") – від "לצר" – "межа", "обмеження" – вказує на сакральний зміст старозавітної події виходу євреїв з Єгипту як на звільнення душі від усього, що обмежує і применшує її сутність: "І будеш пам'ятати, що був ти рабом в єгипетському краї, і вивів тебе Господь, Бог твій, звідти сильною рукою та витягненим раменом, тому наказав тобі Господь, Бог твій, святкувати суботний день" [Зак. 5:15].

поклала Джейн однієї дощової суботи¹ [5, с. 77]. Голден *не ховається* від зливи під навісами Центральному парку: спокій у Богові стає його справжнім *укриттям*. До Голдена повертається відчуття сталості й гармонії Божого світу². Довіривши Богові дітей, що можуть впасти з каруселі, намагаючись зловити золоте кільце [5, с. 185], і серед них Фібі³, – він *благословляє* Творця і його творіння.

Далі буде

Література

1. Галинская И. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера / И. Галинская. – М., 1975. – 189 с. ; Завадская Е. В. Что Сэлинджер ищет в "дзэн"? / Е. В. Завадская // Историко-филологические исследования : сборник статей к семидесятипятилетию академика Н. И. Конрада. – М., 1967. – С. 451–456 ; Черняев С. П. Идеи дзен-буддизма у творчестве Дж. Д. Сэлинджера (философский аспект) : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук / С. П. Черняев. – Харків, 1996.

2. Фаликов Б. "Ради толстой тети". Духовные поиски Дж. Д. Сэлинджера [Електронний ресурс] / Б. Фаликов // Иностранная литература. – 2009. – № 2. – Режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/inostran/2009/2/fa5.html>. – Назва з екрана.

3. Астватцатуров А. А. Дж. Д. Сэлинджер : опыт чтения [Електронний ресурс] / А. А. Астватцатуров // Астватцатуров А. А. Феноменология текста. Игра и репрессия. Астватцатуров. – М., 2007. – Режим доступа:

<http://www.litmir.net/br/?b=200788&p=57>. – Назва з екрана.

4. Сэлинджер М. А. Над пропастью во сне: мой отец Дж. Д. Сэлинджер. Воспоминания [Електронний ресурс] / М. А. Сэлинджер. – М.–СПб. : Лимбус-Пресс, 2006. – Режим доступа:

http://vk.com/doc3563483_317141476?hash=083689c3f64d40c63f&d1=4667bd959860c81d52. – Назва з екрана.

5. Сэлинджер Дж. Д. Над прірвою у житі / Дж. Д. Сэлинджер ; пер. з англ. О. Логвиненко. – К. : Котигорошко, 1993.

6. Остапенко Л. М. "Ловець" – "Над прірвою": до проблеми рецепції роману Дж. Д. Сэлинджера / Л. М. Остапенко // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Сер. "Філологічні науки". – 2014. – Кн. 4. – С. 168–174.

7. Петренко Д. И. Роман Дж. Д. Сэлинджера "Над пропастью во ржи" и его переводы на русский язык / под ред. проф. К. Э. Штайн. / Д. И. Петренко; – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2009. – 240 с.

¹ За юдейською традицією, чоловіки покривають голову на знак смирення перед Богом.

² Каруселі Центрального парку працюють і взимку, там досі крутять ту ж платівку, відколи він був малий, діти так само хапають "золоте кільце" [5, с.183–184].

³ "Господи! Якби ви тільки побачили її в ту хвилину!" [5, с. 186].

УДК 811.161.2'373.7:821.161.2-3

Н. І. Бойко

Паралінгвальні фразеологізми в мовотворчості М. Коцюбинського

У статті схарактеризовано паралінгвальні фразеологічні одиниці та проаналізовано специфіку їх реалізації в мові творів М. Коцюбинського. Визначено роль паралінгвальних фразеологічних одиниць у художньому тексті. Розглянуто функції паралінгвальних фразеологічних одиниць. Доведено, що паралінгвальні фразеологічні одиниці є характерною ознакою мовотворчості письменника.

Ключові слова: паралінгвальні фразеологічні одиниці, художній текст, невербальні засоби, функції паралінгвальних фразеологічних одиниць.

В статье рассмотрены паралингвальные фразеологические единицы и проанализирована специфика их реализации в языке произведений М. Котюбинского. Определена роль паралингвальных фразеологических единиц в художественном тексте. Рассмотрены функции паралингвальных фразеологических единиц. Доказано, что паралингвальные фразеологические единицы есть характерным признаком творчества писателя.

Ключевые слова: паралингвальные фразеологические единицы, художественный текст, невербальные средства, функции паралингвальных фразеологических единиц.

In article paralingvalny phraseological units are considered and specifics of their realization in language of works of M. Kotsyubinsky are analysed. The role the paralingvalnykh of phraseological units in the art text is defined. Functions the paralingvalnykh of phraseological units are considered. It is proved that paralingvalny phraseological units are a characteristic sign of works of the writer.

Key words: paralingvalny phraseological units, art text, neverbalena of means, function paralingvalnykh of phraseological units.

Проблема дослідження традицій мовного втілення комунікативної поведінки людини постійно перебуває в полі зору українських та зарубіжних мовознавців. На сучасному етапі розвитку лінгвістики увага

дослідників зосереджена на вивченні взаємодії мовних (вербальних) і позамовних (невербальних) засобів комунікації. Такий підхід до аналізу мовних явищ передбачає використання набутків, закріплених на перетині сфер наукового знання із суміжними мовознавству психолінгвістикою, етнопсихологією, лінгвокультурологією (В. Жайворонок, С. Єрмоленко, В. Ужченко, А. Вежбицька, О. Селіванова, В. Телія та ін.).

Актуальність статті зумовлена необхідністю і важливістю вивчення структурно-семантичних та стилістичних особливостей паралінгвальних фразеологізмів української мови в мовотворчості М. Коцюбинського.

Проблема відображення невербальної інформації мовними одиницями належить до актуальних, вона неодноразово порушувалася мовознавцями. У наукових працях такі одиниці мають різні назви: "жестові фразеологізми", "соматичні вирази", "соматизми", "моторно-кінетичні звороти" (О. Селіванова). Неоднозначність у термінології щодо таких одиниць зумовлена складним характером відображення невербальних засобів спілкування за допомогою словесної мови. З усіх наявних термінологічних понять на позначення фразеологізмів несловесної поведінки людини найприйнятнішим, на думку вчених, є термін "паралінгвальний" (А. Павлова, Н. Скоробогатько, Г. Демиденко). Цей термін визначає специфіку фразеологізмів, утворених від вільних словосполучень, які називають певне паравербальне явище: позу, ходу, пантоміміку, жести, міміку, особливості погляду, висоту голосу, інтонацію, темп, тембр, артикуляційні можливості людини. Особливою рисою таких фразем є те, що невербальні назви передають специфіку співвідношення між буквальним значенням компонентів фразеологічних одиниць та їхнім цілісним значенням.

Відомий дослідник української фразеології В. Ужченко зазначає, що в останні роки набуває особливої популярності й активно розвивається новий напрямок досліджень, пов'язаний із "пильною увагою до компонентного складу фразеологічних одиниць...; до прагматичного й культурологічного аспектів, зокрема до культурно-національної специфіки ідіом, фразеологічної картини світу; до антропонімічного вивчення фразем, у центрі якого ставиться людина" [11, с. 11]. Фразеологічний фонд мови зберігає й відтворює уявлення народу про світ, серед яких і невербальні засоби спілкування. Взаємозв'язок вербального й невербального відбивається в структурі та значенні фразеологічних одиниць, допомагає усвідомити шляхи виникнення, уживання таких одиниць, вказуючи на самобутній мовленнєвий досвід етносу.

Паралінгвальні фразеологізми – це особливі стійкі словосполучення, що "переводять невербальний код у вербальний, займають периферійне положення в загальній фразеологічній системі української мови" [3, с. 44–45]. Паралінгвальні фразеологізми мають низку категорійних ознак:

1) належать переважно до соматичних висловів із вказівкою на активні й пасивні органи руху (наявні чи відсутні у структурі: *роззявити рота, очі бігають, розвішувати вуха*);

2) називають комунікативно важливі рухи тіла (рук, ніг, тулуба, голови), реакції м'язів обличчя (зокрема й вираз очей), фонаційні особливості мовлення: *тикати пальцями, розводити руками, умивати руки; твердо (міцно) стояти на ногах; братися за голову; очі бігають; ковтати слова*;

3) вступають у синонімічні відношення, сформовані завдяки емоційному складнику фразеологічного значення: *показати поріг (дорогу, одвірок, одвірка); показати на двері; вказувати на двері*;

4) вирізняються варіативністю компонентного складу, що забезпечується взаємозаміною невербальних знаків, ґрунтованих на рухах різних зон тіла, що тим не менш подають однакову інформацію про учасників взаємодії (наприклад, підняті брови та великі очі вказують на емоцію "здивування": *брови полізли на лоба; витріщити очі*. Семантику "хвилювання" передає ФО як на голках (на шпильках, на шпичках, на колючках, на терню) *сидіти (стояти, почувати)*;

5) передають кілька значень, тобто належать до багатозначних стійких словосполучень, як-от: *очі розбігаються* – "1) хтось не може зосередити увагу на чомусь одному, дивиться то на одне, то на інше; 2) хто-небудь швидко, блискавично, без певної послідовності оглядає щось; 3) чийсь погляд, вигляд передає задоволення від чогось побаченого; хтось приємно вражений чимось побаченим" [10, с. 477]; а також вказують на побіжність дії – *перебігати очима (поглядом)* – "нашвидку перечитувати, проглядати якийсь текст" [10, с. 490].

Наявні в українській мові паралінгвальні фразеологізми можна поділити на дві групи: 1) кінематичні паралінгвальні фразеологізми (*кусати губи, крутити носом, тримати ніс за вітром, опускати вуха*); 2) фонаційні паралінгвальні фразеологізми (*відкривати рота, дерти мовчача, ковтати слова*). Такі паралінгвальні фразеологізми належать до важливих засобів цілісного розуміння природи невербальних засобів спілкування. Вони являють собою складну систему фізіологічних виявів, передавання яких виявляється зумовленим національно-специфічними нормами культури спілкування й традиціями етнічної спільноти.

Мовотворчість М. Коцюбинського – видатного майстра слова як української, так і світової літератури – представляє кращі зразки використання кінематичних та фонаційних паралінгвальних фразеологізмів для відтворення внутрішніх станів персонажів та їхнього емоційного ставлення до фрагментів національної картини світу, окремих реалій довкілля. Вербальні та невербальні мовні одиниці, що слугують засобами передачі зовнішніх і внутрішніх станів персонажів, у структурі художнього тексту взаємопов'язані і залежать один від одного, оскільки інформація, виражена вербально, найчастіше може бути неповно відтвореною, якщо не враховувати невербальних одиниць.

Як показує аналіз, художнє використання кінематичних [1] та фонаційних [2] паралінгвальних фразеологізмів забезпечує характеристику поведінки персонажів, їхніх емоційних станів: 1. *Я мчусь наосліп, все перекидаю, б'юся руками об двері й наскакую на жінку, що в істеричному нападі ламає руки...* [6, с. 398–399]; *На його білому лобі густо осіла роса, а очі посоловіли* [7, с. 277]; 2. *А тут – сама земля подає голос* [7, с. 118]; *Роззявив рота і тикає пальцем, грубим і негнучким, як цурпалок з корою, у чорну дірку на блідих яслах* [6, с. 120].

Значення кінематичних чи фонаційних паралінгвальних фразеологізмів можуть увиразнювати як одиничні лексеми [*Нептун сидів поважно і мружив невдоволено очі* [7, с. 277] – увиразнення стійкого сполучення із соматизмом очі забезпечуює прислівник *невдоволено*], так і лексичні комплекси, поєднані в єдине смислове ціле, яке поряд з іншими характеристиками складають загальну цілісну характеристику персонажа художнього твору: *Кров одступила на місце, вуси зіп'ялись з лицем, очі втратили твердість холодного льоду, там вже світилось щось покірне і винувате, коли підняв їх на сина* [7, с. 289].

Можливе поєднання кінематичних та фонаційних паралінгвальних фразеологізмів в одному контексті художнього твору: *Дивлюсь – Марко. Такий сердитий. "Я, каже, сиджу за вас у тюрмі, а ти так слова мої сієш? Покажи руки". А мені соромно – страх, що руки порожні, очей звести не смію, не смію показати йому руки. І хочеться похвалитись і не добуду голосу з грудей* [7, с. 118]. Функціонування кінематичних та фонаційних паралінгвальних фразеологізмів в одному контексті породжує додаткову експресію оповіді, моделює особливу художню структуру – "паралінгвальну характеристику". Така комплексна структура є засобом творення динамічних образів персонажів в усіх їхніх виявах та взаємостосунках з іншими персонажами, із навколишнім світом загалом.

Паралінгвальні фразеологізми покликані наближати художню ситуацію до реального живого діалогу, тому серед основних функцій таких одиниць учені називають комунікативну, прагматичну, емоційну, оцінну, експресивну, символічну, образно-стилістичну, а також функцію надання динамізму фабульно-сюжетній дії / події, функцію створення спонтанності художнього діалогу, функцію економії мовленнєвого висловлювання.

Невербальні прояви персонажів під час спілкування є одним зі складників контекстної ситуації. Прагматична функція паралінгвальної [кінематично-фонаційної] характеристики полягає в тому, що фразеологічні одиниці впливають на дії співрозмовника, вони передають наміри мовця, його внутрішній стан і вимагають у відповідь якихось дій, реакції, що в певних випадках також можуть бути невербальними, наприклад: *Софія Петрівна сердито обвела оком цілу родину і чотирьох собак, що сиділи за столом, але співчував їй тільки Антоша* [7, с. 278]; – *Тепер дійсність дивніша за сни! – стиснула вона [Софія Петрівна] плечима і подивилась кудись на стелю. А Антоша і підхопив...* [7, с. 278]; – *Залишіть, прошу, свої ради при собі! Мені їх не треба...* – *носився по хаті Аркадій Петрович, хапаючи голову в руки* [7, с. 288].

У художньому тексті паралінгвальні [переважно кінематичні] фразеологізми виконують таку важливу для художньої оповіді функцію, як створення динамізму: – *Зрозумій же, Аркадію... Але він не хотів розуміти. Розшумівся, як самовар, що ось-ось має збігати. Кричав, весь червоний і мокрий, тупав ногами і так махав руками, наче перед ним була не жінка, а навісні козаки* [7, с. 284].

Символічна функція аналізованих одиниць пов'язана з тим, що окремі паралінгвальні фразеологізми містять компоненти, які можна кваліфікувати як знаки-символи. Це стосується двокомпонентних дієслівних зворотів на зразок *скидати [здіймати] шапку [капелюх, бриль]* [10, с. 655]; *ламати шапку* [10, с. 327]; *закидати шапками* [10, с. 244]; *кидати рукавичку [рукавицю]* [10, с. 292]; *держатися [триматися] за спідницю* [10, с. 194]; *закидати камінням* [10, с. 244]; *підставляти стілець* [10, с. 514]: *Андрій бігав од саней до саней, обмацував дерево, стукав по цеглі, заглядав кожному в очі, немов питався, чи правда? Перед прикажчиком зняв шапку і довго мовчки стояв* [7, с. 111]. Паралінгвальний фразеологізм *здіймати [зняти] шапку [капелюх, бриль]* – це своєрідний символічний ритуал, що означає "виявляти свою повагу до когось, цінувати когось, щось" [10, с. 655]. Лексема *шапка* ("головний убір [перев. без полів, м'який, теплий]" [4, с. 1613]) належить до амбівалентних знаків-символів. Про це свідчить

паралінгвальний фразеологізм уже негативного змісту *ламати [м'яти] шапку* [1. Вітаючись, запобігливо, улесливо вклонятися комусь [перев. знявши головний убір]; підлещуватися до когось; 2. Принижуючись, просити когось про що-небудь [СФУМ, с. 327–328]]: *...і одно тільки дзвеніло в Андрієвих грудях – гуральня! Він хотів ще раз почути те слово. Стояв перед прикажчиком і м'яв шапку в руках* [7, с. 110]. У структурі художнього тексту такі паралінгвальні фразеологізми передають значення, закріплені у свідомості більшості носіїв мови як окремі символічні ритуали. У конкретному художньому контексті паралінгвальний фразеологізм, як правило, виконує функцію, близьку до функції художньої деталі, проте він може, повторюючись у складі компонентів-характеристик, актуалізувати ознаки символічності і стати однією з важливих рис персонажа [наприклад, Андрія Волика].

Емоційну функцію у художньому тексті виконують насамперед фразеологічні одиниці, які передають найрізноманітніші вирази обличчя персонажа [комплекс різних мімічних рухів, лицеві жести, що демонструють динамічний аспект виразів обличчя]: *– Що ти сказала? – спинився проти неї Аркадій Петрович, піднявши брови* [7, с. 288]. Фразеологічна одиниця *підняти брови* [як і *розкрити рота, аж очі рогом лізуть, робити великі очі*] передає емоцію здивування. Емоцію хвилювання передають паралінгвальні фразеологізми *переминатися [переступати] з ноги на ногу, [як [мов, ніби]] скам'яніти [скаменіти, закаменіти] [на місці]: Все сталось так несподівано й швидко, що люди закаменіли. Кров була пролита* [7, с. 161].

Отже, аналіз мовотворчості М. Коцюбинського свідчить про активне й самобутнє використання паралінгвальних фразеологізмів, важливість їхніх функцій для конкретних контекстів. Такі стійкі кінематично-фонаційні сполуки відтворюють цілісні портрети персонажів, реалізуючи свою семантику через вираження взаємостосунків героїв, крізь призму їхніх реакцій на зовнішні обставини, внутрішні стани, емоції, почуття, думки, що знайшли втілення в художніх контекстах.

Література

1. Бойко Н. Вербалізація світу емоцій в українській мові: семантичний аспект / Н. Бойко // Українське мовознавство. – 2009. – № 39. – С. 26–34.
2. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика в словнику, мові та мовленні : навч. посіб. для студ. філолог. спец. / Н. І. Бойко. – Ніжин, 2002. – 217 с.
3. Демиденко Г. Паралінгвальні фразеологізми в українській етнокультурні / Г. Демиденко. – Кривий Ріг, 2014. – 174 с.

4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. гол. ред. В. Т. Бусел. – К.–Ірпінь : ВТФ "Перун", 2009. – 1736 с.
5. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
6. Коцюбинський М. М. Твори : в 2 т. / М. М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988.
 - Т. 1 : Повісті та оповідання (1884–1906) / упоряд. і приміт. М. С. Грицюті ; ред. тому М. Т. Яценко. – 1988. – 584 с.
 - Т. 2. : Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси / упоряд. і приміт. В. А. Зіпи ; ред. тому Н. Л. Калениченко. – 1988. – 496 с.
7. Коцюбинський М. М. Твори. – в 2 т. / М. М. Коцюбинський – К. : Наук. думка, 1988.
 - Т. 1. : Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси / упоряд. і приміт. В. А. Зіпи ; ред. тому Н. Л. Калениченко. – 1988. – 496 с.
8. Левченко О. П. Специфіка вербалізації і функціонування жестових фразеологізмів / О. П. Левченко // Лінгвістика : зб. наук. праць. – Луганськ : ЛНПУ, 2006. – № 4 (10). – С. 56–64.
9. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Л. Г. Скрипник. – К. : Наук. думка, 1973. – 280 с.
10. Словник фразеологізмів української мови / уклад. В. М. Білоноженко та ін. – К. : Наукова думка, 2003. – 1104 с.
11. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.

Художній переклад у контексті ідей європеїзму М. Коцюбинського

У статті досліджено погляди М. Коцюбинського на проблеми художнього перекладу в контексті ідей європеїзму. Проаналізувавши публіцистичний та епістолярний спадок письменника, автор визначає роль художнього перекладу у пошуках шляхів розвитку української культури і літератури поч. ХХ ст., досліджує екстралінгвістичні умови розвитку національного перекладацтва та окремі теоретично-практичні аспекти, акцентовані досліджуваним автором.

Ключові слова: художній переклад, історія перекладу, європеїзм, модернізм, стиль, дискурс.

В статье рассматриваются взгляды М. Коцюбинского на проблемы художественного перевода в контексте идей европейства. Проанализировав публицистическое и эпистолярное наследие писателя, автор определяет роль художественного перевода в поисках путей развития украинской культуры и литературы нач. ХХ в., исследует экстралингвистические условия развития национального переводческого процесса и отдельные теоретические и практические аспекты, акцентированные исследуемым автором.

Ключевые слова: художественный перевод, история перевода, европейство, модернизм, стиль, дискурс.

The article deals with Kotzyubinskiy's views concerning the issue of artistic translation in wide context of Europeanism ideas. Having analyzed journalistic and epistolary heritage of the writer, the author emphasizes the role of the artistic translation in search of the course of ukrainian culture and literature development at the beginning of the XX century. The author also investigates the extralinguistic conditions of the ukrainian national school of translation and certain both theoretical and practical aspects accentuated by the writer.

Key words: artistic translation, history of translation, Europeanism, modernism, style, discourse.

В історії українського художнього перекладу багато славних сторінок і багато визначних постатей, проте не всі вони висвітлені однаковою мірою. Порубіжжя ХІХ–ХХ ст. відзначається особливою увагою

українців до європейської культури, літератури і до художнього перекладу як способу засвоєння культурних досягнень людства національною культурою, збагачення власної літературної традиції та розвитку мови. Серед знакових постатей того часу важко знайти письменника, який би не долучився до цієї благородної справи. Це і Леся Українка, І. Франко, М. Старицький, В. Самійленко, Б. Грінченко, А. Кримський, І. Огієнко та ін. Їх перекладацький доробок і теоретичні міркування неодноразово потрапляли до уваги філологів-перекладознавців, зокрема Б. Ажнюка, Ф. Арвата, Р. Зорівчак, С. Єрмоленко, В. Коптілова, Г. Кочура, А. Содомори тощо. Однак діяльність ще багатьох діячів тогочасного літературно-перекладацького процесу вивчена недостатньо або й взагалі лишається неактуалізованою в науковій літературі. Якщо М. Коцюбинському як письменникові, громадському діячеві присвячено немало мовознавчих, літературознавчих, історичних досліджень (В. Агеєва, Н. Калениченко, М. Костенко, Ю. Кузнецов, Я. Поліщук, Т. Саяпіна, К. Хаддад, О. Черненко, Д. Демченко та ін.), то перекладацький доробок і його погляди на художній переклад в контексті дискурсу пошуків шляхів національного культурного та літературного розвитку не розглядалися. Саме цим і зумовлюється актуальність дослідження.

Публіцистичні статті, листування М. Коцюбинського з багатьма діячами української та зарубіжної культури, перекладачами дають плідний матеріал для дослідження візії письменника щодо культуро- й націєтворчого потенціалу перекладної літератури, її впливу на розвиток мови, окремих теоретичних проблем, зокрема збереження у перекладі національного колориту, стилістичних особливостей першотвору, що й визначило мету нашої роботи.

Умови розвитку, що склалися в к. XIX – на поч. XX ст. в Україні: цензурні утиски, заборона мови, переслідування письменників, відступництво зрусифікованої інтелігенції, кволе суспільно-громадське життя, – стали нездоланими перепонами на шляху постановня української культури серед європейських як окремишньої і самобутньої. Світовий, а особливо західноєвропейський суспільно-історичний досвід показував, що нації розвиваються з розвитком національних культур і національних мов. "Від вирішення цього завдання, – писав М. Грушевський, – залежить, чи перейде даний народ до культурних націй, чи залишиться на становищі нижчих (*minder wertige*) народів, що можуть задовольнити власними засобами лише нижчі культурні потреби свого суспільства, а для задоволення вищих потреб вони примушені вдаватися до чужої культури, чужої мови" [1, с. 174]. Цілоком одностайні погляди на націєтворчий процес мав і М. Коцюбинський. Він стверджував, що будь-якому народові, у тому числі й українцям, нале-

жить якомога ширше та повніше розвивати свою духовну сутність, культурно зростати, поступово удосконалювати знаряддя своєї думки – мову, в якій, як у дзеркалі, відображаються й історія, і світогляд, і характер народу [4, т. 4, с. 119]. У статті "Свет и тени русской жизни", описуючи складні умови розвитку культур малих народів у російській імперії, письменник наголошує на необхідності збереження їх національної самобутності та акцентує увагу на потребі засвоєння європейського досвіду: "... тільки підняттям туземної культури, а не нав'язуванням своєї, хоча б і вищої, можна досягти бажаних результатів, тобто такого рівня розвитку іногородців, щоб вони, як губка вологу, могли увібрати плоди загальноєвропейської цивілізації" [4, т. 4, с. 67].

Тож одним із пріоритетних завдань націє- і культуротворення на переломі епох і цивілізацій М. Коцюбинський вважає саме засвоєння європейського досвіду у різних сферах культурного життя, та передусім – у літературному прямованні. Адже у цій галузі культурницької діяльності за роки тривалої реакції занепад був очевидним. "Причин млявої продукції літературної, коли брати річ ширше, – довелося б шукати в загальному становищі української справи: брак національної свідомості, нерозвиненість громадського життя, цензурні обставини, брак української преси і т. ін.", – зауважив М. Коцюбинський [4, т. 7, с. 180]. Зазначені причини та прагнення перебороти їх наслідки і вийти за межі усталеного народницько-етнографічного кола обсервації української літератури спонукали М. Коцюбинського до видання літературних альманахів нового – європейського типу. У листі до Панаса Мирного він так обґрунтував задум видати альманах "Дубове листя", присвячений першому українському "європейцю з сокирою" П. Кулішу: "За сто літ існування наша (з причин, вияснення яких належить до історії) жила переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія – ото майже й все. Над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника". Проте український письменник і український читач, на думку М. Коцюбинського, уже потребував нових горизонтів. "Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатой не лиш на теми, але й на способи оброблення сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнка різних сторін життя усіх, а не одної якоїсь верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософських, соціальних, психологічних, історичних і т. ін." [4, т. 5, с. 280–281]. Ця ідея викликала дискусію між прихильниками "високої" культури та народної (домашнього вжитку), а в перекладацтві між апологетами та

скептиками, що ставили під сумнів і можливість перекладів з інших мов, і потребу в них.

Не випадково М. Зеров назвав М. Коцюбинського "піонером нової літературної школи" [2, с. 141]. Взоруючи на європейські зразки літературної творчості, М. Коцюбинський намагався і в національній літературі розширити тематику, привернути увагу до нових форм, жанрів, стилістичних прийомів тощо – тобто вибудовувати вищу культуру, а також підкреслював їх значення для прищеплення художньо-естетичного смаку, вишколення поетичної майстерності і врешті – розвитку поетичного слова. "А тим часом читаш – і бачиш великі зразки великих майстрів слова, бачиш, що можеш зробити з тим словом. Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора (а в мене є любими – як-от Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гарборг, Від, Стріндберг, Меттерлінк) – мені не хочеться писати, бо я знаю, що досягли, що зробили ці таланти" [4, т. 5, с. 309], – писав М. Коцюбинський з властивою йому скромністю та вибагливістю до власної творчості. Вплив європейської літератури на творчу манеру письменника, зокрема модерної естетики, стилістичної манери, психологізму, незаперечний.

Потреби в українських перекладах чужомовних творів М. Коцюбинський розглядає в контексті мовно-літературних та загальнокультурних завдань, що стояли на порядку денному. "Тепер саме в українській літературі помічається пекуча потреба в перекладі на нашу мову європейських класиків, щоб нам не доводилось (як досі) зазирати за всьогосвітнім добром до чужої хати" [4, т. 5, с. 31]. Ці слова М. Коцюбинського перегукуються з Франковими: "Передача чужоземної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями" [6, т. 5, с. 7]. Обидва автори піднесли значення перекладу до націєтворчих вимірів.

Вагомість перекладу в загальній концепції національного культурного будівництва М. Коцюбинського підтверджує і той факт, що письменник постійно відстежував перекладацький процес, листувався з багатьма перекладачами (Б. Грінченком, В. Самійленком, Б. Лепким, М. Могилянським, В. Боровиком, А. Єнсоном), допомагав порадами початківцям і радів з кожного вдалого перекладу українською мовою, вважаючи такий твір здобутком національним. У листі до Б. Грінченка він писав: "Я з великою приємністю читаю в "Зорі" Ваш переклад "Вільгельма Телля". Яка чиста мова, який гучний вірш! Другого такого гарного перекладу в перекладній літературі українській я не знаю" [4, т. 5, с. 54]. Письменник і сам укладав списки важливих, на його

думку, письменників для перекладу. Особливо автор відчував потребу збагачення перекладами обділеної в українському письменстві дитячої літератури. На пропозицію Б. Грінченка, що організував у 1894 р. єдине на той час народне видавництво книжок для дітей і народу, долучитися до перекладацтва відповідає: "З великою хіттю пристану до перекладання книжок для дітей. Радити Вам, які саме книжки попереказати, – не почуваюся на силі, бо це питання великої ваги". А далі все ж таки рекомендує таких авторів: "З старих книжок бажалось би бачити в перекладі Жюль Верна, де в займаючій формі зазнають збагачення збагаченнями науки, "Хату діда Хоми" Бічер-Стоу, котра, як пам'ятаю, зробила на мене такий добродійний вплив..." [4, т. 5, с. 48].

Високо оцінив М. Коцюбинський перекладацький доробок П. Куліша та І. Франка. Про творчість земляка він писав: "Минуло вже чотири роки як помер П. Куліш, – і дедалі все видніше і видніше стає, яку велику вагу в нашому письменстві має це славне ім'я... Могучий майстер української мови й творець українського правопису, благородний поет "Досвіток", перекладач Шекспірових і Байронових творів, а також Біблії, автор "Записок о Южной Руси", "Чорної Ради" і сили інших цінних праць – має право на нашу велику повагу і вдячність" [4, т. 5, с. 258]. У біографічному нарисі про Івана Франка М. Коцюбинський особливо підкреслює вагомість перекладацького доробку Каменяря: "Відаючись творчості у сфері художньої літератури, Франко поставив за мету зробити доступними своєму народу багатства європейської класичної літератури. Тільки широке ознайомлення з загальнолюдськими ідеями, втіленими в артистичну форму літературними талантами всього цивілізованого світу, виховують людину, дають можливість краще пізнати те, що відбувається навколо нас, з більшою користю віддати сили своєму народу". Звернімо увагу на те, що в переліку перекладених І. Франком творів М. Коцюбинський поряд із творами Гейне, Гете, Байрона, Шеллі називає і "Мертві душі" Гоголя. А вже ще далеко не всі усвідомлювали вагомість перекладів з російської мови, мотивуючи це близькістю і нібито повним розумінням російськомовних текстів.

У цьому контексті варто згадати, що російська цензура дуже прискіпливо ставилася до перекладних творів і навіть заборонила збірник перекладів О. Пушкіна, підготовлений українською письменницькою спільнотою до 100-річчя поета, мотивуючи це тим, що перекладати великого російського письменника на "малороссийское наречие" не можна. Про ганебні цензурні утиски не лише української літератури, а й перекладів дізнаємось із виступу М. Коцюбинського на загальних зборах Чернігівської громадської бібліотеки, які відбулися 9 січня

1905 р. Письменник розповів, що переклад "Іліади" українською мовою, поданої до столичної цензури, заборонили і повернули навіть не розпаковану, а при звертанні по дозвіл надрукувати дитячу книжку українською мовою цензор відповідає, що українських дітей нема і книжку забороняє. М. Коцюбинський не міг миритися з таким станом справ і домагався скасування цензурних утисків. У заяві він підкреслив, що коли російське друковане слово цензура б'є бичами, то українське переслідує скорпіонами [3].

Тож російсько-українські переклади М. Коцюбинський вважав не менш важливими, ніж з інших мов, і з перспективи визнання окремішності української мови, і сприяння розвитку її внутрішніх потенцій. У листі до П. Тичини він переконує адресата: "Ви пишете про переклади оповідань українських авторів на мову російську. А мені здається, що корисніше було б перекладати з російського на українське, бо таким чином перекладач краще познайомив би ся з українською мовою, і такі переклади здалися б нам. У нас, наприклад, дуже слаба література для дітей, і коли б хто зробив переклад кращих російських творів для дитячої лектури, можна б було видати навіть" [4, т. 7, с. 198].

У цілому наявність у національній літературі перекладної є свідченням її життєздатності та визнання мови як окремішньої. Цю тезу М. Коцюбинський висловив у листі до В. Лукича як реакцію на образливі випадки російської преси щодо неповносправності української мови. Письменник наводить приклади цитат з часопису "Русская мысль": "... недалеко за нами ті часи, коли русофоби кричали: "ніема Руси", а з другого, що українсько-руської мови "никогда не было и быть не может", а існує тільки "наречие", котрим хоч говорить 20-мільйонна маса, та котре ніколи не буде здатне розвинути до змоги виявлення на ньому наукових понять". А далі спростовує аргументи опонентів таким чином: "Іще "патріоти" певного сорту можуть називати "жаргоном" мову, на котрій перекладено Біблію і твори Гомера, Данте, Шекспіра" [4, т. 5, с. 27].

Першим справжнім європейцем М. Коцюбинського можна назвати і в тому сенсі, що він проклав шлях українській літературі до європейської. Без перебільшення є підстави стверджувати, що серед українських письменників того часу найбільш популярним і перекладуваним на інші мови став саме М. Коцюбинський. Ще за життя автора переклади його творів вийшли в Німеччині, Польщі, Чехії, Франції, Австрії, Швеції і були схвально зустрінуті європейською критикою. Сам процес виходу української літератури у світ можемо простежити на такому прикладі. У 1908 р. О. Андрієвська, перебуваючи у Празі, пропонує М. Коцюбинському подати свої твори для перекладу че-

ською мовою, але при цьому зазначає: "Чехи дуже цікавляться Росією загалом і мало що знають окремо про Україну. Я бачила переклади з Гончарова, Тургенєва, Горького, Андрєєва – особливо в честі Толстой. З українською літературою тут не знайомі" [5, т. 1, с. 34]. Проте уже через 2 роки оповідання М. Коцюбинського вийдуть у перекладі І. Бочковського та А. Харвата чеською мовою і здобудуть не лише читацькі симпатії, а навіть стануть предметом наукових студіювань чеських учених-славістів. Чеський літературознавець А. Харват присвятив українському митцю кілька статей і висловив своє захоплення так: "Вы художник раг ехселленсе. Только для Вас должен всякий учиться украинскому языку" [5, т. 4, с. 209]. А доцент кафедри слов'янської літератури Карлового університету Я. Махал охарактеризував творчість письменника: "В малюванні настроїв Коцюбинський є недосягаємим майстром... Його праці, поміж якими знаходяться справжні мистецькі архітвори, визначаються тонкою сатирою, яка переходить поволі у гострий сарказм, коли саме представляє низькі, часто звирячі інстинкти людини, грубу замисловатість та підлоту або недостатки, які загублюють організм усього народу... лагідний стиль, що як музика проникає до глибини душі, живість типів та малюнків, глибина активних концепцій та глибоко душевна любов до народу – це загалом признані властивості ескізів Коцюбинського" [із матеріалів експозиції Чернігівського літературно-меморіального музею-заповідника М. М. Коцюбинського].

Появу власних перекладів за кордоном М. Коцюбинський розглядав як спосіб пробудження інтересу до України в цілому і до українського письменства зокрема. Після виходу у Швеції його творів у перекладі А. Єнсена шведською мовою М. Коцюбинський висловив сподівання: "Бажалось би, щоб се видання потягло за собою переклади інших авторів наших, нехай і нас широкий світ знає" [4, т. 6, с. 159]. І справді в одній із рецензій на збірку, що вийшла у 1909 році у Відні в перекладі німецькою Вільгельма Горошовського під назвою "Pro bono publico", яка зберігається в Чернігівському літературно-меморіальному музеї-заповіднику М. М. Коцюбинського, зазначалося: "В наш вік точиться велика визвольна боротьба. Пригноблені стани і нації прагнуть звільнитися від своїх гнобителів. Нація, що нараховує 30 млн чоловік, які живуть в Австрії й у Росії, – українці (в Австрії їх називають русинами), нація, про існування якої ми, західні європейці, до цього часу ледве мали уявлення, виступає перед нами повна могутнього власного життя і відкриває нам свою велич і красу в оригінальних та прекрасних творіннях мистецтва".

Велику популярність М. Коцюбинський здобув і в Росії. У листі до дружини з Капрі письменник повідомляє, що до нього звернулася редакція журналу "Мысль" з Санкт-Петербурга із пропозицією організувати український відділ у журналі. "Вони хочуть познайомити російського читача з українською літературою, культурним життям, історією. Взагалі, дякуючи мені, тут виявляють великий інтерес до всього українського. Все українське неначе в моді, чи надовго і щиро – не знаю" [4, т. 7, с. 174]. Більшість творів письменника були перекладені російською мовою, деякі з них навіть 3–4 рази різними перекладачами, і надруковані у часописах "Русское богатство", "Жизнь", "Русские ведомости", "Наука и жизнь", "Южные записки" та інші. Серед найвідоміших його російських перекладачів О. Новодворський, М. Перелигін, І. Белоусов і навіть С. Петлюра. Останній у 1907 р. просить дозволу на переклад оповідання "Persona grata": "На мою думку, воно таке гарне і психологічно розроблене, що варт і російських читачів познайомити з ним" [5, т. 4, с. 44]. Проте найбільше зробив у цьому напрямку М. Могилянський, якого пов'язували з автором не лише так звані виробничі питання, а й довірливі приятельські стосунки. Якраз у їхньому листуванні знаходимо чимало цікавих зауважень щодо практичних проблем перекладу – переклад ономастичних одиниць, зокрема імен та прізвищ, прізвиць, місцевого колориту, збереження стилістичного забарвлення окремих одиниць, конотація яких втрачалася при перекладі. М. Коцюбинський категорично виступає проти обрусіння тексту. Так, наприклад, він не погоджується з М. Могилянським щодо заміни національних звертань "пані", "пане", "добродію" в оригіналі на, "сударыня", "сударь мой" у перекладі, що, безумовно, не є еквівалентними. У листі від 3.02.1911 р. письменник звертається до перекладача: "Знаєте, я починаю думати, що ми мало дбаємо в оповіданнях з народного життя про український колорит, занадто "обрушуємо оповідання". Він радить залишити українську форму "Підпара" замість "Подпара", замість російського "барин, барчук, барский, господский, изба" – "пан, панич, панський, хата" у повісті "Fata morgana" [4, т. 7, с. 102]. У перекладах оповідань з життя татарського народу також рекомендує зберігати місцевий колорит. Так, в оповіданні "Під мінаретами", наприклад, стрічаються татарські вислови і фрази, які в буквальному перекладі звучать доволі чудно. Наприклад: "дозвольте медом перерізати Ваші слова"... Але вони належать до специфічної татарської елоквенції – і шкода б було позбавити оповідання того місцевого колориту" [5, т. 3, с. 386]. Також письменник вважає за необхідне зберігати в перекладі емоційно-стилістичне забарвлення слів і всього малюнка. Ось як він пояснює Могилян-

ському, чому не варто замінювати в перекладі слово "зади" з оповідання "В дорозі" на стилістично нейтральне "спини": "... я ніде не вживаю дуже грубих слів, а в останній сцені я зумисне ужив те грубе слово (однаково грубе як по-українському, так і по-російському). Мені хотілося цим грубим словом ударити читача, підчеркнути всю гидотну психічної реакції обивателя після хвильового підйому. Я так коротко описую останню сцену, що тільки різке, грубе слово викличе потрібний мені ефект. Слово "спини" усе стушує, зм'ягчить" [4, т. 7, с. 77]. Ще один цікавий приклад так званої вимушеної заміни знаходимо у перекладі М. Могилянського твору "Intermezzo". Тут Могилянський просить у автора дозволу замінити назву собаки "Трепов", яка збігалася з прізвищем петербурзького генерал-губернатора – натхненника чорносотенних погромів. Звичайно, перейменування пса спрощувало заданий автором асоціативний ряд, проте задля уникнення цензурних утисків М. Коцюбинський погодився перейменувати на "Кратер".

Порівняльне дослідження оригінальних і перекладних творів М. Коцюбинського могло б дати, як нам здається, чимало цікавих спостережень щодо перекладу із близьких мов, який перекладачі вважають навіть складнішим за інші. Проте таких досліджень наразі ще немає. Та й лінгвістичний аналіз перекладів, створених М. Коцюбинським, відкрив би нові аспекти вивчення, приміром, стилістичних проб ще молодого письменника і шукань мовних в умовах формування літературної мовної норми.

Література

1. Грушевський М. Освобождение России и украинский вопрос / М. Грушевський. – СПб., 1907. – С. 174.
2. Зеров М. Українське письменство / М. Зеров ; упоряд. М. Сулима ; післям. М. Москаленка. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 1301 с.
3. Козуб С. 1905 рік в творчості Коцюбинського [Електронний ресурс] / С. Козуб. – Режим доступу: <http://https://vpered.wordpress.com/2015/01/29/kozub-kotsiubinski/>. – Назва з екрана.
4. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. / М. Коцюбинський. – К. : Наукова думка, 1975.
5. Листи до Михайла Коцюбинського. – Чернігів : КП "Видавництво "Чернігівські береги", 2002.
6. Франко І. Я. Зібр. творів : в 50 т. / І. Франко. – К., 1976.

**Земля як мірило цінностей і парадигма зради
у творах М. Коцюбинського "Fata morgana"
та О. Кобилянської "Земля"**

У статті здійснено порівняльний аналіз художніх творів одного часового періоду, на основі чого простежено співвідношення традиційного і новітнього в уявленні про єдність землі і людини, відзначено антропоморфізм образу землі, підкреслено вітальність образу, який об'єднав духовну і фізичну парадигми людської сутності, розкрив національну самобутність людини.

Ключові слова: прозаїки, традиційність, ментальний образ землі, містичність, цінність життя, парадигма зради.

В статье осуществлен сравнительный анализ художественных произведений одного временного периода, на основе чего прослежено соотношение традиционного и нового в представлении о единстве земли и человека, отмечено антропоморфизм образа земли, подчеркнута витальность образа, который объединил духовную и физическую парадигмы человеческой сущности, раскрыл национальную самобытность человека.

Ключевые слова: прозаики, традиционность, ментальный образ земли, мистичность, ценность жизни, парадигма измены.

A comparative analysis has been performed in the article in order to retrace the correlation between conventional and modern ideas in beliefs that the earth and a human being are united. The article emphasizes the anthropomorphism and the vitality of the earth image that has united spiritual and physical paradigms of human essence and unveiled the national distinctive character of a human being.

Key words: prose writers, conventionality, the mental image of the earth, mysticism, life values, the paradigm of betrayal.

Актуальність започаткованого дослідження зумовлена, у першу чергу, невгасаючим інтересом як широкої читачької аудиторії, так і фахівців до творчості прозаїків порубіжжя минулих століть. Сьогодні з упевненістю можна сказати, що твори М. Коцюбинського та О. Кобилянської залишаються фактом духовного життя нової епохи, зберігають свою естетичну цінність, виявляють невичерпний морально-філософський потенціал. Нагальність звернення до творчості прозаїків визначається також необхідністю використання нетрадиційних методів та підходів до вивчення творчої спадщини письменників, що дозволяє

висунути нові гіпотези і побачити інші смисли у, здавалося б, знайомих художніх текстах.

Вимагають ретельного розгляду будова художнього світу прозаїків, питання про зв'язок людини, природи, соціуму. У дослідженнях і проектах останнього часу науковцями дедалі чіткіше усвідомлюється знакова природа творів митців (концентрація максимуму змісту в обмеженому, стислому просторі тексту). Літературознавці цікавилися музичністю прози Сонцепоклонника (Г. Сохань) та буковинської письменниці (О. Камінчук), вивчали феміністичну та ґендерну проблематику її творчості (В. Бельченко, Т. Гундорова, М. Денисенко, Л. Жижченко, Я. Мельничук, С. Павличко); явище синтезу мистецтв (М. Антохій, З. Гузар, І. Дзюба, М. Зушман, С. Кирилюк), напрями й течії в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (Т. Гундорова, С. Павличко, С. Пригодій, О. Слоньовська); досліджували розвиток малих жанрів (С. Кирилюк). Монографія І. Демченко про О. Кобилянську повністю присвячена особливостям поетики її прози, зокрема й музичним. Тетяна Саяпіна у дисертаційному дослідженні "Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського" зауважила, що "історико-літературний та літературно-критичний дискурс творчості М. Коцюбинського майже точно дорівнює віку: перша, коротка, але точна оцінка творів письменника здійснена І. Франком у статті "З останніх десятиліть XIX віку" (Літературно-науковий вісник, 1901 р., т. 15, кн. 9)" [5, с. 3]. І. Франко схвально оцінив також і твори О. Кобилянської, а "Землю" назвав справжньою перлиною класичної літератури.

Варто згадати, що вивчення творчих портретів прозаїків відбувалося у кілька етапів. Дослідниця Саяпіна виокремила такі: 1) дототалітарний період (1920–1950 рр.) – для нього притаманна свобода в оцінці творів М. Коцюбинського, закладена ще прижиттєвими критичними відгуками на його прозу (Г. Хоткевич, Л. Старицька-Черняхівська, С. Русова, О. Грушевський). Однак для цих досліджень характерна безсистемність через брак канону, фрагментарність аналізу. Цікаві монографії, як переконливо стверджує науковець, С. Єфремова, І. Лакизи, А. Лебеда, але й вони не дають цілісного уявлення про творчість прозаїка; 2) тоталітарний період дослідницького дискурсу (1960 – перша пол. 1980-х) позначений використанням ідеологічних штампів (М. Грицюта, Н. Калениченко, П. Колесник); 3) посттоталітарний період коцюбинськознавства – епоха руйнування канону, повернення свободи, однак помітна втрата цілісності аналізу (Ю. Кузнецов та В. Агеева свідомо торкаються локальних питань, зокрема імпресіоністичної поетики письменника). Суголосно відбувалося вивчення прози О. Кобилянської. Катерина Семенюк у монографії "Творчість

Ольги Кобилянської: калокагативне світовідчуття" відзначила еволюцію в розгляді творчості О. Кобилянської літературно-художньою критикою. Так, перший – традиційно-народницький напрям, що "виявляється у неприйнятті "німеччини", гіпертрофованого психологізму, "безподієвості", "ніцшеанства" творів буковинської авторки та використання нею художньо-виражальних засобів символізму, неоромантизму, імпресіонізму (М. Грушевський, С. Єфремов, А. Кримський, Леся Українка, В. Лукич, О. Маковей, М. Мочульський, М. Павлик, Л. Трубацький, Г. Хоткевич, В. Щурат). З іншого боку, в межах українського модернізму, представленого гуртом митців, що об'єдналися навколо часописів "Молода муза" (О. Луцький) та "Українська хата" (М. Євшан, М. Сріблянський) творчість О. Кобилянської підносять "за духовний аристократизм, індивідуалізм і стилізаторство" [6, с. 4]. Дослідниця зауважила, що після 1917 р. творчість письменниці в діаспорі та Західній Україні вивчається в рамках модернізму (Х. Алчевська, Л. Білецький, І. Лизанівський, Л. Луців, Ю. Мулик-Луцик, П. Филипович). У радянській Україні вона трактується як "аристократизм" та "ніцшеанський індивідуалізм", властивий перу видатної "літератки" (В. Василенко, О. Дорошкевич, В. Коряк, А. Шамрай). Із 1940-го року встановлено певний канон тлумачення доробку письменниці, який у наступні п'ятдесят років помітно не змінювався. О. Кобилянська за своїми естетичними переконаннями зараховувалася до демократичного естетичного напрямку, і будь-які спроби визначити її як модерністку, вважалися "неправомірними буржуазними звинуваченнями в декадентстві" (О. Бабишкін, В. Вознюк, З. Гузар, М. Комишанченко, Е. Панчук, Ф. Погребенник, Н. Томашук) [6, с. 3–4].

Дослідження творчості Ольги Кобилянської після 1990-х років представлені значною кількістю праць філософського, літературознавчого, фольклористичного, педагогічного, театрознавчого напрямків, у них знято встановлене раніше кліше щодо поцінування творчості письменниці. На сучасному етапі теми особистості, естетичних переконань, етична проблематика у творчості М. Коцюбинського та О. Кобилянської стали особливо актуальними: широко розглядаються вітчизняною та зарубіжною критикою; окремо виділяється національно-патріотична тема в їхніх творах; звертається особлива увага на феміністичну спрямованість ранніх творів О. Кобилянської; з'ясовується важлива роль впливу світової культури та її художня трансформація у творах прозаїків; з'явилися художньо-психологічні студії, що розкривають психологічні портрети М. Коцюбинського та О. Кобилянської; досліджуються естетичні аспекти творчості та контекст їхнього формування.

Передчасно говорити про вичерпну вивченість художньої спадщини письменників. Також аналіз творчості М. Коцюбинського та О. Кобилянської в системі критичних досліджень доводить, що в українській науковій думці не існує єдиного підходу до вивчення цих визначних постатей, а тим паче, залишається багато суперечностей у поглядах дослідників щодо художнього доробку митців, що й обґрунтовує актуальність теми статті.

Мета дослідження – прослідкувати, як актуалізується образ землі у творах письменників у нерозривному зв'язку із філософськими та етико-моральними настановами кінця XIX – початку XX ст., виявити особливості багатогранної теми "земля і людина", яка стала визначальною у картинах світу, відтворених М. Коцюбинським та О. Кобилянською. Зіставити в контексті концепту "земля" такі твори письменників, як "Fata morgana" М. Коцюбинського та "Земля" О. Кобилянської, проаналізувати контекстуально-асоціативні компоненти "цінність життя", "зрада".

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. У дослідженні враховували сформульований Л. Леві-Брюлем логічний принцип про містичні уявлення первісних народів – закон партиципації (співпричетності або антилогічного мислення). Його суть у тому, що в "первісному" мисленні всі об'єкти і предмети світобудови пов'язані містичним чином. Те, що зачіпає один предмет, діє і на інший, але не об'єктивно, а за допомогою містики, при цьому сама первісна людина не розрізняє об'єктивні і містичні дії. Ці співпричетності існують між людиною і землею, між індивідуумом і його родом, між людиною і його тотемом, між людиною і належними їй речами тощо, охоплюючи кожну сторону її життя [4].

Тема землі посідає провідне місце в українській літературі, оскільки ставлення до неї є мірилом духовної зрілості українця протягом багатьох століть. Земля сформувала не лише його ментальний імідж, а й індивідуальність у просторі світової культури. Високий духовний потенціал селянської природи виявлявся в доброзичливості до ближнього, любові до землі, бережному ставленні до природи, сумлінності в праці. Усі ці якості передалися Маланці з повісті "Fata morgana" М. Коцюбинського та Івоніці й Михайлові з повісті "Земля" О. Кобилянської. У творчості письменників к. XIX – поч. XX ст. образ землі набуває дещо нової інтерпретації, поглиблення: земля виступає як мірило цінностей і водночас наштовхує на зраду.

У повісті М. Коцюбинського земля є одним із центральних образів. Спостерігаємо містичний зв'язок (за Леві-Брюлем) між людиною й землею, крізь призму землі приводиться в рух увесь текстовий масив.

Власне, на цьому будується основний конфлікт твору. Саме вона визначає ідеал кожного із персонажів. Як споконвічна мрія по-різному уявляється земля Маланці й Андрієві Воликам, Гудзю, Підпарі, Гущі та ін.: "Земля! Це щось чарівне, принадне, що одвіку манить стомлену душу, переливається, грає на сонці, як мрія, як щось невловиме, од чого змінилася б доля і вище піднялись би води життя понад берегами" [2, с. 279]. Маланка найбільш глибоко і поетично відчуває землю, вона заповнила всі її думки, мрії. Із самого дитинства стала для неї рідною й дорогою істотою, з якою в уяві вона розмовляє, яку обожнює: "Спочатку вона пам'ятає себе чорною, вічно в сажі... Плакала по закутках... Плакала, бо любила землю, город, поле, а мусила варити їсти челяді. Навкруги була земля, така чорна, пухка, родюча, повесні пишна, восени багата, а ніхто не кликав її на ту землю..." [2, с. 229]. У нотатках М. Коцюбинський писав, що Маланці "само повітря співало: земля, земля, скоро буде земля. Вона готова була на погром, на підпал, на те, щоб прогнати, викурити панів, аби була земля" [3, с. 12].

Ці два образи тісно переплелися у творі. Саме Маланка ототожнюється із землею, а її ество зливається із диханням матері-землі: "Співає Маланці колос, сміється лука ранніми росами... подих поля відчуває так, як відчуває дитина тепло материнських грудей" [2, с. 254]. Героїня, поетизуючи землю, звертається до неї як до живої, вона не мислить без неї життя, проте чітко усвідомлює несправедливе ставлення матінки-землі до своїх "дітей", яких вона (вустами головної героїні) поділяє за соціальним станом: "Яка ти розкішна, земле, – думала Маланка. – Весело засівати тебе хлібом, прикрашати зелом, завітчати квітами. Весело обробляти тебе. Тільки тим ти не добра, що не горнешся до бідного. Для багатого пишася красою, багатого годуєш, зодягаєш, а бідного приймаєш лише в яму..." [2, с. 231]. Глибоко розкриваючи психологію Маланки, Коцюбинський відтворює її мрії про землю, що пов'язані із власною долею та майбутнім дочки. Це – марення про шану від людей, про щасливу трудівницьку долю на власній або доньчиній ниві, про щастя Гафійки.

Із наростанням революційних настроїв на селі мрії героїні набувають конкретних втілень, на емоційному рівні стають палкішими, навіть мають певну частку трансцендентності, власне, спонукають діяти. Зокрема, Маланка почала збирати різне насіння для засіву своєї землі: "Вона не хотіла брати грошей, а прохала одсипати пшеничним зерном, щоб мати гарний ґатунок пшениці. Ніщо не могло зробити їй більше приємності, як горсточка насіння..." [2, с. 239]. Просить панських землемірів, у надії на землю, відрізати їй шматок ближче до села, де пшениця родить. Бігала на поле, "припадала до безбережної

ниви, як чайка грудьми до моря, і слухала, як луциться зерно з перестиглого колоса, як плаче нива золотими сльозами" [2, с. 271]. Автор демонструє зміни відчуттів знедоленої жінки, адже час минав, а землі не ділили. Тоді Маланка починала думати про те, що багач ніколи не віддасть землі біднякові, впадала в розпач, ще раз доходила висновку: довіку буде бідний гнути спину на чужій ниві. Жінку боляче вражає соціальна несправедливість, внаслідок якої людина позбавлена права на землю: "Котились низом ниви, стелились горбами, повні, свіжі, багаті, та все чужі. Скільки оком охопиш, кінця-краю немає. І навіть не людські, а панські... " [2, с. 232].

Селянська мрія про землю, зафіксована у заголовку твору, на коротку мить перевтілилася в життя і щезла, як марево, зникла з наступом реакції: "... земля встала проти неї, ворожа, жорстока, збунтувалась і втекла з рук. Як марево, поманила і, як марево, щезла" [2, с. 308]. У фіналі Маланка трагічно констатує: "Прожила життя, а воно раптом упало в прірву ... Важким холодним сном за хатою спала земля" [2, с. 308].

Для героїв повісті "Fata morgana" із втратою надії на землю зникає сенс буття, адже відбулися глибинні зрушення на рівні підсвідомого, коли занепали базові орієнтири цінності людського існування. Земля зрадила Маланку, увівши її в інше коло – трагічної безвиході.

Біблійна парадигма зради крізь призму ставлення до землі як найтяжчого гріха – братовбивства – зображена у повісті Ольги Кобилянської. У творі письменниці ще глибше, ніж М. Коцюбинський, розкрила містичну владу землі над людиною. Авторка демонструє стосунки між людьми, розкриває їхню психологію, мотивує вчинки, показує, що земля може не тільки годувати, а й виховувати, надавати повагу від людей, авторитет у громаді тощо.

Порівняймо, Івоніка та Марійка Федорчуки також побожно ставляться до землі, без неї не мислять свого існування, вони перетворилися на її вірних слуг, що невтомно ходять коло неї: "Ми люди, що знаємо лиш землю! Вона чорна, та й руки наші почорніли від неї, та проте вона свята" [1, с. 115]. Івоніка наголошує: "Я і моя Марійка – ми обоє доробилися її, очима нашими руками... Вона підпливла нашою кров'ю і нашим потом" [1, с. 20]. Але бажання мати якомога більше землі, залежність від неї зробили Марійку черствою й скупю. Івоніка ж "... переживав сам стан землі й був із нею одним... Неначе чув і бачив, як земля з задоволенням розходила, розкошувала, як її соки відсвіжувались і як вона, насичена, віддихала важкими пахощами... Гарна була земля. У своїх барвах жива й свіжа, шкода лиш, що не говорила. Івоніка любив її. Він знав її в кожній порі року і в різних її настроях, мов

себе самого. Вона пригадувала чоловіка і жадала жертви" [1, с. 27]. Таким же відданим землі виховали і старшого сина Михайла, який сенс свого життя бачить лише в чесній селянській праці. У творі саме Івоніка й Михайло ототожнюються із землею: вони найкраще розуміють її. (Письменниця нетрадиційно вирішила питання про архетип землі, оскільки зазвичай міфологема "земля" відноситься до жіночого начала, як, наприклад, у повісті Коцюбинського.) Молодший син Сава землі не любить. Утрачаючи духовну прив'язаність до неї, він порушує споконвічні закони народної моралі. Навіть легковажна Рахіра розуміє, що без землі не може бути їхнього щастя із Савою: "Як не будеш мати землі, то не зможемо побратися! З чого нам жити?" [1, с. 186]. Злодійкувата, лінива, старша від Сави, циганка, запанувавши над його душею, вперто і цілеспрямовано наштотувала його на злочин. Дівчина інтуїтивно відчувала, що Сава не любить хліборобської праці, сама ж, не маючи ніколи поля, за всяку ціну хоче його набути. Вона виросла в селі і має намір стати господинею, утвердити свій соціальний статус і бути не гіршою від інших: "Побачила себе в уяві ґаздинею на Івонікових ґрунтах" [1, с. 183].

За її намовою Сава стає братовбивцею. Земля стає причиною страшною трагедії: "За землю підняв Сава руку на свого брата: лиш за землю" [1, с. 223]. Клапоть землі переважає цінність людського життя. Після смерті старшого сина з часом відбувається певна переоцінка цінностей батьком. До Івоніки приходять прозріння, що увесь вік він залежав від землі, що сини стали рабами його пристрасті. Він відписує кращий клапоть поля синові Анни, але жінка, пам'ятаючи про владу землі, яка відбрала омріяне щастя, прагне відірвати сина від неї: "Нема йому що до землі прив'язуватися... вона іноді лише самого горя приносить! Нема що до неї приростати! Вона не кожного щастям наділяє! А старий Івоніка, що про се довідався, оживлено піддержує їхню (батьківську) думку" [1, с. 286].

Письменниця мимохіть простежила трансформовану біблійну сентенцію – батько відповідає за гріх сина. Його прагнення спокути набуває благочинного характеру.

Отже, проаналізувавши вищезгадані твори, констатуємо, що земля постає мірилом цінностей, найяскравіше це вимальовується в образах безземельних селян. Маланка ("Fata morgana") не здобула навіть маленького клаптика землі, про який мріяла все життя. Рахіра ("Земля") своїми хитрощами та підступністю, налаштувавши Саву проти сім'ї, хоче загарбати найдорожче, що мають Марійка й Івоніка, – землю-годувальницю. Нездатність самовизначитися призводить Саву до зради. Образ землі у творі О. Кобилянської виступає в різних

іпостасях. Земля як хліборобське поле набуває вираженої амбівалентності. Це пояснюється тим, що образ поля не є близьким авторці. Письменниця любить землю як годувальницю людини. Поле у авторки лише підсилює психологічну напругу. Земля має космогенний вплив на людину. У творах митців чітко прослідковується тісний взаємозв'язок між землею й людиною, їх взаємовплив. Ольга Кобилянська зосереджує увагу на духовних началах таких взаємин.

У ході дослідження встановлено, що ключовим "семантичним вузлом" у творах виступає код Землі. Авторська система цінностей українських прозаїків співвідноситься із системою моральних цінностей народу, висхідних до християнських чеснот: окремі персонажі як носії української національної свідомості схильні до спонтанних проявів доброти, лагідності. Так, М. Коцюбинський уміє бачити внутрішню красу у вчинках Маланки. При цьому героїні властиві моменти душевної слабкості і сумнівів. Вона стає втіленням українського національного характеру з усіма його позитивними рисами і слабкостями.

Зрада у повісті О. Кобилянської виявляє порушення християнського морального закону, порушення норм буття Божого світу героєм, який став на шлях убивства заради землі. Письменники розкрили значення землі для кожного конкретного персонажа, вивели закони існування матері-землі, загальні для всіх людей. У результаті – вищою формою поклоніння перед землею в обох авторів стала її сакралізація.

Їх також споріднює переконання, що людині, відірваній від рідного ґрунту, загрожують вічні метання від пороку до чесноти. Зрадивши землю, людина прирікає себе на болісне роздвоєння, що і сталося із Савою.

У міфопоетиці прозаїків образ землі несе в собі сліди антропоморфних уявлень. Земля – величезний організм, що живе своїм життям. У творчості письменників оновлюються традиційні народні уявлення про нерозривну єдність землі і людини. Цей зв'язок часто базується не на логічному, прагматичному початку, а на якомусь споконвічному, глибинному, ірраціональному відчутті злитості, єдності. Згідно з міфологічною традицією, символіка землі в митців зберігає двоїстість. Земля розуміється як годувальниця, яка підтримує людину, дарує їй надію, добробут і спокій. Водночас селянська прив'язаність до землі мотивує появу в людській натурі певних якостей: жадібності, скупості, зрадливості. В образі землі поєднуються ознаки і "раю", і "пекла". Тексти письменників показують, що "мати-земля" не тільки материнське, породжуюче лоно, але і могила (загибель Михайла Федорчука в "Землі" О. Кобилянської, Андрія Волика – в "Fata morgana" М. Коцюбинського). Архетип землі у досліджуваних творах

розгортається в багатоплановому семантичному вимірі, у спалахах бінарних опозицій, постаючи то об'єктом бажання кожного (яке часто набуває аномальних форм), то критерієм оцінки особистості, то, врешті-решт, власне ґрунтом. У такому розумінні феномена землі можна простежити залишки культу "Magna mater" ("Великої матері").

Вітальний образ землі є поліаспектний та типологічно близький в обох творах. Окрім виразних фізіологічних даних, потужного енергетичного поля, яке підкреслює життя хлібороба, земля має відновлювальні, терапевтичні властивості, естетико-духовні якості, має психологічний ефект і здатна задовольняти усі почуття. Безсумнівно, вона є не тільки фізичною, але й духовною субстанцією. Взаємини героїв із землею набирають глибинного понятійного значення та переосмислюються у контексті архетипу землі, духовно-вартісних національних орієнтирів. Інтерпретація розвитку мотиву землі в прозі помежів'я століть відкриває для сприйняття не тільки селянську, але і народну тему, яка розвивалася і поглиблювалася, втілювалася у все більш індивідуалізованих, психологічно-вмотивованих образах сільського життя. Компаративні студії, враховуючи взаємозв'язок трагічного і християнського, дозволяють простежити, як відбулося руйнування людського життя як найвищої цінності, приреченої на незахищеність від доленосних стихій іззовні й на безглузді муки в екстремальних ситуаціях. Намічені окремі напрямки подальших досліджень означеної проблеми, що мають міждисциплінарний характер, зумовлені тенденціями у фундаментальних концепціях етногенезу та культурно-історичними особливостями національного характеру українців.

Література

1. Кобилянська О. Ю. Земля : Повесть та оповідання / О. Кобилянська. – Харків : Фоліо, 2008. – 351 с.
2. Пошуки прекрасного: Твори Михайла Коцюбинського : навч. посіб. – К. : Грамота, 2004. – 400 с.
3. Кузнецов Ю. Б. Слідами Феї Моргани. Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі : посібник для вчителя / Ю. Б. Кузнецов, П. У. Орлик. – К. : Радянська школа, 1990. – 206 с.
4. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении: монография / Л. Леви-Брюль. – М. : ОГИЗ. 1937. – 533 с.
5. Саяпіна Т. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Т. Саяпіна ; Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2000. – 195 с.
6. Семенюк К. С. Творчість Ольги Кобилянської: калокагативне світовідчуття : дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.08 / К. С. Семенюк ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2005. – 178 с.

Мовні засоби експлікації етнічних стереотипів татарського народу в кримському циклі оповідань Михайла Коцюбинського

У статті розглянуто сутність поняття "стереотип"; визначено специфіку етнічних стереотипів; досліджено основні мовні засоби експлікації етнічних стереотипів татарського народу в кримському циклі оповідань Михайла Коцюбинського, а саме: аксіологічно марковані лексеми, слова-символи, фразеологічні одиниці та етикетні мовні формули; визначено їхню роль у формуванні стилістичної системи ідіостилю письменника.

Ключові слова: стереотип, етнічний стереотип, автостереотип, гетеростереотип, експлікація, слово-символ.

В статье рассмотрена сущность понятия "стереотип"; определена специфика этнических стереотипов; исследованы основные языковые средства экспликации этнических стереотипов татарского народа в крымском цикле рассказов Михаила Коцюбинского, а именно: аксиологически маркированные лексемы, слова-символы, фразеологические единицы и этикетные языковые формулы; определена их роль в формировании стилистической системы идиостиля писателя.

Ключевые слова: стереотип, этнический стереотип, автостереотип, гетеростереотип, экспликация, слово-символ.

In the article the essence of the concept of "stereotype"; the specificity of ethnic stereotypes; the basic language means of expressing ethnic stereotypes Tatar people in Crimea cycle of stories Mykhailo Kotsiubynsky, namely: axiological tokens, words-symbols, phraseological units and etiquette formulas; defined their role in the formation of stylistic system individual author's style writer.

Key words: stereotype, ethnic stereotype, autostereotype, heterostereotype, expressing, word-symbol.

Мова є найважливішим засобом спілкування, вона створена суспільством і відображає як суб'єктивне сприйняття світу окремою людиною, так і усталені світоглядні позиції суспільства взагалі. Саме мова сприяє згуртуванню етносу, допомагає реалізації основного завдання нації – формуванню духовності та культури нації, національного менталітету [4, с. 74]. Дотичним до поняття національного мента-

літету є поняття стереотипу, що не так давно стало об'єктом лінгвістичних досліджень. Зокрема, вивченню сутності, ознак, факторів функціонування, розробки типології стереотипів присвятили свої праці такі науковці, як Т. ван Дейк, О. Кубрякова, Є. Бартмінський, Ю. Сорокін, Г. Джайлс, Н. Купланд, В. Маслова, В. Телія, А. Вежбицька, С. Тер-Мінасова, І. Голубовська, Т. Грушевицька, Д. Гудков, П. Донець, Г. Почепцов, Л. Завгородня, Н. Годзь, О. Левченко, О. Стоколос-Ворончук, Н. Чабан, О. Селіванова та інші. Однак необхідність подальшого з'ясування особливостей когнітивних явищ у аспекті їх мовної вираження, детального аналізу та дослідження стереотипних рис етнокультурної специфіки кримськотатарського народу, експлікованих у мові оповідань кримського циклу М. Коцюбинського, і зумовили актуальність запропонованої наукової розвідки.

Метою статті є дослідження засобів мовного вираження етнічних стереотипів татарського народу, зафіксованих у мові оповідань кримського циклу "В путях шайтана", "На камені", "Під мінаретами" Михайла Коцюбинського.

Джерелом поняття "стереотип" є соціологія, яка розглядає його як суспільно встановлені уявлення і переконання про певні явища, предмети та особи, що є закріпленими та загальноприйнятими для певного соціуму; це результат суджень, які формуються під час співіснування в різних сферах життєдіяльності. Стереотипи експлікуються через мовні засоби. У лінгвістиці стереотип розглядається як репродукований зв'язок слів (стереотип лінгвальний), специфічний ментальний конструкт (стереотип ментальний) та як ментальний конструкт, який утверджується у свідомості через мовний знак (стереотип лінгво-ментальний) [15, с. 32]. "Стереотип у мові – це спрощене, схематичне, узагальнююче зображення певної категорії осіб (будь-якої народності, професії, віку, статі та ін.), звірів, інституцій (наприклад, поліції, школи), подій (весілля, виборів), яким притаманні позитивні або негативні риси; це елемент мовної картини світу: разом із змінами у мові, змінами у позамовній дійсності, змінюються стереотипи" [11]. Стереотипи, які відображають особливості відносин між певними етнічними групами, розкривають їх національно-специфічний, самобутній характер, призначені для ідентифікації певної етнічної спільноти та збереження в її межах загальноприйнятої групової ідеології, називають етнічними. В межах етнічних стереотипів виокремлюються автостереотипи та гетеростереотипи: "перші узагальнюють стандартні уявлення про представників власної етнічної групи та їхню оцінку, другі є оцінкою представників інших етносів, що не завжди відображає риси чужих етнічних груп" [12, с. 283].

Кримські татари, як і будь-який інший етнос, характеризуються певними рисами, які визначають особливості їхнього національного характеру. "З історичних часів татари мали свої відмінні риси характеру, що відрізняли їх від представників інших національностей. В основному це були позитивні риси. Про татарів говорили як про охайний, працелюбний, народ, готовий завжди прийти на допомогу. До цього також додавалися прагнення до знань, терпіння, чесність і щедрість. Татари ставилися терпимо до інших народів – у життя інших не втручалися, але і у своє життя сторонніх не впускали. Татари не розголошували свої внутрішні проблеми, сміття з хати не виносили, сподіваючись тільки на допомогу Аллаха і власні сили в розв'язанні важливих проблем" [2]. Такі риси національного менталітету і зумовили виникнення стереотипних уявлень про кримців.

До етнічних автостереотипів татарського народу, зафіксованих у мові оповідань Михайла Коцюбинського, належать такі ментальні конструкції, які, експлікуючи культурний досвід великої суспільної групи, виокремленої за фактором національної належності, дозволяють ідентифікувати кримськотатарський етнос у межах української мовної спільноти. Уявлення кримськотатарського народу про себе комбінують культурні та релігійні пріоритети, відображають описові, емоційні та аксіологічні характеристики, пов'язані з системою норм та оцінок кримськотатарського народу. Це глибоко віруючий народ, тому всі моральні, культурні та соціальні реалії оцінюються з позицій релігійного віровчення. Зокрема, позитивно маркованими є такі зафіксовані типові стереотипізовані якості, як *добрий мусульманин, щира мусульманка, честь роду, щаслива країна, краса дівчини, порядність*, на противагу цим якостям стереотипно негативною вважається *розпуста*, яка є недопустимою у поведінці представників кримськотатарського народу. Найбільш поширеними мовними засобами експлікації таких стереотипів є лексеми, які дають оцінку відповідних понять, такі аксіологічно марковані мовні одиниці відтворюють взаємодію різних світів, сфер об'єктивної дійсності, що оцінюються за моральними критеріями, характерними для кримськотатарської спільноти, й існують у свідомості окремого індивіда як певні концептуальні світи. Такі оцінні характеристики доповнюють стереотипний образ додатковими емоційно-оцінними ознаками.

Стереотипний образ кримського татарина розкривається через його високі моральні цінності, насамперед через глибоку віру в Бога та дотримання всіх необхідних ритуалів поклоніння йому, що експлікується позитивнооцінною лексемою *добрий мусульманин: Вже з полудня хвиля почала спадати, і Алі взявся до роботи. Вітер тріпає*

червону хустину на голові дангалака, а він порався коло човна та курникає монотонну, як прибій моря, пісню. У відповідний час, як добрий мусульманин, він розстеляє на піску хустинку і стає на коліна в богомільному спокої [9, с. 91]. Так само й жінка за традиційними переконаннями татарської спільноти має бути глибоко віруючою, лише тоді вона буде вважатися щирою мусульманкою, а значить заслугуватиме на повагу: *Щира мусульманка, яка знала страх божий, вихована у давніх звичаях та забобонах, вона не могла вибачити чоловікові гяурських примх, вважала його мало не зрадником. [...] Жінка не поділяла чоловікових поглядів і нарікала, сварилась. Коли він хотів, щоб вона ходила по вулиці з відкритим лицем або щоб показалася знайомим мужчинам, які бували у його в домі, вона казала, що він не любить її, що він ламає завіти корана та завдає їй сором перед людьми* [9, с. 147].

До автостереотипних можна зарахувати і описане Михайлом Коцюбинським уявлення кримських татарів про щасливе життя у своїй країні, про щасливу країну: *Але ще не все пропало. Ще милосердний господь заховає для правовірних землі, де гяур не має сили й не знущується над вірними. Над тою щасливою країною простяє свою потужну руку справедливий і мудрий султан і, як мати дітей, захищає підданих* [8, с. 297].

Для кримських татарів важливе поняття родини, роду, поваги до батьків, до старших людей, які в їхній національній свідомості "втілюють життєву мудрість, є головними охоронцями досвіду століть і норм народного етикету" [1]. Тому позитивноцінним є стереотипне уявлення про *честь роду*, її збереження як гарантії подальшої поваги до членів сім'ї у кримськотатарському суспільстві: *Я тобі кажу, що твоя жінка втекла з дангалаком, я їх бачив у горах, як повертає із Яйли. [...] Мемет, червоний і непритомний, мовчки поводив по юрбі вибалушеними очима... Татари гули. Усіх тих родичів, що ще вчора розбивали один одному голови в сварці за воду, єднано тепер почуття образи. Зачеплено було не тільки Меметову честь, але й честь усього роду. Якийсь злиденний, мерзенний дангалак, наймит і заволока. Річ нечувана* [9, с. 97].

До автостереотипних уявлень про дівочу красу можна зарахувати образ татарської дівчини, *красуні*, майстерно змальований Михайлом Коцюбинським: *І знов Емене сама, і знов її нудно. Вона никає по подвір'ю, без цілі забігає в хату, скрізь шукає розваги або якого діла. Та діла нема, а для розваги у татарської дівчини оден лиш ресурс – стрі. На тому й скінчилося. Емене розчесала й заплела дрібушками свої червоні, як племін, фарбовані коси, накинула на себе новий*

халат з дивними арабесками і підперезалася косинкою так, що яскраво розмальований кінець її закривав її фігуру, відповідно етикетові, ззаду нижче стану. Потому вона начепила на ший своє багатство – ясне намисто з золотих дукачів, а на голову накинута маленький фез, густо зашитий монетами. Легка чадра на плечі і червоні капці доповняли її туалету. Лишалось ще нарум'янити лиця та звести до купи фарбою дуги брів. Коли вона була готова, то виглядала, як індійський божок, і була дуже задоволена з себе. Та на подвір'ї, куди вона повагом вийшла, нікому було милуватися красунею [8, с. 294].

У мові новел кримського циклу Михайла Коцюбинського репрезентовані також і гендерні автостереотипи кримців, які відображають уявлення про порядність дівчини, правила поведінки чоловіка та жінки тощо. Це певні соціальні норми, сформовані в культурі кримськотатарського народу, узагальнені переконання про те, як повинні себе поводити чоловік і жінка. До гендерних можна зарахувати стереотипне уявлення про порядність дівчини, яка диктується загальноприйнятими кримськотатарськими поведінковими канонами та експлікується позитивнооцінною лексемою: Серце в неї тьохнуло: *Вона пізнала Септара – красу кучуккойського парубоцтва, завязтого провідника, образ якого бідна дівчина довго носить у серці, хоч не сміє й очей звести на свій ідеал, як се й пристало порядній татарській "киз"* [8, с. 290].

Стосунки чоловіка та жінки у кримськотатарській спільноті базуються насамперед на ісламському релігійному вченні і тому передбачають надання чоловікові певних владних повноважень у родині, а жінку наділяють такими якостями, як вірність, пожертва, терпіння та покірність: *От європейцям – тим легше: у них жінка товариш, помічник мужчині, а у нас... Ну, я вас питаю, чи багато знайдеться наших татарок, щоб зважились прилюдно хоч би відкрити лице чи навчились писати?..* [9, с. 150]; *Ти не рівняй жінки до чоловіка... Аллах, як творив чоловіка, то сказав йому дивитися у небо, а жінці – в землю... Так усе на світі: що краще – мужчина, що гірше – жінка. Літо – мужчина, а зима – жінка... День – знов мужчина, а ніч – жінка... недурно ж поклав так аллах...* [9, с. 152]; *Вона бідна невільниця, замкнена в тісних межах свого подвір'я, в заграбованій, пильно устеженій від мужеського ока жіночій половині – все ж таки мала очі і дивилась туди, вниз, на білі оселі серед розкішних гаїв, і не могла не бачити іншого, ніж їхнє, татарське життя, не могла не рівняти того життя з власним* [8, с. 292]; *Вона, наприклад, бачила там жінку – істоту вільну, товариша – не рабиню мужчини, жінку, до якої належав, як і до мужчини, весь світ... Вона бачила, як та "невірна" жінка гойдалася на човні, сміялася, жартувала з чужими мужчинами,*

як вона гарцювала на коні або лазила по горах та лісах, заходила до мечету, мов до себе в хату, тоді як вона, правовірна дочка аллаха, не сміє переступити й порога мечету, немов яке нечисте створіння... [8, с. 292].

Особливістю національного характеру кримських татарів є засудження тих моральних якостей, які визначені негативними у їхньому релігійному вченні. "Все, що було заборонено ісламом, вважалося недопустимим, тому такі негативні вчинки, як крадіжка, пияцтво, розпутне життя, серйозні злочини, серед татар не мали місця" [2]. А отже, і зафіксований у мові кримських оповідань М. Коцюбинського такий автостереотип, як *розпушта*, експлікований лексемою з виразно негативним компонентом у семантиці і вказує на невідповідність цієї якості моральним вимогам, нормам кримськотатарської ціннісної системи, виражає думку про її небажаність для цього соціуму: *Піднявся з-за столу якийсь правовірний, здоровий як бик, насунув на голену голову шапку і стукнув люлькою у стіл. – А я кажу – розпушта! – гукнув він на всю кав'ярню. Ви п'єте горілку... Забули бога... мечеті пустують, скрізь бейнамази... [9, с. 161]; Старий почав жалітись на недуги і старість, а потому звів свою мову на розпусту і зневір'я сучасної молоді. Як крається батьківське серце, коли у правовірній родині шайтан посіє незгоду! Батько скінчає свій вік, а син починає. Синові легше скоритись. Так навчає пророк, і так повинно бути [9, с. 167].*

Серед етнічних стереотипів можна виокремити і гетеростереотип, який наскрізно пронизує усі оповідання кримського циклу Михайла Коцюбинського. Зокрема, стереотипний образ кримця доповнюється характеристикою його смакових вподобань, а саме, він представлений автором як поціновувач кавового напою. Причому кава виступає символом своєрідного центру, об'єднуючого начала кримськотатарської спільноти: *Кав'ярня була серцем села, куди збігались усі інтереси людності, все те, чим жили люди на камені [9, с. 91]; Ця ворожнеча помічалась і в кав'ярні: коли прихильники Нурли грали в кості, то юзбашеві з презирством дивились на них і сідали до карт. В одному вороги сходились: усі пили каву [9, с. 92].*

Також здатні експлікувати стереотипні уявлення й слова-символи. Слово-символ можна визначити як "одиницю вторинної номінації, основними рисами якої є: знаковий характер, образність, зумовленість екстралінгвальними факторами, культурно-національна маркованість, умотивованість, іманентна багатозначність, стійкість, відтворюваність, архетиповість, зв'язаність із міфом і ритуалом" [14, с. 5]. Як зазначає В. Кононенко, "символом стає той образ, який виражає ідею (або якусь невисловлену чи невловиму таїну), а не тільки конкретно-чуттєві,

наочні ознаки реалій [6, с. 17]. Словесний символ має розгалужені асоціативні зв'язки, що виводять такий символ за межі конкретних мовних ситуацій, у систему образного світосприймання і тим самим у позамовний світ, в оточення, властиве певному соціуму [6, с. 243]. Вчений вважає, що "символічне значення створюється колективним досвідом, колективною волею мовного середовища, що відображає колективне світобачення, свою естетику, свою аксіологію і – що для символів особливо важливе – свою поетичну мову в контексті історико-культурної традиції, практики. На ґрунті єдності світосприймання, колективно опрацьованої системи цінностей забезпечувалися регулярні семантичні зв'язки між словами і поняттями з виокремленням спочатку символічного компонента, а по тому – і слова-символу" [7, с. 160]. Такої ж думки дотримується й В. Жайворонок: "Поетична природа слова криється в етномовній пам'яті, а коріння його метафоризації – в глибинах національної свідомості" [5, с. 87]. "У символах увіковічено еволюційний розвій народу, системний і безповоротний рух його стилістичних, семантичних, логічних та графічних лінгвохарактеристик до найвищої мовної досконалості, що є виразним показником і стимулом невпинного поступу загальних націотворчих процесів. Стилістична функція лексем із символічним нашаруванням полягає у відображенні емоційного й експресивного, морально-етичного, чуттєвого і культурно-ціннісного аспектів глибин народної мудрості" [13]. Отже, слово-символ є продуктивним засобом експлікації етнічних стереотипів, які є структурною частиною концептуальної, а відповідно й мовної, картини світу певного етносу.

Серед зафіксованих у мові оповідань М. Коцюбинського слів-символів, які експлікують етнічні стереотипні уявлення кримськотатарського народу, найпродуктивнішими є образи небесних світил, зокрема, *місяця* та *зірки*, які своїм корінням сягають релігії ісламу. Ці небесні світила у кримськотатарському світорозумінні є символом вічності, високих прагнень, вічних ідеалів: *Як місяць серед зірок, як орел серед птахів – такими були мусульмани серед інших народів* [8, с. 296]; *І блідий миршавий турок зняв руки до місяця, що саме вирнув з моря і облив усе синім світлом* [8, с. 297]; *Емене любувалася його міцним, здоровим, як огірок, тілом, тісно затягненим в тонке сукно, його нахабним поглядом, який приймала за ознаку сміливості й лицарського духу. Він здавався їй ясним місяцем, що одбився в морі її серця та простяг блискучий шлях до щастя* [8, с. 291].

Символ *півмісяця* є головним для мусульман, він є символом божественного світла для людей, джерелом віри: *Розкішні здорові тополі, густі, аж чорні, високо шуміли понад дахами, а струнки*

мінарети, мов білі кипариси, п'ялись іще вище, немов намагались перерости їх, немов купали в блакиті неба жовтий півмісяць [9, с. 135]. Художньо-зображальне значення цього символу поглиблюється й узгодженим прикметником-колюративом, оскільки саме жовтий колір символізує у кримськотатарському фольклорі духовну та фізичну чистоту [10].

Михайло Коцюбинський глибоко дослідив етнічні особливості кримськотатарського народу і втілює їх у прозовій мові, використовуючи для надання максимальної реалістичності оповіді й такі орнітологічні символи, як орел, чайка. Так, *орел* виступає символом духовної величчя, мужньої людини: *Од його вродливого лиця, блідого й гордого, біла відвага молодого орла* [9, с. 99]. Однак деякі дослідники зазначають, що, крім власне експлікації людських якостей, цей символ має велике значення й для суспільного життя кримців, оскільки зображення тамги на кримськотатарському прапорі трактується як стилізоване зображення орла.

Стереотипним виступає символічний образ *чайки*, що є досить поширеним у кримських легендах. Слово-образ *чайка* використовується для позначення згорьованої дівчини, провісника нещастя, біди: *Тим часом над ним, над кручею, кидалася, як чайка, Фатьма. З одного боку було ненавидне море, з другого – ще більш ненавидний, нестерпучий різник* [9, с. 99]; *Без слів, без наради татари підняли тіло Алі, поклали його в човен і при тривожних жіночих криках, що неслись із села, з пласких дахів, як зойк наляканих чайок, дружно зіпхнули човен у море* [9, с. 100].

Знайшли своє відображення у прозовій мові М. Коцюбинського і уявлення людей про перевтілення в тварин, зокрема, найбільш поширеною анімалістичною назвою, яка зазнала символізації в аналізованому контексті, є лексема *вовк*. Слово-поняття *вовк* в образно-символічному значенні вживається в кримськотатарських міфологічних текстах і легендах на позначення людини-лідера, вождя, ватажка бойової дружини, рятувальника. Вторинна номінація цього символу продукується у контексті всього оповідання "На камені": *Алі не бачив, що сталося позад його. Як вовк, поводив він навкруги очима, дивуючись, чого вони ждуть. Невже бояться? Він бачив перед собою полиск хижих очей, червоні й завзяті обличчя, роздуті ніздрі й білі зуби – і вся ця хвиля лютості раптом наскочила на нього, як морський прибій. Алі оборонявся* [9, с. 99].

Оказіонально символічним виступає у мові оповідань М. Коцюбинського слово-образ *крокус*. Крокус – це рослина, що поширена на території гірських лісів Криму. Оскільки період цвітіння більшості видів

цього роду припадає на початок весни, коли земля ще вкрита снігом, образ-символ крокусу (шафрану) експлікує символ надії та відродження: ... *Тепер вона часто виходить на дах кав'ярні, притулюється до дерева і дивиться на море... Ні, не моря вона шукає, вона стежить за червоною пов'язкою на голові чужинця, немов сподівається, що побачить його очі – великі, чорні, гарячі, які їй сняться... Там, на піску, над морем, зацвіла тепер її любима квітка – гірський крокіс...* [9, с. 94].

Формальний характер мають стереотипи, які створюються на ґрунті фразеології. Фразеологізми як номінативні одиниці мови є продуктом культурно-гносеологічної здатності етносу фіксувати як стереотипне власне антропометричне ставлення до об'єктивного світу, що з часом перетворюється на прототипи в етносвідомості. "Психологічним підґрунтям фразеологічної стереотипізації є головне прагнення людини виплутати з наявної ситуації все, що в ній є корисного, і відкласти про запас у вигляді рухливої звички вироблену в такому випадку реакцію, щоб використати її у ситуаціях того самого типу" [3, с. 265]. Художньо-зображальну функцію стереотипізації етнічних уявлень кримськотатарського народу виконують такі зафіксовані у кримських оповіданнях М. Коцюбинського фразеологізми: – *І прийшли ми до Мекки, до Ель-Хораму, – тягне-скрипить хаджі Бекір, – і запалало моє серце великим вогнем радості...* [8, с. 292]; *Тільки хаджі Бекірове серце спалахнуло гнівом праведним, і, мечучи блискавки з очей, він гримнув на Септара...* [8, с. 298]; *Я бідний – ні зірки на небі, ні стебла на землі... заробляю* [9, с. 95]; *Он іще недавно у джумі-джамі, у соборнім мечеті, хаті рівняв тебе з вовком, що краде візці з кошари. Та то байдуже. Ти знаєш приказку: "Перше ніж запалає вогонь, мусить вибухнути сірий дим..."* [9, с. 171].

Стереотипні уявлення про певний етнос здатні експлікувати також і етикетні мовні формули. Традиційні мовні засоби звертання, прощання, вибачення, подяки тощо здатні відобразити особливості національного менталітету певного народу. Міжособистісне спілкування кримських татарів відзначається особливою ввічливістю та доброзичливістю, зокрема, на знак поваги прийнято звертатися словом "ефенді" (господарю, пане) або "ханім" (господине, пані): – *Ти не боїшся, ханім, розмовляти зо мною? Що зробить Мемет, як нас побачить? – Що він схоче... – Він нас заб'є, як побачить. – Як він схоче...* [9, с. 95].

Отже, Михайло Коцюбинський в оповіданнях кримського циклу майстерно відтворив культурно-побутовий колорит кримськотатарського народу тогочасної епохи, актуалізував такі мовні одиниці-ключі,

які стали джерелом створення та збереження позитивного образу кримськотатарського етносу та виокремлення системи притаманних йому істотних конотативних ознак, спрямованих на розпізнання, ідентифікацію цього народу з-поміж інших у конкретній мовній єдності. Перспективність цього дослідження полягає у необхідності подальшого вивчення особливостей етнічних стереотипів як елементів мовної картини всього світу та ідіолекту Михайла Коцюбинського зокрема.

Література

1. Ахунов Азат. Крымские татары: этикет – завещание предков [Електронний ресурс] / Азат Ахунов // Татарский мир. – 2003. – № 18. – Режим доступа:

<http://www.tatworld.ru/article.shtml?article=417>. – Назва з екрана.

2. Байрамова Фаузия. Национальный характер татар [Електронний ресурс] / Фаузия Байрамова. – Режим доступа:

mirzayanov.com/images/natsionalnij_kharakter_tatar.doc. – Назва з екрана.

3. Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. / А. Бергсон. – М. : Московский Клуб, 1992.

Т. 1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. – 1992. – 336 с.

4. Бурда О. В. Мова як віддзеркалення національної ментальності (на прикладі перекладу німецьких і українських міфологем) / О. В. Бурда // Мовні і концептуальні картини світу : збірник наукових праць. – К., 2002. – № 7. – С. 74–80.

5. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика: нариси : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 264 с.

6. Кононенко В. І. Символи української мови / В. І. Кононенко. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.

7. Кононенко В. І. Українська лінгвокультурологія : навч. посіб. / В. І. Кононенко. – К. : Вища школа, 2008. – 327 с.

8. Коцюбинський М. М. Твори : в 3 т. / М. М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1979.

Том 1. – 1979. – 317 с.

9. Коцюбинський М. М. Твори : в 3 т. / М. М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1979.

Т. 2. – 1979. – 288 с.

10. Крымскотатарская символика / сост. Р. Т. Султанбеков. – Симферополь, 2002. – 48 с.

11. Лазарович О. М. Мовні стереотипи і мовна картина світу [Електронний ресурс] / О. М. Лазарович. – Режим доступу:

<http://dspace.nbuv.gov.ua>. – Назва з екрана.

12. Селіванова О. О. Основи теорії мовної комунікації : підручник / О. О. Селіванова. – Черкаси : Видавництво Чабаненко Ю. А., 2011. – 350 с.

13. Супрун Л. В. Слова-символи: їх лінгвохарактеристика [Електронний ресурс] / Л. В. Супрун. – Режим доступу.

<http://www.confcontact.com/2007nov/suprunLV.php>. – Назва з екрана.

14. Таран О. П. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся: лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 – "Українська мова" / Оксана Петрівна Таран. – Харків, 2002. – 20 с.

15. Bartmiński J. Stereotyp jako przedmiot lingwistyki / J. Bartmiński // Z problemów frezeologii polskiej i słowiańskiej. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1985. – S. 25–53.

Дискурс "кохання – зрада – смерть" у творах М. Коцюбинського та М. Могилянського

У статті охарактеризовано смислову структуру поняття "кохання", виявлено його значення та місце у системі ідіостилів М. Коцюбинського та М. Могилянського на прикладі конкретних прозових текстів. Здійснено спробу окреслити складові дискурсу "кохання – зрада – смерть" у новелах як на естетико-філософському рівні, так і на соціально-побутовому, включно із поняттями "симпатія", "ніжність", "ненависть", "антипатія", "нудьга", "відчай", "страх", "горе", "ігнорування". Особлива увага у творах письменників приділена втіленню мотиву "кохання", який є центральним у семантичному полі, решта розглядаються тільки як супутні, похідні та наслідкові від нього.

Ключові слова: прозаїки початку ХХ ст., дискурс, мотиви кохання, зради, смерті, ідіостиль.

В статье охарактеризована смысловая структура понятия "любовь", выявлено его значение и место в системе идиостилей М. Коцюбинского и М. Могилянского на примере конкретных прозаических текстов. Предпринята попытка очертить составляющие дискурса "любовь – измена – смерть" в новелах как на эстетико-философском уровне, так и на социально-бытовом, включительно с понятиями "симпатия", "нежность", "ненависть", "антипатия", "отчаяние", "страх", "горе", "пренебрежение". Особое внимание в произведениях писателей уделено воплощению мотива "любовь", который является центральным в семантическом поле, остальные рассматриваются только как сопутствующие, производные и следственные от него.

Ключевые слова: прозаики начала ХХ в., дискурс, мотивы любви, предательства, смерти, идеостиль.

The article describes the semantic structure of the concept of "love", identified its value and place in the system of idiostyle of M. Kotsyubinsky and M. Mohylyansky on the specific example of prose texts. An attempt was made to outline the components of the discourse of love-betrayal-death on the aesthetic-philosophical and social, including the concepts of "sympathy", "tenderness", "hate", "dislike", "despair", "fear", "untold sorrow", "disregard". Special attention in the works of writers is paid to the embodiment of the theme of "love", which is central to the semantic field, others are only as companion, derivatives and investigation of him.

Key words: prose writers of the early twentieth century, discourse, motives of love, betrayal, death, idiostyle.

Початок ХХ ст. – час появи нових світоглядних концептів, естетичних парадигм, канонів, літературних форм, переосмислення багатьох мистецьких та філософсько-культурних явищ. Швидка зміна онтологій, морально-ціннісних вимірів суспільства вплинула на чергове переосмислення антропологічної проблеми. Представники української літератури досить вільно звертаються до прийомів створення нового художнього світу, поєднуючи та монтуючи різні явища, що існують у вигляді окремих фрагментів, архетипів, образів-мотивів, образів-топосів як певних художніх праобразів. У контексті таких перетворень письменники актуалізували дискурс "кохання – зрада – смерть".

Існує значна кількість мовознавчих наукових праць (В. Жайворонк, В. Кононенко, І. Мінькова, О. Ясіновська та ін.), де знайшли відображення різні аспекти концепту кохання: метамовна рефлексія у вербалізації концепту "любов" (на матеріалі української есеїстики, Р. Трифонов), вербалізація концепту "кохання" у сучасній англійській мові (Г. Огарков) тощо. Любов як один із важливих компонентів духовної культури потрапляє також у фокус літературознавчих студій (Н. Антипчук, І. Баранова, Т. Вільчинська, Т. Гундорова, І. Денисюк, Л. Кавун, І. Куриленко, Г. Лещенко, М. Макарова, Г. Токмань та ін.), у яких представлені морально-ціннісні категорії, зокрема семантика феномену кохання, різноманітні моделі любовного дискурсу тощо. Незважаючи на досить значну кількість праць, наявні розвідки не вимальовують тенденцій дискурсу "кохання – зрада – смерть" у контексті філософсько-естетичної ситуації початку ХХ ст., тим паче на типологічному рівні конкретних персоналій – М. Коцюбинського та М. Могилянського, що актуалізує тему дослідження.

Мета дослідження – окреслити особливості функціонування дискурсу "кохання – зрада – смерть" у системі ідіостилів М. Коцюбинського та М. Могилянського.

Незвичність культурної ситуації обумовлена "помежів'ям" ситуації в Україні, що склалася до того часу також і в Європі. Конфлікт епох, який, з одного боку, демонстрував занепад європейської цивілізації (О. Шпенглер "Занепад Європи", М. Бердяєв "Криза мистецтва"), кризи християнської свідомості, з іншого – вихід в оновлене життя і мистецтво, можливість досягти неабияких творчих звершень. Усе це захмарене есхатологічними настроями очікування кінця світу як наслідку цивілізації, що вичерпала себе.

Потреба переосмислити культурні надбання минулого спричинила прагнення збагнути смисл життя, віднайти істину. Ці філософські погляди фіксувалися за допомогою художніх засобів із використанням модерністських прийомів письма. Крім того, у суспільстві загалом, що

зафіксовано у творах мистецтва зокрема, відбулося розхитування християнських цінностей, на яких трималася європейська цивілізація, втрачена упевненість у всеосяжності розуму і науки. Звідси прагнення збагнути таємниці людської психіки, тобто людина стає центром художнього твору та уособлює в собі цілий світ. Актуалізується також проблема взаємин людини з навколишнім світом, відбувається усвідомлення власного "я", відокремлення себе від чужого, від іншого, наближення до "моє", близьке, "моя людина", "рід", "народ". Однією з найбільших цінностей в людському житті, незалежно від соціальних, національних, расових відмінностей, є кохання.

В українській літературній традиції екзистенційна опозиція "кохання – смерть" перманентно була стрижневим конфліктом художніх творів. У любовних трикутниках смерті зазнають через зраду; один з героїв помирає внаслідок нерозділеного кохання; часто смерть набуває значення жертвопринесення заради любові чи психологічної деструкції, що виникає внаслідок втрати близької людини, тощо.

Антитетичні поняття "кохання" та "смерть" досить часто постають ключовими у прозі раннього українського модернізму, зокрема й у творах М. Коцюбинського та М. Могилянского.

У новелі "На камені" молода татарка Фатьма, ставши дружиною старого різника Мемета, намагається чинити опір патріархальним традиціям, хатньому деспотизмові. Покохавши молодого наймита – данагалака Алі, вона тікає з ним в гори. Та доля немилосердна до закоханих, вони заблукали й стали легкою здобиччю Мемета і його помічників-татар: "Алі й Фатьма були тут людьми чужими. Не знали стежок і легко могли заплутатися в їх лабіринті – і на це рахувала погоня" [4, с. 193]. Не бажаючи повертатися до чоловіка, красуня Фатьма покінчила життя самогубством, Алі загинув від ножа різника-ревнивця. Герої новели Фатьма та Алі були чужими серед каміння та байдужості, зла, безнадії. Автор симпатизує своїм героям, порівнюючи Фатьму з "весняним кущем", Алі – з "молодим кипарисом", "молодим орлом", який "здавався на тлі неба велетнем". Звернемо увагу на те, як сприйняли спробу закоханих вирватися на волю недавні "друзі" Алі, ті, що слухали його музику й пили з ним каву.

Вони всі об'єдналися проти Фатьми й Алі: "Усіх... Єднало тепер почуття образи. Зачеплена була не тільки Меметова честь, але й честь усього роду. Якийсь злидений, мерзенний дангалак, наймит і заволока. Річ нечувана!" [4, с. 1]. Цей похід роду, що виборює свою так звану честь, є страшним і смішним водночас. Автор порівнює переслідувачів з мандрівними мурахами, їхні обличчя "червоні й упрілі", "запеклість випирала їм з лоба очі", а супроводжували нестерпна спе-

ка та отруйний молочай. Мемета автор порівнює з роз'юшеним цапом. Він щодня ріже овець, тому ніколи не розлучається зі своїм ножем, яким підступно і вбиває Алі. Фатьма добре знає вдачу "ненавидного, нестерпучого різника", тому й обирає смерть у ненависному морі. Навіть татари жахнулися цій простій і несподіваній смерті. Молоді закохані Фатьма та Алі, які, за традиційними поняттями, стали зрадниками, особливо жінка, сприймаються читачами як люди, сповнені людської гідності, мужності, моральної сили й чистоти. Вони не хочуть миритися з рабським існуванням і здобувають свободу ціною власного життя. Отже, в новелі "На камені" М. Коцюбинський порушує проблему боротьби людини за щастя, свободу, любов. Його герої всіма силами прагнуть видобути хвилини вільного щасливого буття, навіть ціною зради. Для них краще смерть, ніж життя в неволі, без кохання. Перед нами платонівський Ерос прекрасних душ. Б. Тихолоз спостеріг, що кохання та смерть, як метаісторичні та загальнозначущі теми, є "альфою і омегою людського життя. Адже перша (любов) дарує життя, друга (смерть) його відбирає" [11, с. 117]. Наталя Мафтин визначає антитезу життя та смерті "фундаментальним структурним інваріантом мистецького дискурсу", який "становить константу структури будь-якого художнього тексту" [7, с. 169].

Це – буттєво-уніфіковані антиподи. Еротично-танатична парадигма прочитується за схемою любовного трикутника, у якому один із героїв твору має загинути, що зафіксовано у фрейдівській типології "вибору об'єкта кохання" у чоловіків. Для одного з цих типів обов'язковою умовою є "потерпілий третій". Сутність такого типу полягає в тому, що чоловік обирає саме той об'єкт, який повноцінно належить іншому: нареченому, чоловікові чи другу [12, с. 146].

Образ Алі можна потрактувати як фанатичний, рушійний, адже з його появою розгортається любовний конфлікт між законною дружиною та чоловіком. З іншого боку, Алі для жінки є еротичним началом, забороненим об'єктом любові. У боротьбі за Фатьму апріорі перемогу отримає лише один. Героїня зазнає смерті на рівні як зовнішнього, так і внутрішнього конфліктів. З. Фрейд у праці "Про приниження любовного життя" переконував: "... зраджуючи своєму чоловікові, жінка зберігає любовну вірність другого розряду" [12, с. 162–163], тому внутрішні протиріччя рухають її до саморуйнації. Тож можемо припустити, що фатальна смерть головної героїні з етичної точки зору – парадоксально-рятивна, бо утримує її від остаточної психічної руйнації як цілісної особистості, що невідворотно, за Фрейдом, сталося б. Водночас постать Фатьми, безперечно, трагічна, адже вона пережила смерть психологічну (коли дізналася, що за нею кинувся навздогін зраджений

чоловік, якого жінка ніколи не кохала, а тепер він загроза її вкраденому щастю) і фізичну (зірвалася зі скелі). Та чи можемо назвати потерпілим третім Мемета, зрадженого чоловіка? Фатьма уособлює життя, тілесну насолоду, домінування любові плотської над духовною, а Мемет – виразник фанатичного (аскетизм, плотський гріх, вірність традиціям і законом роду).

Два ворогуючі начала – кохання та смерть – зазнають конфлікту також на рівні мікрообразів: "без тинів, без воріт, без вулиць. Криві стежки вились по каменистій спадині... Чорно і голо" (гнітючий світ Мемета та його родини, танатичний мотив); "у далекій перспективі одкривався чарівний світ. В глибоких долинах, зелених од винограду і повних сизої імлі, тіснились кам'яні громади, рожеві од вечірнього сонця або синіючі густим бором" (світ закоханих, діонісійський мотив). Кольористика та порівняльні образи, що вказують на діонісійське: Фатьма "зелена, як весняний куц", Алі "в синій куртці і червоній пов'язці, високий і гнучкий, як молодий кипарис". Алі здається на тлі неба велетнем. Мемет червоний і понурий, шкандибає. Вродливе лице, бліде, горде, з відвагою молодого орла в Алі. Фатьма як чайка. Автор увиразнює негативну портретну характеристику Мемета, наближає до атрибутів суто фанатичних. Бачимо його "побаранілі очі, недобрі сині уста, коротку ногу", "він хитався на кривих ногах і вимахував руками". Натомість возвеличує суперника навіть у смерті: "розкішна голова Алі з обличчям Ганімеда билась об гостре каміння", а рухи Мемета "були безглуздими і зайвими" [4]. Кохання починає означати почуття взаємозв'язку серця з усім світом, не тільки любов між жінкою та чоловіком, це любов жінки до земного світу, до насолод, які можливі тут, на землі, але із коханою людиною. Ця любов уже не має смирення перед випробуваннями долі, вона набуває іншої семантики, трансформуючись через мотиви "довіра", "надія", "душа", "свобода", "радість", "захват", "тривога", "переляк", "розпач", "смерть".

Таким чином, письменник не приховує, що піднесена любов приносить не тільки радість і щастя, але і розчарування, страждання, а часом горе і смерть. Ось чому в акварелі "На камені" поєднано найпрекрасніше і найстрашніше – кохання і смерть.

С. Кривенко, вивчаючи проблемно-тематичні та структурно-функціональні аспекти поезики малої прози, відзначаючи стильові прикмети, фіксуючи пошуки Михайла Михайловича Могилянського (22.11.1873–22.03.1942) в образній сфері, справедливо спостеріг, що у літературному процесі перших десятиріч ХХ століття він посідав помітне місце. Його активна творча діяльність "була перервана в 30-х роках репресивними заходами тоталітарного режиму" [5, с. 3]. У ди-

сертаційному дослідженні "Творчість Михайла Могілянського у літературному контексті доби" науковець уперше зробив спробу комплексного аналізу різножанрового доробку письменника, з'ясував напрямки руху епіки в його еволюційному розвитку, однак дослідник не ставив окремим завданням з'ясувати, як втілюється дискурс "кохання – зрада – смерть" у творчості прозаїка.

З "Енциклопедії українознавства" про М. Могілянського (1873–1944) дізнаємося: публіцист, літературознавець і письменник, родом із Чернігова; до 1917 р. в Петербурзі, активний член конституційно-демократичної партії, співробітник її органу "Речь", "Украинского Вестника" та ін. З 1917 р. в Києві; у 1920-х і на поч. 1930-х рр. – керівник Комісії для складання Біографічного словника діячів України при УАН; автор праць з теорії літератури та з історії української літератури XIX–XX ст., зокрема про П. Куліша, М. Коцюбинського, з шевченкознавства, які друкувалися у видавництві УАН (з 1926 р., коли письменник був позбавлений права друкувати свої твори, вони виходили у світ під різними псевдонімами, зокрема П. Чубський), літературно-критичні статті в українському журналі 1920-х рр. Могілянський був близький до групи неокласиків, виступав проти "марксо-ленінського" літературознавства. Автор оповідань ("Сон", "Убивство", в якому засудив поворот М. Грушевського на Україну й ін.) та мемуарів "В девяностые годы" [2, с. 1620–1636].

До українського письменства М. Могілянського схилив М. Коцюбинський після того, як ознайомився із нарисом "Короткое свидание" у "Всемирному вестнику". У 1912 році вони спільно їздили в Гуцульщину. Відомо, що тісна співпраця між митцями в останні три роки життя Коцюбинського пов'язана із перекладами його творів російською мовою. Ольга Єрмоленко зауважує, що "зиск від цієї оборудки – перекладу, був швидше моральний, ніж матеріальний. За життя письменника виходять два томи його співпраці з перекладачем у Петербурзі. М. Могілянський, товариш і перекладач, уважно відслідковує, як розходяться книжки, де і які з'являються рецензії, і щиро радіє від цієї популярності. А ще він веде грошові розрахунки від продажі, ділить гроші і надсилає М. Коцюбинському детальні звіти" [3]. Про М. Коцюбинського Могілянський написав розвідки: "М. Коцюбинський і Винниченко" (1912), "Ненаписана повість Коцюбинського" (1915), "Художник слова" (1915), "М. Коцюбинський. До біографії письменника" (1919), "М. Коцюбинський в школі І. Нечуя-Левицького", "Тіні забутих предків". Шкода, що через заборону творчості та забуття імені митця ці критичні статті тривалий час лишалися невідомими широкому загалу літературознавців. Сподіваємося, що подальші наукові спостереження

заповнять цю лакуну. Художні тексти митця донині також не перевидавалися.

У новелах "З темних джерел життя" та "Згуба" письменник опукло дослідив проблему істини стосунків, феномен кохання як явища свідомо-підсвідомого внутрішнього світу людини, тобто як наявність опозиційних понять – свідомих дій і підсвідомих поривань у єдиному естві. Е. Фромм виділяє відповідно дві форми кохання – за принципом буття і за принципом володіння [13, с. 206].

Для української філософської думки в антиномічній парі "тілесне – духовне" домінантним є чуттєвий чинник, духовне начало, де в центрі "філософія серця", започаткована Г. Сковородою. Страх втратити піднесеність почуттів зумовлює стан душевної напруги в обох новелах М. Могилянського. Такий пафос новоромантичного ідеалу особистості споріднює його із художніми шуканнями Лесі Українки. Автор надає ситуаціям у новелах особливої гостроти, адже у розвиток почуттів втручається фатум. В одному випадку – раптова смертельна хвороба нареченої Аргуліна напередодні весілля, в іншому – несподіване раптове бажання проститутки подарувати материнську ніжність і приголубити безусого гімназиста. По суті, перед нами полеміка ідей у філософському просторі культури, адже у новелах стикаються два діаметральні підходи до кохання. Перший – гегелівський, коли раціоналістично трактуються поняття "сім'я", її цілі, "любов" як примха і "морально-правова любов" у шлюбних стосунках. Філософ вважає, що шлюб передбачає усунення суб'єктивних начал, вільну згоду осіб на єдність за умови, щоб заглибитись у цю єдність, відмовившись від своєї природної і одиничної особистості" [1, с. 193]. Другий – соловйовський, викладений у праці Вол. Соловйова "Смисл любові", згідно з яким усвідомлення самоцінності та індивідуалізація особи найповніше відбувається у переживанні любові як одній зі сфер духовного досвіду: "Істинна любов є та, яка не лише утверджує у суб'єктивному почутті безумовне значення людської індивідуальності в іншому і в собі, але і виправдує це безумовне значення в дійсності, дійсно позбавляє нас від неминучої смерті і наповнює абсолютним змістом наше життя" [10, с. 521].

Художня увага письменника зосереджена на проблемі самоцінності почуття кохання. Страждання стає найбільш яскраво вираженою стороною почуттів персонажів у названих творах. Причинами страждання є розлука, обман, несумісність любові і буття.

В основі твору "Згуба" лежить життя душі, вільної від умовностей навколишнього світу, повсякденного життя, яка прагне вирватися з пут повсякденності. Це прагнення традиційно співвідноситься з роман-

тичним світовідчуттям. Істина життя для дівчини із новели "Згуба" – можливість жити іншою людиною, черпаючи наснагу для себе і виявляючи для нього почуття. Її почуття до невідомого гімназиста – це жертвна любов, від якої дівчина так хотіла втекти. Однак юнак зраджує, відкидає ніжність обіймів жінки, руйнує ілюзію високих почуттів. І. Лубківський переконає, що "зрада як зречення обраної лінії розвитку вже в своїй основі є амбівалентною: може бути як позитивною, так і негативною. Тоді ж, коли ми зраджуємо ідею на самому початку її розвитку, ми втрачаємо шанс побачити її можливе майбутнє. А заодно – і її протилежності. Так зрада в будь-якому разі стає символом знищення нового розвитку. Навіть у тому випадку, коли він міг бути помилковим" [6]. Високе естетичне переживання "жертвовного кохання" безпосередньо пов'язане з пошуком і отриманням людиною свободи, з розкриттям власних можливостей, особливим чуттєвим сприйняттям світу. Героїня зізнається, що "почула владну потребу знайти свій шлях" [9, с. 423], захотілося "яскравих барв, музики, квіток, кохання" [9, с. 424].

Твір наповнений особливою, фольклорною стихією любові-жаłosців, жертвовності. Так, М. Могилянський подає еволюційну зміну семантики поняття "кохання-пристрасть", яке переходить в "кохання-жалість", витісняючи попереднє. Відкривається вихід зі світу камерної, замкнутої егоїстичної любові-пристрасті, кохання-забави до справді "великої любові" задля людей і до людей. Згідно з цими змінами у світогляді персонажів змінюється і семантика любові. Усвідомлюючи розчарування в коханні, персонажі бачать вихід із песимістичної ситуації для зболеної і спустошеної душі (що є натяком на символістське світобачення) у занурення в мрії, у смерті. Не тільки гармонійне співіснування властиве людині. Відмова від індивідуалізації здійснюється не тільки заради прекрасного, але і заради безнадійно хаотичного, смерті. Смерть стає оновлюючою ситуацією в житті людини, шляхом до відродження її істинної природи. Духовне тіло відтак можна побачити через відчуття болю або шляхом відчуження, усамітнення особистості від навколишнього світу. Тому правила та закони категорій добра і зла, прекрасного і потворного, життя і смерті, абсолютизації оцінок людина із символістським світовідчуттям спроможна знаходити у самій собі, у глибокому серці, зрідненій собі діяльності, що забезпечує свободу розвитку людської природи, без протиставлення емоційного та раціонального рівнів душевного буття людини (за П. Юркевичем). Можлива також ідеалізація природних інстинктів та потягів індивіда, спроможних розв'язати внутрішні конфлікти людини з іншими людьми, із зовнішнім середовищем.

Усі семантичні компоненти в складі розглянутого смислового плану тісно переплітаються, виявляючи низку загальних образів, у тому числі не тільки індивідуально-авторських (облудна місцина, мрія жінки-полонянки, пам'ять, колір, сумління, Афродіта) і традиційно-поетичних (вода, камінь, сон та ін.), а також традиційних фольклорних образів-символів (кілець, свічка, серце, душа та ін.). Зберігаючи високе значення ідеї кохання, воно у названому значенні у творах М. Коцюбинського та М. Могілянського постає як надзвичайно багатогранне і суперечливе почуття, у якому переплітаються найрізноманітніші сторони: страждання, згубність, щастя, духовність, святість, пристрасть. У статті лише намічені окремі прояви ідіостилів авторів у реалізації дискурсу "кохання – зрада – смерть", щоб комплексно охарактеризувати смислову структуру поняття "кохання" у творчій спадщині прозаїків, з'ясувати його складові у художньому аспекті, описати його різноманітну суть, представлену в емоційній, ментальній та фізіологічній сферах, варто взяти для аналізу широке коло прозових текстів. Проте навіть у роботі вдалося спостерігти, що у творах новелістів актуалізовані такі складові дискурсу "кохання – зрада – смерть": "любов", "дружба", "доля", "надія", "повага", "довіра", "душа", "свобода", "радість", "захоплення", "замилування", "здивування", "розпач", "засмучення", "невдоволення", "тривога", "переляк", "сум", "ненависть".

Література

1. Гегель Ф. Философия права / Ф. Гегель // Ф. Гегель. Сочинения : в 14 т. / пер. Б. Г. Столпнера. Т. 7. – М.–Л. : Соцэкгиз, 1934. – 384 с.
2. Енциклопедія українознавства. Словникова частина (ЕУ-II). – Париж ; Нью-Йорк, 1966. Т. 5. – 1966. – С. 1620–1636.
3. Єрмоленко О. Михайло Могілянський: репресований, але не скорений [Електронний ресурс] / О. Єрмоленко // Північний Вектор. – Режим доступу: pivnich.info/myhajlo...represovanyj-ale-ne-skorenyj/. – Назва з екрана.
4. Коцюбинський М. На камені [Електронний ресурс] / М. Коцюбинський. – Режим доступу: [ebk.net.ua/На камені](http://ebk.net.ua/На_камені). – Назва з екрана.
5. Кривенко С. М. Творчість Михайла Могілянського у літературно-мистецтві доби : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Кривенко С. М. ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2002. – 20 с.
6. Лубківський Ігор. Психологія зради [Електронний ресурс] / Ігор Лубківський // Українська правда життя. – 31 січня 2015. – Режим доступу: [/life.pravda.com.ua/columns/2011/02/2/71401/](http://life.pravda.com.ua/columns/2011/02/2/71401/). – Назва з екрана.

7. Мафтин Н. Страждаючи від кохання... утверджуючи життя... / Наталя Мафтин // Українська мова й література в середніх школах. – 2006. – С. 169–175.
8. Могилянський М. З темних джерел життя / М. Могилянський // Українська мала проза ХХ століття : антологія / упоряд. В. Агеєва. – К. : Факт, 2007. – С. 417–421.
9. Могилянський М. Згуба / М. Могилянський // Українська мала проза ХХ століття : антологія / упоряд. В. Агеєва. – К. : Факт, 2007. – С. 422–426.
10. Соловьев Вл. Смысл любви / Вл. Соловьев // Соловьев Вл. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. Т. 2. – 1990. – С. 493–547.
11. Тихолоз Б. Апологія розкутого еросу в пізній ліриці Тараса Шевченка та Івана Франка / Богдан Тихолоз // Літературознавство. Сучасність. – 2005. – № 3. – С. 117–124.
12. Фройд З. Очерки по психологии сексуальности / Зигмунд Фройд ; пер. с нем. ; худ. обл. М. В. Драко. – 2-е изд. – Мн. : ООО "Попурри", 1997. – 480 с.
13. Фромм Э. Психоанализ и религия. Искусство любить. Иметь или быть? / Эрих Фромм ; пер. с англ. – К. : Ника-Центр, 1998. – 400 с. – (Серия "ПОЗНАНИЕ" ; Вып. 7).

Т. Л. Хомич, А. В. Воробей

Фразеологічні одиниці в дитячих текстах Михайла Коцюбинського

Пропоновану статтю присвячено дослідженню лексико-семантичних особливостей фразеологічних одиниць у творах Михайла Коцюбинського для дітей.

Ключові слова: дитячі твори, фразеологічна одиниця, портретна характеристика, емоційний стан, природа.

Предлагаемая статья посвящена исследованию лексико-семантических особенностей фразеологических единиц в произведениях Михаила Коцюбинского для детей.

Ключевые слова: детские произведения, фразеологическая единица, портретная характеристика, эмоциональное состояние, природа.

This article describes the study of phraseological units lexical-semantic features in the Myhailo Kotsyubynskyi's works for children.

Key words: works for children, phraseological unit, portrait features, the emotional state, nature.

Фразеологічні одиниці становлять важливу складову в системі номінативних засобів сучасної української літературної мови. Вони функціонують як самостійні одиниці, що становлять єдність фразеологічного змісту й форми, здатні виражати свою семантику, вступати в смислові й граматичні зв'язки з іншими одиницями мови, належати до відповідних семантико-граматичних розрядів, презентувати певну образність, емоційність, оцінність.

Питанню функціонування фразеологічних одиниць у художніх творах присвячено роботи Л. Авксентьєва, С. Александрової (Бибик), І. Білодіда, М. Богдана, В. Калашника, М. Коломійця, А. Супрун, В. Ужченко, Л. Щербачук, В. Бойко, Л. Давиденко та інших учених. Лінгвісти переважно зосереджують увагу на структурно-семантичних, функціонально-стилістичних, фразеотворчих та зіставних аспектах дослідження фразеологічних одиниць художніх творів Т. Шевченка, М. Коцюбинського, М. Стельмаха, О. Довженка, М. Рильського, Остапа Вишні, О. Гончара та інших письменників.

Фразеологізм – одиниця, що має специфічне значення, постійний склад компонентів, які втратили лексичну самостійність, сукупність відмінних якісних ознак. Основною одиницею фразеології є фразеологічна

одиниця. За визначенням В. Виноградова, фразеологічна одиниця – це сполука, яка не утворюється в процесі мовлення, а відтворюється за традицією [5, с. 140].

Фразеологізми відіграють важливу роль у художньому творі. Вони образно, оцінно й експресивно відображають навколишню дійсність. Як зазначає С. Бибик, фразеологізми – активний образотворчий чинник авторської оповіді. Через них письменник передає ставлення до зображуваних подій, акцентує смислову та стильову позиції мовних засобів [2, с. 194]. Абсолютні виражальні властивості фразеологічних одиниць – образність, емоційність, експресивність, оцінність – лежать в основі функціонування фразеологізмів без змін семантики та структури [12, с. 18].

Мовотворчість М. Коцюбинського є вершиною української прози кінця XIX – початку XX ст., "видатним явищем у розвитку української літературної мови в цілому, що підняла її на вищий ступінь якості й розширила її структурно-стилістичні й конкретні художні та науково-публіцистичні засоби виразу в галузі лексики, фразеології та синтаксису" [1, с. 519]. На сьогодні фразеологічний масив творів М. Коцюбинського вивчено й проаналізовано недостатньо, що й актуалізує тему презентованого дослідження.

Творчі надбання М. Коцюбинського презентують надзвичайно багатий мовний матеріал. Зі сторінок своїх творів письменник постає як митець, який володіє різноманітними мовними засобами для забезпечення мовленнєвих потреб його персонажів. Через їхнє мовлення, емоції та почуття автор передає характер персонажів, найтонші відтінки їхнього духовного та матеріального життя, звертаючи увагу на внутрішній світ героїв, їхній зовнішній вигляд та вчинки.

У дослідників фразеологічного фонду мови значний інтерес викликають одиниці різних тематичних груп, а особливо ті, які пов'язані з людиною, її зовнішнім і внутрішнім світом, діяльністю тощо. Недаремно А. Емірова зазначає, що "фразеологія покриває переважно ті ділянки дійсності, які безпосередньо пов'язані з людиною, з її баченням, оцінкою реалій, із психічними особливостями особистості – пізнавальними процесами, емоційно-вольовим аспектом психіки, індивідуально-типологічними особливостями особистості тощо" [6, с. 29–30].

Описуючи життя й побут своїх героїв, їхню суспільну діяльність, риси характеру, поведінку, письменник використовує фразеологізми різних тематичних груп, різної структури. У результаті аналізу мови дитячих текстів, які обрано джерелами для презентованої роботи ("Хо", "Маленький грішник", "Харитя", "Ялинка"), виокремлено такі основні лексико-семантичні групи фразеологізмів:

- 1) фразеологізми на позначення портретної характеристики людини;
- 2) фразеологізми на позначення емоційного стану персонажів;
- 3) фразеологізми, що характеризують природу.

Одним із найзвичніших засобів сприйняття людиною так званої об'єктивної реальності завжди було зорове сприйняття. Психологами доведено, що перше враження про людину складається протягом тридцяти секунд, і основним чинником є саме зовнішній вигляд людини. До цього можна ставитися по-різному, але це закладено в природі людини, у її свідомості. Індивідуальною ознакою, що вирізняє людину серед інших, може бути загальне враження, яке справляє зовнішній вигляд. Він може характеризуватися як в загальному плані, так і окремо, у деталях, за якими-небудь індивідуальними рисами [4, с. 68].

Серед фразеологічних одиниць на позначення портретної характеристики в художніх текстах М. Коцюбинського для дітей актуалізується поняття кольору обличчя та частин тіла: *хоч води напийся* (9), *чистої води* (9), *аж біла голова* (8), *як золоті* (8), *борода мов туман* (9).

Очі символізують піклування, догляд, привабливість, красу, вдачу. За допомогою ока людина може вплинути на долю іншої людини. Звідси виникли різноманітні фразеологізовані вирази [14, с. 120]: *ясний погляд* (9), *великі очі – велика душа* (9), *лукаві очі* (9).

Про загальну характеристику людини та її життєву активність свідчать такі фрази: *під небо* (9), *мов кізка* (8), *перепілочка, квіточка* (8), указують на пасивність: *мов мертвий* (9), *як бомба* (8), *старий як світ* (8).

Зауважимо, що дітей у своїх текстах М. Коцюбинський наділяє милими рисами обличчя. А от старого Хо навпаки зображає старезним дідом із сивою бородою та великими очима. Тут простежується прозора контрастність поколінь.

Найбільш повно фразеологічна мовна палітра представлена фраземами на позначення емоційного стану та почуттів. Емоції – це суб'єктивні ставлення людини до дійсності, які виражаються в міміці, інтонації і, власне, у мовних засобах. Емоції людини визначаємо як упорядковану множинність фразеологічних одиниць, об'єднаних семантичною ознакою "відчувати будь-який емоційний стан", "перебувати в будь-якому емоційному стані" [11, с. 146].

Теоретичне вивчення фразеології як форми фіксації емоцій і почуттів людей пов'язане з пошуком відповідей на різні запитання. У мовознавчих працях об'єктом уваги є засоби сприймання та процес осмислення фразеологічних висловів. У них представлена своєрідність фразеологізмів на позначення емоцій і почуттів людей. Саме такі

мовно-естетичні знаки культури, як фразеологізми, мають здатність нагромаджувати позамовну інформацію.

Фразеологічні одиниці в дитячих текстах М. Коцюбинського можуть означати різні види емоційних переживань та станів, що й дало змогу систематизувати їх за такими мікрогрупами:

1) ФО на позначення переживань: *аж очі слізьми забігли* (7), *мулько на серці* (7), *ні в що вдягнутись, нічого кусати* (10), *аж кольки під грудьми* (9);

2) ФО на позначення неспокою: *аж голова паморочиться* (9), *як у пропасниці* (10), *мов град сльози* (9), *просвітку не дав* (7), *як на лихо* (7), *нам'яти вуха* (7), *як в улику* (9);

3) ФО на позначення страху: *лиха година* (10), *мороз аж до п'ят* (10), *затулити вуха* (9), *аж у п'ятах похололо* (9), *аж у очах потемніло* (9), *аж кольки під грудьми* (9), *мов у пропасниці* (9), *глянути страхові у вічі* (7), *бити на гвалт* (9), *п'ятами наківати* (9), *пригинати вуха* (9);

4) ФО на позначення любові: *батькова хата* (10), *без пам'яті* (9), *світ не без добрих людей* (7), *з Богом бесідувати* (7);

5) ФО на позначення піднесення: *знялися з місця* (7), *грати очима* (9), *носом грає* (9), *пробийголова* (9), *мостиголова* (9), *ноги винесли* (7);

6) ФО на позначення поганого настрою: *як середа на п'ятницю* (7);

7) ФО на позначення неприємних найглибших почуттів: *залазити до серця* (9), *зазирати під шкуру комашнею* (9), *на серці миші шкребуть* (9), *пом'янути сльозою* (9), *серце кличе* (9);

8) ФО на позначення здивованості: *очі витріщити* (9);

9) фразеологічні одиниці, що позначають припинення хвилювання: *мов у церкві* (9);

10) ФО на позначення розсіяності: *гав ловити* (7);

11) ФО на позначення надії: *жевріє вогонь* (9).

До ФО, які презентують позитивні емоції в досліджуваних дитячих текстах, зараховуємо такі: *знялися з місця* (7), *грати очима* (9) тощо. На жаль, діти М. Коцюбинського більше переживають горя, тому емоції спрямовані на виявлення негативного: *як середа на п'ятницю* (7), *гав ловити* (7), *аж очі слізьми забігли* (7), *як у пропасниці* (10), *лиха година* (10), *очі витріщити* (9), *пригинати вуха* (9), *аж голова паморочиться* (9), *мороз аж до п'ят* (9), *носом грає* (9), *пробийголова* (9), *затулити вуха* (9), *залазити до серця* (9), *зазирати під шкуру комашнею* (9), *на серці миші шкребуть* (9), *аж у п'ятах похололо* (9), *аж у очах потемніло* (9), *пом'янути сльозою* (9), *мов у пропасниці* (9), *мов у церкві* (9), *сльози мов град* (8) тощо.

Іще однією виокремленою групою фразеологізмів є одиниці на позначення природи. Природа в дитячих текстах М. Коцюбинського різноманітна: з її темними лісами: *наче мертвий ліс* (10), *мов стіна ліс* (10), *мертво навкруги* (9), *ліс мов руки* (9), *мов залізні трійчаки* (9), *мов лапи* (9); тасмничою ніччю: *як чорнило* (9), *мертва тиша* (9), *хоч голки збирай* (8) та безкраїми полями: *море колосків* (8), *червоніло поле* (8), *жито як стіна* (8), *самоцвіти* (9). Загальна характеристика світу представлена такими фраземами: *не за горами* (10), *світ Божий* (9), *світ широкий* (9).

Серед названих фразеологічних одиниць переважають такі, які створені на власне українському ґрунті з відносно прозорою етимологією, що робить сприйняття твору доступним і зрозумілим читачам.

Автор активно використовує фразеологічні одиниці, до складу яких входять найуживаніші лексичні одиниці різних тематичних груп, однак значна кількість ФО групуються навколо назв частин тіла людини. Соматичні фразеологізми несуть великий потенційний указівний заряд, що реалізується у вираженні різних значень [15, с. 31].

Найбільш різноманітною й чисельною є група фразеологічних одиниць, що презентує різні аспекти емоцій.

В ідіюстилі М. Коцюбинського переважають фразеологічні одиниці, утворені за структурою словосполучення, вони підкреслюють народний колорит, експресивність, емоційну виразність.

Отже, фразеологічні одиниці визначають стилетвірні риси дитячих текстів М. Коцюбинського, індивідуалізують оповідь, а також збагачують фразеологічну систему літературної мови. За допомогою стилістично маркованих фразеологізмів автор передає сільський колорит, вводить читача в побутове життя українського народу. Розмовні фразеологізми збагачують мову твору, надають їй експресивності, невимушеності. Серед стилістичних функцій у творах досліджуваного письменника найбільш виразно виявилися функції портретної та мовної характеристики персонажа, створення гумору, узагальнення та вираження експресивної оцінки.

Література

1. Білодід І. К. Мова творів М. Коцюбинського / І. К. Білодід // Курс історії української літературної мови / за ред. І. К. Білодіда. – К., 1958.

Т. 1: Дожовтневий період. – 1958. – 596 с.

2. Бибик С. П. Оповідність в українській художній прозі : монографія / С. П. Бибик ; за наук. ред. С. Я. Єрмоленко. – К. ; Луганськ : Вид-во ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2010. – 288 с.

3. Васильев Л. М. Методы современной лингвистики / Л. М. Васильев. – Уфа : Издательство Башкирского университета, 1997. – 183 с.

4. Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костамаров. – М. : Русский язык, 1980. – 320 с.
5. Виноградов В. В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке / В. В. Виноградов // Виноградов В. Избранные труды: Лексикология и лексикография. – М. : Наука, 1977. – С. 140–161.
6. Эмирова А. М. Русская фразеология в коммуникативно-прагматическом освещении : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / А. М. Эмирова. – Ташкент, 1989. – 41 с.
7. Коцюбинський М. Маленький грішник [Електронний ресурс] / М. Коцюбинський. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/lib/kocubinsky/e9t.html>. – Назва з екрана.
8. Коцюбинський М. Харитя [Електронний ресурс] / М. Коцюбинський. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printthebook.php?id=53&bookid=2>. – Назва з екрана.
9. Коцюбинський М. Хо (Ранок у лісі) [Електронний ресурс] / М. Коцюбинський. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printzip.php?id=53&bookid=3>. – Назва з екрана.
10. Коцюбинський М. Ялинка [Електронний ресурс] / М. Коцюбинський. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printzip.php?id=53&bookid=11>. – Назва з екрана.
11. Охріменко М. А. Методологічні засади психолінгвістичного вивчення фразеологічних одиниць на позначення емоцій людини (на прикладі перської і української мов) / М. А. Охріменко // Наукові записки. – Кіровоград : РВВ КДПУім. В. Винниченка, 2010. – Вип. 89 (3). – Серія: Філологічні науки (мовознавство) : у 5 ч. – 424 с. – С. 145–150.
12. Рудницька Л. І. Роль фразеологічних одиниць у формуванні й розгортанні контексту / Л. І. Рудницька, Л. Ф. Щербачук // Культура народів Причорномор'я. – 2004. – № 53. – С. 17–20.
13. Сучасна українська літературна мова : підручник / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін. ; за ред. А. П. Грищенка. – К. : Вища школа, 1997. – С. 226–237.
14. Уманцева Н. Ф. Негативна оцінка людини у фразеології діалектного індивідуума / Н. Ф. Уманцева // Лінгвістика. – 2009. – № 3 (18). – С. 139–146.
15. Ужченко В. Д. Українська фразеологія / В. Д. Ужченко, Л. Г. Авксентьев. – Харків, 1990. – 167 с.
16. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 497 с.
17. Чабаненко В. А. Теоретичні засади дослідження експресивних засобів української мови / В. А. Чабаненко // Мовознавство. – 1984. – № 2. – С. 11–18.

Концептуальні риси літературного й живописного імпресіонізму у новелі "Intermezzo" Михайла Коцюбинського

У статті простежується аналіз поетики новели "Intermezzo" М. Коцюбинського як вияву імпресіонізму на українському ґрунті, де яскраво виражено ідейно-естетичні погляди, золотий сплав змісту і форми, поєднання високої майстерності з високою ідейністю, реалістична, гідна подиву за тонкістю й красою соціально-психологічна новела.

Ключові слова: новела, імпресіонізм, образ, композиція, лірика.

В статье прослеживается анализ поэтики новеллы "Intermezzo" Коцюбинского как проявления импрессионизма на украинской почве, где ярко выражено идейно-эстетические взгляды, золотой сплав содержания и формы, сочетание высокого мастерства с высокой идейностью, реалистичная, изумительна по тонкости и красоте социально-психологическая новелла.

Ключевые слова: новелла, импрессионизм, образ, композиция, лирика.

The article traces the analysis of the poetics of short story "Intermezzo" M. Kotsyubynsky as the manifestation of Impressionism on Ukrainian soil where pronounced ideological and aesthetic views, gold alloy content and form. The combination of high skill high ideology, realistic, astonishing for the subtlety and beauty of socio-psychological novel.

Key words: novel, impressionism, image, composition, lyrics.

У новелі "Intermezzo" чи не найяскравіше в усій творчості Коцюбинського втілені риси імпресіонізму. Це водночас і соціально-психологічний, політичний твір, і лірична симфонія, і лірична драма в прозі, і пейзажна новела, і естетичний, філософсько-політичний трактат [2, с. 90].

У зв'язку з утвердженням у сучасному українському літературознавстві думки про імпресіонізм як стильову домінанту прози М. Коцюбинського зростає інтерес до пізнання секретів творчої лабораторії митця, одним з яких є багата сенсуальна образність. Ритміка його мови, колір, рух, світло, дотикові та рухові враження – все це "ті засоби, які надають його творам нестаріючих рум'янів життя" [5, с. 56].

Вагомий внесок у вивчення "Intermezzo" у системі прози М. Коцюбинського зробили В. Борщевський, І. Денисюк, С. Єфремов, Ніна Калениченко, Ю. Кузнецов, В. Лесик, Тетяна Матвеєва, Л. Новиченко,

С. Орлик, О. Рисак, І. Семенчук, П. Сердюк, В. Супрун, Р. Чопик. Усі дослідники наголошують на значенні чуттєвої символіки, яка виявляє рух думки оповідача, багатство творчої уяви, гармонію зовнішнього та внутрішнього світу людини. "В усій світовій літературі важко знайти письменника, який би так захоплено опоетизував красу сонячного, одягненого в зелень степу, як це зробив... Михайло Коцюбинський", – стверджує М. Костенко [5, с. 99].

Мета дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати особливості поетики новели М. Коцюбинського з точки зору імпресіонізму. Виявити концептуальні риси літературного й живописного імпресіонізму, відбитого у новелі "Intermezzo".

Твір розпочинається посвятою: "Присвячую Кононівським полям" та переліком незвичайних дійових осіб: Моя утома, Ниви у червні, Сонце, Три білих вівчарки, Зозуля, Жайворонки, Залізна рука города, Людське горе. Однак "Intermezzo" залишається не драматичним, а епічним твором. За жанром "Intermezzo" – лірико-психологічна поема в прозі, написана в імпресіоністичній манері.

Новела "Intermezzo", на перший погляд, складна й незрозуміла, адже сюжет твору зводиться до розповіді про героя, який втомився, виїхав на природу, поспостерігав за сонцем, нивами, жайворонком, собаками, зустрів людину, чомусь страшенно зрадив і знову повернувся до міста. Зрозуміло, що такий сюжет твору потребує "ключа", який би розшифрував глибокий підтекст новели. Ядро образного конфлікту "Intermezzo" становлять два ключові образи – "моя утома" і "сонце". Поступове зникнення в ліричного героя втоми й проникнення в його душу сонця – такий зміст твору. Образи твору символізують складну боротьбу в душі ліричного героя, допомагають зрозуміти, як поступово зникає роздвоєння його особистості, як повертаються до нього душевна рівновага, готовність до виконання свого громадянського обов'язку (наприклад, "Білі мішки" – це образ повішених, яким перед стратою накидали на голову мішки; "Зозуля" – народний образ-символ, що втілює надію на життя; образи трьох вівчарок – теж символічні: самозакохана Пава – дворянство, Трепов – жандармерія (кличкою цього пса стало прізвище міністра внутрішніх справ Трепова, який підписував смертні вироки повстанцям), "дурний Оверко" – принижене й темне селянство, якому досить дати хоч трохи волі – і воно не кинеється вже ні на кого; Жайворонок – символ творчої наснаги, а Сонце – символ вічності, життя, світла).

Це твір, який водночас сприймається як своєрідний естетичний маніфест письменника про завдання митця в переломні часи [6, с. 50]. Проведенню заповітних думок автора сприяла форма оповіді від пер-

шої особи. Відомо, що тема твору завжди коріниться в його назві, тому необхідно згадати, що *intermezzo* (від лат. – проміжний, середній) – невелика інструментальна п'єса довільної будови, виконувана між діями, драматичного чи оперного твору. Коцюбинський же вклав сюди глибокий філософський смисл. Образом *intermezzo* новеліст вказував на перепочинок душі утомленої людини. Під чає читання новели, написаної від першої особи, може виникнути бажання сказати, що ліричний герой твору – це сам Коцюбинський: але це не зовсім так, бо багато відчуттів, описаних у новелі, знайомі кожному, хоча не можна не помітити, що твір дійсно має автобіографічну основу. Автора з його слабким здоров'ям виснажило фізичне й нервово перенапруження (виконуючи службові обов'язки, він інтенсивно займався творчістю). Влітку 1908 року Коцюбинський відпочивав у садибі відомого українського громадського діяча Є. Чикаленка в селі Кононівка. Перебування там збагатило письменника численними враженнями, що й знайшло відбиття в новелі "Intermezzo? Митець, головний герой твору, втомившись від "незліченних "треба" і "безконечних "мусиш", від болю і горя, від злості й мерзенних вчинків людей, від жаху та бруду їх існування, виривається з лабет "сього многоголового звіра", тому що вже не може нічого створити для людей, бо вже звик до людського горя (про це свідчить згадка, що він чергову звістку про трагедію людини заідає "стиглою сливою"). У цій перевтомі ми не сумніваємося, адже на митця впродовж років чекали численні випробування. Не випадково герой зізнається в заздрості планетам, які "мають свої орбіти, і ніщо не стоїть їм на їхній дорозі".

Перше враження митця відтоді, як бричка вкотилася на зелене подвір'я садиби і пролунало кування зозулі, пов'язане з відчуттям такої довгоочікуваної тиші, що "виповнювала весь двір, таїлася в деревах, залягла по глибоких блакитних просторах". Так було скрізь тихо, що героєві стало соромно за "калатання власного серця". Однак незабаром, як тільки він зайшов на відпочинок до темної кімнати, в уяві героя почали з'являтися люди, від яких він прагнув сховатися. "А люди йдуть. За одним другий і третій і так без кінця. Вороги й друзі, близькі й сторонні: – і всі кричать у мої вуха криком: свого життя або своєї смерті, і всі лишають на душі моїй сліди своїх підшов". Герой болісно вигукує: "Затулю вуха, замкну свою душу і буду кричати: тут вхід не вільний!" Ця лірично-інтимна сповідь передає збентеженість його вкрай схвилюваної душі, нервово напруження, що виявляється в різких словах про людей, у звинуваченні їх за власну перевтому [3, с. 66]. Нервова дразливість митця зрозуміла: люди не раз кидали в його серце, "як до власного сховку, свої надії, гнів і страждання або криваву

жорстокість звіра". Певна річ, герой цієї новели намагається забути людей, поринувши у світ степової природи. Композиційно центральне місце в новелі відведене мальовничо виписаним картинам перебування героя серед природи. Дні його *intermezzo* минають серед степових нив, серед долини, налітої зеленими хлібами, серед трав і первозданої тиші. "Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини: одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов перлину", – говорить митець і додає, що тепер можна і його вважати планетою, бо на небі сонце, а серед нив тільки він.

Образи зорові, створювані за законами малярства, зливаються у новелі з образами звуковими, слуховими, що єднають словесне письмо з музикою, і так створюється та чарівна гармонія, котра дає підстави вважати автора новели одним з найкращих пейзажистів у всесвітній літературі (не даремно Коцюбинського називали "Великим Сонцепоклонником") [1, с. 68]. У цих пейзажах людина й природа нерозривно пов'язані. Оповідач відчуває "соболіну шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі". Йому вітер набиває вуха "шматками згуків, покошланим шумом". А сам літній вітер такий "гарячий" і "нетерплячий", що "аж киплять від нього срібно вологі вівса". Доводиться знову згадувати імпресіоністичну літературну техніку, яка дала Коцюбинському змогу збагатити художнє письмо відбиттям безперервного руху життя, його постійних змін і перетворень. У новелі пшениця не просто хвилюється, а біжить за вітром, "немов табун лисиць, й блищать на сонці хвилясті хребти", "прибій колосистого моря" переливається через героя і летить "кудись у безвість".

Коцюбинський ніби ілюструє можливість митця творити цю другу, художню дійсність [4, с. 77]. Так, серед звуків поля, які тепер не дратують його, а приносять насолоду, митець вирізняє пісню жайворонка, яка будить "жадобу", яку чим більше слухаєш, тим дужче хочеться чути. Новеліст створює неповторний образ пісні, яку творила сіра маленька пташка: "Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля". І ми відчуваємо, що образ Жайворонка – це символ творчої наснаги для митця. Зозуля, Ниви у червні, Сонце, Жайворонки допомогли митцеві зрозуміти, що ті люди, від яких він тікав раніше, ще не зовсім пропащі, що вони також можуть бути вилікувані. "І благословен я був між золотим сонцем й зеленою землею. Благословен був спокій моєї душі. З-під старої сторінки життя визирала нова і чиста – і невже я хотів би знати, що там записано буде? Не затремтів би

більше перед тінню людини і не жахнувся від думки, що, може, горе людське десь причаїлось і чигає на мене".

У риторичних запитаннях героя, звернених до себе самого, відчувається стверджувальна, позитивна відповідь. Та останнім імпульсом в одужанні митця стає його зустріч з селянином. Це кульмінаційний момент твору, бо під час зустрічі з людиною стане зрозумілим – чи одужав сам митець, чи повернулася до нього властивість співчувати людині, чия доля символізувала безвихідь села, дівчат "у хмарі пилу, що вертають з чужої роботи", блідих жінок, які "схилились, як тіні, над коноплями", нещасних дітей "всуміш з голодними псами". Все це й раніше мелькало перед його очима, але мовби його до цієї зустрічі з "мужиком" і не бачив. А тепер селянин став для героя "наче паличка дирижера, що викликає раптом з мертвої тиші цілу хуртовину згуків". Митець знову не тільки виразно відчув страждання народу, а й зрозумів небезпечність своєї "хвороби".

Драматична напруженість розмови оповідача з селянином, що підкреслюється схвильованою повторюваністю слів "Говори, говори...", завершується вираженням вибором митця: "Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає... " Саме у фіналі, як і на початку твору, з'являється образ "залізної руки города". Тоді герой дратувався, чи відпустить місто його на свободу, чи розтулить його рука "свої залізні пальці". Тепер місто знову простягає свою залізну руку, і герой покійно скоряється.

Отже, стильова манера імпресіонізму, виявлена в "Intermezzo", фіксує скороминуще враження зовнішнім знаком – словесним образом і водночас концентрує в ньому значний символіко-метафоричний потенціал. Тому так часто ключовими є чуттєві (звукові, зорові, дотикові тощо) образи, посилені дієсловами руху, а іноді й елементами звуко-наслідування. З огляду на це, важливим композиційним концептом імпресіоністичної оповіді в дослідженому творі є особлива поетичність викладу з застосуванням прийому одухотворення.

Це дає змогу зробити висновок про те, що імпресіонізм як художня парадигма пізнання дійсності органічно притаманний українській літературі.

Література

1. Борщевський В. М. Українська література : навч. посіб. / В. М. Борщевський, С. А. Крижанівський, П. П. Хропко. – К., 1998. – С. 223.
2. Йоффе С. М. М. Коцюбинський і Чернігів / С. М. Йоффе. – Деснянська правда. – 1965. – 17 вересня. – С. 45–50.

3. Калениченко Н. Л. Михайло Коцюбинський: нарис життя і творчості / Н. Л. Калениченко. – К. : Дніпро, 1987. – С. 189.

4. Ковалевський М. При джерелах боротьби / М. Ковалевський / Інсбрук, 1960.

5. Костенко М. М. Художня майстерність Михайла Коцюбинського / М. М. Костенко. – К. : Радянська школа, 1969. – С. 272.

6. Коцюбинський М. Твори : у 4 т. / М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, – 1984.

Т. 1. – 1984. – С. 365.

Про позамовну дійсність деяких лексикографічних явищ

Стаття присвячена аналізу омографічної дієслівної пари *назоліти* – *назолю*, *назоліш* (*набриднути*) і *назоліти* – *назолю*, *назоліш* (*налужити*), що її з певного часу почали фіксувати словники сучасної української літературної мови. Аналіз семантичної еволюції різноманітних префіксальних утворень кореневого *золіти* – *золю*, *золіш* неспростовно доводить, що семантичний розвиток тут відбувається в межах одного багатозначного слова, тому підстав для появи тут омонімії немає. Спостереження за перебігом процесу семантичної еволюції в цих утвореннях ускладнюються тим, що в похідних дієсловах твірного *золити*, яке первісно було кінцево-наголошеним, але вже давно розвинуло в собі рухому акцентну парадигму, акцентні зміни відбуваються нерівномірно. Напрямок цих змін, однак, визначає сучасний наголос кореневого дієслова.

Ключові слова: кореневий (кінцевий, рухомий) наголос, коренева (кінцева, рухома) парадигма, омографи, словоформи доконаного / недоконаного виду. ю'

Стаття посвящена аналізу омографічної глагольної пари *назоліти* – *назолю*, *назоліш* (*надоесть*) и *назоліти* – *назолю*, *назоліш* (*нащелочить*), которую с некоторых пор начали фиксировать словари современного украинского литературного языка. Анализ семантической эволюции префиксальных образований кореневого *золіти* – *золю*, *золіш* неопровержимо доказывает, что семантическое развитие тут происходит в пределах одного многозначного слова, потому оснований для появления тут омонимии нет. Наблюдения за ходом процесса семантической эволюции в этих образованиях усложняется тем, что, что в производных глаголах образующего *золити*, которое первично имело конечное ударение, но уже давно развило в себе подвижную акцентную парадигму, акцентные изменения происходят неравномерно. Направление этих изменений, однако, определяет современное ударение кореневого глагола.

Ключевые слова: корневое (конечное, подвижное) ударение, корневая (конечная, подвижная) парадигма, омографи, словоформы совершенного / несовершенного вида.

The article focuses on the analysis of the homographic verbal pair *назоліти* – *назолю*, *назоліш* (*to úore*) and *назоліти* – *назолю*, *назоліш* (*to make something alkaline*) that has úeen entered into the

dictionaries of the contemporary Ukrainian language of late. The phenomenon is investigated in two aspects – from the point of view of regularity of accent characteristics of verbs in accent system of Ukrainian, as well as from their interpretation by modern lexicography. Oúservaúle inconsequence in accent characteristic of some verbs, introduced in modern lexicographical source, speaks for not always adequate understanding of nature of verbal accent by modern Ukrainian lexicography. The analysis of the semantic evolution of the various prefixed words with the root *золу́му* – *золо*, *зо́луш* proves that the semantic development takes place here within one polysemantic word, hence there is no ground for homonymy to appear. Oúservations of the process of the semantic evolution in these words are complicated by the fact that the verbal derivatives of *золу́му*, that were primarily stressed in the end, developed a movable stressed paradigm. The actual stress of the verbal root, though, leads the change and is essential for the trends.

Key words: root (final, movable) stress, root (final, movable) paradigm, homographs, verbal forms of perfective / imperfective aspect.

Спочатку лише кілька фактів – так, як їх фіксує сучасна лексикографія. Лексикографічне джерело фіксує наявність у сучасній українській (літературній) мові двох омографічних дієслів, що різняться між собою типом наголошення; це кінцевонаголошене *назолу́ти* – *назолю*, *назолу́ш* (набриднути) [2, с. 450] та дієслово з рухомою акцентною парадигмою *назолити* – *назолю*, *назо́лиш* (налужити) [2, с. 450]. Так званий пересічний користувач словника (а словниками, мабуть, усе ж хтось та й користується – з тих, для кого їх, як прийнято вважати, і виробляють) засвоює цю інформацію як даність, знаючи, що в мові, дійсно, є випадки, коли єдиним показником семантичної тотожності слова виступає наголос, напр.: *знéчити* – *знéчу*, *знéчиш* (означати) [2, с. 315] і *значіти* – *значе*, *значіш* (мітити) [2, с. 315]; *твéрдити* – *твéрджу*, *твéрдиш* (запевняти) [2, с. 853] і *твердіти* – *твердже*, *твердіш* (повторювати) [2, с. 853], див. також у похідних: *затвéрдити* – *затвéрджу*, *затвéрдиш* (схвалити) [2, с. 288] і *затвердіти* – *затвердже*, *затвердіш* (завчити) [2, с. 288]; *перевéршити* – *перевéршу*, *перевéршиш* (відзначитися) [2, с. 555] і *переве́ршити* – *переве́рше*, *переве́ршиш* (зробити інший верх) [2, с. 555] тощо.

Однак як постають у мові такі явища? Певна річ, не шляхом механічного перенесення наголосу, а внаслідок певних еволюційних процесів у мовній системі. Простежимо за перебігом еволюційних перетворень, що своїм наслідком мають це явище, за одним з таких прикладів. Так, наприклад, в українській мові первісно було кінцевонаголошене дієслово *переве́ршити* – *переве́рше*, *переве́ршиш* [3, III, с. 111]. Кінцеве наголошення в ньому було закономірним, оскільки в

цьому це префіксальне утворення повторювало акцентні характеристики свого кореневого твірного, див.: *верші́ти* – *верше*, *верші́ш* [3, I, с. 141]. Для нас тут важливо підкреслити, що й семантично спочатку твірне й похідне були близькими, див.: *верші́ти* 1) "завершать, закінчувать", 2) "насыпать чего-либо в сосуд выше краев" [3, т. I, с. 141] з промовистою ілюстрацією "Вершіть у стозі, бо нема на возі" [3, т. I, с. 141], див. також у зворотному дієслові *верші́тися* "завершаться, закінчуються на верху". "Мрамурові комінки вершилися великокняжими гербами" [3, т. I, с. 141] і *переверші́ти* 1) "сделать чрезмерно высокий верх на стогѣ", 2) "переложить наново верх на стогѣ" [3, т. III, с. 111]. Тотожні семантичні зв'язки існують і між сучасними такими ж кінцевонаголошеним кореневим твірним *верші́ти* – *верше*, *верші́ш* [2, с. 83] та префіксальним похідним від нього *переверші́ти* – *переверше*, *переверші́ш* (зробити інший верх) [2, с. 555]. Тим часом кореневонаголошене утворення має таку семантику, що його зв'язок із кореневим не є вже таким лінійно однозначним; він складніший, опосередкований, див.: *переверші́ти* – *перевершу*, *переверші́ш* 1. "Виявляти перевагу над ким-, чим-небудь у якомусь відношенні". 2. "Будучи наявним у надмірній кількості, виливатися, висипатися і т. ін. з чого-небудь" // "Виходити в чому-небудь за встановленні або загальноприйняті норми, межі, границі" [4, т. VI, с. 138]. Безперечно, що це кореневе, інноваційне в цьому утворенні, наголошення з'явилося в ньому внаслідок певних еволюційних змін у системі сучасної української мови. Спробуємо відтворити механізм цих і такого роду акцентних перетворень. Спочатку префіксальні похідні здобували кінцеву акцентну парадигму за зразком свого кореневого твірного, напр.: *верші́ти* – *верше*, *верші́ш* *заверші́ти* – *заверше*, *заверші́ш*; *наверші́ти* – *наверше*, *наверші́ш*; *переверші́ти* – *переверше*, *переверші́ш* і т. ін. Однак згодом префіксальні утворення цього типу, маючи значення доконаного виду, почали вступати у видові відношення з тотожними їм за префіксом утвореннями недоконаного виду, що постали від них способом суфіксації; це були совоформи недоконаного виду 2-го ступеня. Мусимо при цьому зазначити, що дані української лексикографії є такими, що дозволяють цей процес відтворити, але за умови їхнього критичного осмислення. Так, "Словарь української мови" фіксує дієслово *переверші́ти* вже у складі нової видової пари, див.: *перевершувати* – *перевершую*, *перевершуєш*, док. в. *переверші́ти* – *переверше*, *переверші́ш* [3, т. III, с. 111]. Натомість "Словник української мови" фіксує тут варіативні словоформи недоконаного виду в такій послідовності і з такими оцінками: *перевершувати* – *перевершую*, *перевершуєш* і рідко *перевершати* –

перевершаю, перевершаєш, недок., перевершити – перевершу, перевершиш, док. [4, т. VI, с. 138]. При безпосередньому зіставленні цих лексикографічних даних може скластися враження, що рідковживана в сучасній мові парадигма *перевершіти – перевершію, переверші́єш* є інноваційною. Насправді ж усе є якраз навпаки: вона за часом появи в мові є первісною, а в сучасній мові безперечно, архаїчною; новою ж є парадигма *переве́ршувати – переве́ршую, переве́ршуєш*. Саме під впливом цих слів форм недоконаного виду, що є, як бачимо, кореневонаголошеними, первісно кінцевонаголошене дієслово *перевершіти – переве́рше, переверші́ш* розвинуло в собі кореневу акцентну парадигму, внаслідок чого в сучасній українській мові з'явилося кореневонаголошене дієслово *переве́ршити – переве́ршу, переве́ршиш* зі значенням "відзначитися", семантично вже ніяк не пов'язане зі значенням кореневого з кінцевою акцентною парадигмою *вершіти – ве́рше, верші́ш*. Що послідовність розвитку слів форм недоконаного виду в українській мові була саме такою, можна перекоонатися, зіставивши такі лексикографічні дані, див.: *заверші́ти – заверші́ю, заверші́єш*, док. в. *заверші́ти – заверше, заверші́ш* [3, т. II, с. 15] і *заве́ршувати – заве́ршую, заве́ршуєш*, недок., *заверші́ти – заверше, заверші́ш*, док. [4, т. III, с. 44]. Знову мусимо застерегтися, що ми тут зіставляємо лише самі слововформи, щоб побачити їхню хронологічну послідовність у мові. Натомість наведена тут характеристика слів форм доконаного виду як кінцевонаголошених *заверші́ти – заверше, заверші́ш* при кореневонаголошених слововформах недоконаного виду *заве́ршувати – заве́ршую, заве́ршуєш* може сприйматися як така, що спростовує висловлену нами думку про провідну роль у процесі акцентних перетворень саме цих останніх. Насправді ж у цьому випадку лексикографія просто традиційно продовжує фіксувати тут колишні акцентні характеристики цього дієслова, що насправді в сучасній мові вже має кореневу акцентну парадигму. Можемо підтвердити сказане досить парадоксальною оцінкою цього слова сучасною лексикографією, див.: *заверші́ти – заверше, заверші́ш*; нак. *заве́рш* [2, с. 255], що необхідно прокоментувати. Словник трактує це дієслово як виключно кінцевонаголошене, однак слововформа наказового способу *заве́рш*, що тут, до речі, є безальтернативною, свідчить, що тут є мінімум як альтернативна ще й коренева акцентна парадигма *за́е́ршити – за́е́ршу, за́е́ршиш*, адже тільки з нею вказана джерелом слововформа перебуває в парадигматичному зв'язку. До речі, ця непослідовність з'явилася в лексикографії ще кількома десятиліттями раніше, причому вже тоді тут було відзначено подвійне наголошення, див.: *заверші́ти – заверше, заверші́ш* і *за́е́ршити за́е́ршу, за́е́ршиш*;

нак. *заверши* [1, с. 218]. Безперечно, що кінцевонаголошеній парадигмі *заверши́ти* – *заверше*, *заверши́ш* відповідатиме така ж кінцевонаголошена словоформа наказового способу *заверши́*, якої лексикографія вже давно не фіксує. У зв'язку з поміченим хочемо звернути увагу на ще одну обставину. Якщо в первісно кінцевонаголошеному дієслові відзначають появу кореневої акцентної парадигми, а потім перестають це робити, то це, на наш погляд, може бути лише наслідком якоїсь умоглядної оцінки цього явища, а не адекватним відображенням його реального стану в сучасній мові. Зрозуміло, що це не може мати й наукового потрактування.

Проте це був тільки відступ від предмета, що є власне об'єктом цього дослідження, щоб показати механізм виникнення в мові різнонаголошених омографів, які з'являються внаслідок семантичного розвитку багатозначного слова з наступним його розщепленням на самостійні лексеми. Шукаючи в лексикографічному джерелі слів, що могли би бути спільнокореновими з кінцевонаголошеним *назолі́ти* – *назолю*, *назолі́ш* (див. вище) або з *назолі́ти* – *назолю*, *назо́лиш* (див. вище), яке має рухому акцентну парадигму, знаходимо тільки утворення з рухомою акцентною парадигмою, див.: *відзолі́ти* – *відзоло*, *відзо́лиш* [2, с. 115] і *дозолі́ти* – *дозоло*, *дозо́лиш* [2, с. 215], такі ж акцентні характеристики має й кореневе *золі́ти* – *золо*, *зо́лиш* [2, с. 318]. Природа кінцевого наголосу дієслова *назолі́ти* – *назолю*, *назо-лі́ш* (набриднути) після цього має вигляд парадоксальної. Спробуємо її з'ясувати. У "Словнику української мови" різнонаголошені в сучасній мові омографи мають таке тлумачення, див.: *назолі́ти* – *назолю*, *назолі́ш*. 1. "Набриднути, надокучити кому-небудь". 2. "Зробити неприємність кому-небудь" [4, т. V, с. 93] і *назолі́ти* – *назолю*, *назо́лиш*. "Парити велику кількість білизни, заливши її спеціально для цього приготвленим розчином золи" [4, т. V, с. 93]. Семантично близьким до останнього є й таке ж префіксальне утворення *перезолі́ти* – *перезоло*, *перезо́лиш*. 1. "Золити ще раз, повторно або заново, по-іншому". 2. "Зіпсувати надмірним золінням" [4, т. VI, с. 184], через що й акцентуційна їхня тожність є цілком закономірною. Та з'ясовується, що різнонаголошені омографи походять від одного багатозначного слова, яке поєднує в собі їхні значення; причому це кореневе саме має рухому акцентну парадигму, див.: *золі́ти* – *золо*, *зо́лиш*. 1. "Парити білизну, заливши її спеціально для цього приготвленим розчином золи". 2. перен. розм. "Пробирати (? – В. 3.), лаяти кого-небудь; докоряти комусь" [4, т. III, с. 679–680]. Оскільки акцентуаційно з твірним пов'язане префіксальне *назолі́ти* – *назолю*, *назо́лиш*, то інноваційним тут є кінцевонаголошене *назолити* – *назолю*, *назолиш*, що розвинулося в семантично са-

мостійне слово на базі переносного значення кореневого. Однак яка була підстава для зміни в ньому типу наголосу? Ще дивнішим цей випадок словотвору виглядає в порівнянні з таким же префіксальним утворенням від кореневого, що, закономірно зберігаючи його акцентні характеристики, так само закономірно поєднує в собі і його різноманітні значення, див.: *дозоліти* – *дозоло*, *дозобілиш*. 1. "Закінчувати золити". 2. перен. розм. "Те саме, що дошкуляти" [4, т. II, с. 348]. Звичайно, важко пояснити, чому одне префіксальне, поєднуючи в собі значення кореневого, залишається єдиною лексевою, а для другого ті самі значення, навіть без будь-яких додаткових семантичних нюансів, стають за підставу для розщеплення на дві самостійні лексеми; причому цей процес ще супроводиться акцентними змінами у слові з усамостійненням статусом. На нашу думку, ці лексикографічні дані насправді належать тільки самій лексикографії, реалій сучасної мови вони не відображають. Безперечно, це є помилка і помилка повторювана, тому залишається з'ясувати, коли вона з'явилася в лексикографічних джерелах української мови.

У "Словарі української мови" зафіксовано кореневе дієслово з рухомою акцентною парадигмою, що вже є багатозначним, див.: *золіти* – *золо*, *зобілиш* 1) "бучить, щелочить", 2) "грызть голову" [3, т. II, с. 178]. Зрозуміло, що вторинне значення, яке тут з'явилося шляхом метафоричного переосмислення первісного, конкретно предметного значення, не обов'язково переходить у всі префіксальні утворення кореневого; це залежить від семантичних параметрів префіксів, тому див.: *перезолити* – *перезоло*, *перезобілиш* "у кожевников: пересыпать кожи золой во второй, третий и четвертый разы" [3, т. III, с. 118]; *позоліти* – *позоло*, *позобілиш* "побучить" [3, т. III, с. 267]. У похідному *дозоліти* – *дозоло*, *дозобілиш* [3, т. I, с. 411] зафіксовано тут тільки переносне значення "допечь кому-нибудь" [3, т. I, с. 411], однак, безперечно, що суто видове значення "закінчити золити" тут теж є [див.: 4, т. II, с. 348]. Нарешті префіксальне *назоліти* – *назолю*, *назобілиш* [3, т. II, с. 490] поєднує в собі обидва значення, – ті самі, що й у кореновому, див.: 1) "надоесть, досадить", 2) "нащелочить, набучить" [3, т. II, с. 490]. Те саме ще в одному префіксальному цього кореня, див.: *відзоліти* – *відзоло*, *відзобілиш* 1) "выщелочить белье", 2) "выбранить" [3, т. I, с. 213]. До речі, упадає в око, що вже це джерело відзначає перевагу в цих утвореннях вторинного значення й відхід на другу позицію значення первісного, що є цілком зрозумілим з огляду на його вже тоді помітну архаїчність. Хто ж із сучасників здогадається без спеціальної довідки про первісне значення дієслів *золити*, *дозолити*, *назолити* тощо? Для нас, однак, важливо підкреслити, що всі ці

префіксальні утворення, незважаючи на їхню семантику, наголошені за одним акцентним типом – рухомим, у чому вони закономірно повторюють акцентні характеристики свого кореневого твірного. Тому можемо небезпідставно, гадаємо, стверджувати, що якби розщеплення багатозначних утворень цього кореня на самостійні лексеми справді відбулося, то, по-перше, воно б обов'язково стосувалося як слова *назолити*, так і слова *дозолити*, по-друге, вони в усіх цих випадках мали б однаковий акцентний тип, узалежнений від акцентного типу кореневого. Тому розподібнення за допомогою штучної зміни акцентної характеристики одного з них, що вперше, за нашими спостереженнями, сталося у випадку *назоліти* – *назолю, назоліш // надоесть*; розм. *надокучить* [5, т. II, с. 600] і *назоліти* – *назолю, назоліш // набучить* [5, т. II, с. 600], гадаємо, є цілком безпідставне. Цікаво, що тут є пряме відсилання до "Словаря української мови", де це слово має рухому акцентну парадигму [див.: там само]. Довільність його підтверджує й наведене цим джерелом як єдина багатозначна лексема таке ж префіксальне *дозоліти* – *дозоло, дозоблиш* 1) (о белье) *добучить*; 2 (досаждать) перен. разг. *допечь* [5, т. I, с. 431]. З того часу це стало фактом української лексикографії, однак, гадаємо, не мови.

Проблема, що ми її щойно розглянули, може мати ще один цікавий сюжет. Річ у тім, що первісно всі ці дієслова й, звичайно, насамперед кореневе були кінцевонаголошеними, на що вказують префіксальні *зазоліти* – *зазоло, зазоліш* "досадить" [3, т. II, с. 41] і *надозоліти* – *надозоло, надозоліш* "донять" [3, т. II, с. 484]. Як бачимо, ці утворення тут потрактовані так, що вони зберігають у собі вже тільки вторинне значення. Для нас це може бути доказом того, що воно з'явилося в утвореннях цього кореня ще тоді, коли вони були кінцевонаголошеними, тобто зберігали свій первісний акцентний стан. Однак, як ми бачили, акцентна еволюція, що тут відбулася, стосувалася єдиної лексичної одиниці, що була багатозначною. Тому можна лише здогадно говорити про те, що акцентні характеристики двох останніх утворень у "Словарі української мови" могли вплинути на оцінку утворення *назоліти* – *назолю, назоліш* "набриднути" як кінцевонаголошеного лексикографією наступних поколінь. Однак самих цих кінцевонаголошених дієслів лексикографія протягом досить тривалого часу не фіксувала взагалі. Коли ж останнє з них було зафіксоване "Словником української мови", то воно було тут схарактеризоване як кореневонаголошене, див.: *надозоліти* – *надозолю, надозоблиш* [4, т. V, с. 74], що, гадаємо, є також суто довільною оцінкою його акцентного стану. Таким чином, кілька дієслів одного не дуже розгалуженого словотвірного гнізда, судячи з даних сучасної лексикографії,

є носіями всіх трьох можливих у дієсловах цього класу акцентних типів, що, звичайно, аж ніяк не може сприяти їхній акцентній стабільності в сучасній мові. Поза сумнівом, що в цьому випадку мовна дійсність має мало спільного з її лексикографічним відображенням.

Лексикографія покликана адекватно відображати мовні реалії. Трактуючи їх так чи інакше, вона вже сама творить певну дійсність. Коли її оцінки якогось мовного явища є неадекватними з його реальним станом у мові, формується нова дійсність – позамовна. Можливо, вона також потребує свого дослідника.

Література

1. Орфографічний словник української мови. – К., 1977.
2. Орфографічний словник української мови. – К., 1999.
3. Словарь української мови : в 4 т. / уклад Б. Грінченко. – К., 1907. – 1909.
4. Словник української мови : в 11 т. – К., 1970–1980.
5. Українсько-російський словник : у 6 т. – К., 1953–1963.

**Лексико-фразеологічний рівень
мовної компетенції сучасного студента
професійно-технічного навчального закладу**

У пропонованій статті розглянуто сутність поняття "мовна особистість". Проведено дослідження мовної компетенції студентів професійно-технічного навчального закладу на лексико-фразеологічному рівні; вправи розроблено на основі мовного матеріалу художніх творів М. Коцюбинського.

Ключові слова: мовна особистість, лексика, фразеологія, мова творів письменника

В предлагаемой статье рассмотрена сущность понятия "языковая личность". Проведено исследование языковой компетенции студентов профессионально-технического учебного заведения на лексико-фразеологическом уровне; упражнения разработаны на основе текстового материала произведений М. Котюбинского.

Ключевые слова: языковая личность, лексика, фразеология, язык произведений писателя

This article deals with the essence of the concept of "linguistic identity". A study of linguistic competence of students of vocational educational institution on lexical and phraseological level; Board developed on the basis of linguistic material Kotsyubynskoho works of art.

Key words: linguistic identity, lexical, phraseological, linguistic material, writer

У нових соціально-економічних умовах розвитку державності зростають значення й вимоги до формування соціально активної та духовно багатой особистості. Однією з основних умов цього процесу є набуття учнями вмінь і навичок досконалого володіння рідною мовою. Не володіючи багатством рідної мови, громадянин не буде спроможним розвинути свою думку, оформити діловий документ, переконливо представити виробничі інтереси, а від цього будуть гальмуватися функції, що покладені на нього суспільством.

Останнє десятиріччя характеризується зростанням у лінгвістичній науці інтересу до проблем вивчення мовної компетенції студента, зокрема його становлення, розвитку, збагачення у функціонально-стилістичному аспекті, реального функціонування та кодифікації. Це засвідчують публікації С. Єрмоленко, Г. Яворської, Г. Мацюк, О. Стишова, Т. Коць, Л. Струганець та інших дослідників.

В інформаційному суспільстві фахівець має вміти швидко сприймати будь-яку форму мовлення, схоплювати необхідну інформацію, створювати монологи, вести діалоги, керувати системою мовленнєвих комунікацій у межах своєї компетенції тощо. Слово є одним із інструментів професійної діяльності лікарів, педагогів, правозахисників, менеджерів, журналістів та ін. Від багатства словникового запасу, рівня культури мови й техніки мовлення значною мірою залежать професійна майстерність, імідж та успіх особистості.

Професійна мовленнєва комунікація відбувається в межах сфери професійної взаємодії комунікантів і може функціонувати в усній або письмовій формах, за офіційних чи неофіційних обставин. Форми, умови спілкування, багатоаспектність професійної діяльності людей визначають варіативність форм мовленнєвої комунікації. Наприклад, від умов спілкування (офіційних – неофіційних) залежить лексико-семантичний склад мовлення: офіційне спілкування передбачає лексику офіційно-ділового стилю, неофіційне – лексику розмовного стилю [2, с. 4].

Будь-яка професійна діяльність потребує певних мовнокомунікативних умінь. Уже на етапі працевлаштування необхідно вміти скласти резюме, спілкуватися телефоном, писати електронні повідомлення й листи, брати участь у співбесіді, заповнювати бланки. Згодом потрібними стають уміння оформляти ділову документацію, виступати з повідомленням чи доповіддю, укладати угоди, обговорювати контракти, надавати й отримувати зворотну інформацію тощо.

Професійна комунікативна компетенція передбачає насамперед наявність професійних знань, а також загальної гуманітарної культури людини, її вміння орієнтуватися в навколишньому світі, умінь і навичок спілкування. Тобто вона формується на основі комунікативної компетенції.

Метою цієї статті є аналіз дослідження рівня одного з важливих складників комунікативної компетенції – мовної компетенції сучасного студента професійно-технічного навчального закладу.

Комунікативна компетенція – сукупність знань про спілкування в різноманітних умовах і з різними комунікантами, а також уміння їх ефективного застосування в конкретному спілкуванні в ролі адресанта й адресата. Комунікативна компетенція передбачає володіння мовленнєвими уміннями й навичками, необхідними для спілкування, сукупність знань про норми й правила ведення природної комунікації.

Під поняттям "мовна компетенція" розуміємо знання учасниками комунікації норм і правил сучасної літературної мови й уміле використання їх у продукуванні висловлювань. Мовна компетенція виявляєть-

ся в тому, як людина дотримується різних типів літературних норм у мовній практиці. Вона складається з лексичної, граматичної, семантичної, фонологічної, орфографічної, орфоепічної та пунктуаційної компетенцій. Якщо в орфоепії, граматиці норми орієнтуються на зразок, модель, еталон, то в лексиці вияв, реалізація норми підпорядковується ще й змістові, залежить у кожному конкретному випадку від контексту, адже тільки в ньому правильно можна використати синоніми, пароніми, фразеологізми [1, с. 67].

Щоб вільно володіти мовою, необхідно досконало володіти різноманітними лексико-фразеологічними ресурсами мови. Мова в ліцеї – це шлях творення естетичних і моральних ідеалів, і саме тому духовний розвиток людини нерозривно пов'язаний із розвитком її мовних здібностей.

Викладач бере на себе відповідальність за істинність, правдомовність діалогу з учнем, передає йому розуміння оволодіння мовою як засобом пізнання й перетворення світу, підтримує й заохочує дитину на шляху духовного поступу, допомагає повноцінно відчувати, пережити етапи її зростання, радість успіху – творчий злет... Пізнавана не лише як система мовних знаків, а й як засіб активної дії, мова стає надійним інструментом життєтворчості особистості. Саме тому таким різнобічним є вияв ліцеїстів у слові, відчуття ними потреби плекати слово [3, с. 196].

У презентованому дослідженні на основі матеріалів художніх творів Михайла Коцюбинського, а саме: "Ялинка", "Харитя", "Маленький грішник", "Цвіт яблуні" розглянуто рівень мовної компетенції ліцеїстів професійно-технічного навчального закладу на лексико-фразеологічному рівні. Результати, які було отримано шляхом аналізу проведеного анкетування, у якому брали участь 100 учнів Сокиринського професійного аграрного ліцею (Чернігівська область), подано в статті. Вік опитуваних – 16–20 років. Більшість респондентів – представники чоловічої статі. Анкетування складалося з розроблених вправ, за допомогою яких було досліджено рівень мовної компетенції ліцеїстів.

Кожна розвинена мова, як відомо, має у своєму складі значну кількість стійких словосполучень – фразеологізмів, що вживаються носіями мови завжди у звичайному, усталеному оформленні. Використання фразеологічних одиниць свідчить, перш за все, про багатство, красу, національний колорит мови [5, с. 14]. Тому учням було запропоновано вправу – пояснити значення фразеологізмів. Отримано такі результати:

- *не чути ніг* (сильно втомитися) – 65 % правильних відповідей в усіх анкетах;

- *побила лиха година* (нечиста сила) – 57 % правильних відповідей;
- *жаль бере* (проймається співчуттям, тугою, скорботою) – 73 % правильних відповідей;
- *живіт присох до спини* (хтось дуже худий) – 100 % правильних відповідей;
- *прикований до ліжка* (позбавлений можливості ходити) – 75 % правильних відповідей.

Опрацювання результатів завдання – з'ясувати значення фразеологізмів, обираючи з дужок правильну відповідь – презентувало таку статистику:

- *мулько на серці* (весело й радісно; неспокійно й бентежно; страшно й моторошно) – 35 % учнів змогли обрати правильну відповідь;
- *залоскочуть русалки* (уб'ють; заберуть із собою; приколихають) – 49 % правильних відповідей;
- *ловити гави* (позіхати; спати; байдикувати) – 100 % правильних відповідей;
- *нам'яти вуха* (полоскотати; побити; потягати за вуха) – 61 % правильних відповідей;
- *серце рветься з болю* (страждати від чогось; хворіти на щось; бути закоханим) – 63 % правильних відповідей.

Як бачимо, показник якості є не досить високим. Окремі значення фразеологізмів виявилися складним для опитуваних.

Слід зазначити те, що матеріали анкетування засвідчують високий показник реалізації синонімів у мовній практиці соціуму. Практично всі респонденти правильно добирають синоніми до таких лексем якот: *завірюха, дорога, земля, мама, горизонт*.

- *Завірюха – заметіль, завія, метелиця, хуртовина, віхола;*
- *дорога – шлях, путівець, шосе, магістраль, автострада, доріжка;*
- *земля – суходіл, материк, планета, світ, ґрунт, країна, край;*
- *мама – мати, мамуся, мамуля, мамуня, мамунця, мамця, ненька, матір, матуся, матінка, няня;*
- *горизонт – обрій, виднокруг, небокрай, виднокрай, кругозір, крайнебо, небосхил.*

Одне із завдань стосувалося діалектної лексики. Словниковий склад мови не є однорідним. Поряд із питомою лексикою в ньому функціонують діалектизми. Діалектна лексика є дуже важливим джерелом поповнення словникового складу української літературної мови протягом усіх періодів її становлення. Безпосередньою сферою її

функціонування є художні тексти, у яких відповідним словам відводиться не тільки стилістична роль, а й власне номінативна, зокрема в таких випадках, коли вони залишаються єдиною можливим засобом позначення відповідних реалій, створення етнокультурного фонду художньої оповіді. Яскравий приклад саме такої мотивації використання лексичних діалектизмів становить творчість М. Коцюбинського [7]. Детальніше розглянемо особливості тлумачення респондентами слів і словосполучень, а саме діалектизмів, які притаманні творам М. Коцюбинського.

Дані анкет дозволяють стверджувати, що під час використання певних лексем відбувається своєрідне "перекручення" семантики, навіть подекуди спостерігалось асоціативне фантазування. В анкетуванні було подано такі лексеми: *кісники*, *польова повитиця*, *мисник*, *костур*, *полукіпок*, *каганець*. Наприклад, під час тлумачення слова *кісники* (Академічний тлумачний словник української мови трактує це слово як "стрічка для вплітання в косу") респонденти подали такі значення: "ягоди"; "волосся". Наступне слово *польова повитиця* ("паразитична однорічна трав'яниста рослина") багато учнів потлумачили як "гадюка", дехто вважав, що це "дорога". Ліпше впоралися респонденти зі словом *мисник* ("полиця для посуду"), щоправда, дехто вказав, що це назва посуду. Невеликої складності в потлумаченні зазнала лексема *костур* ("груба палиця, часто з загнутим верхнім кінцем; ціпок"), проте частина учнів вказали, що це "вогось". Ще одне слово, яке змусило задуматися ліцеїстів, – *полукіпок* ("30 снопів скошеного або зжатоного хліба, складених колоссям усередину й прикритих одним снопом зверху"); лише невелика кількість учнів змогли з'ясувати значення цієї лексеми. Значення лексеми, яке відтворено стовідсотково правильно, – *каганець* ("невеличкий світильник, що складається з гнота та посуду, у який наливається олія, лій чи гас"). Загалом оцінити це завдання було складно, оскільки респонденти погано впоралися з завданням, рівень володіння діалектизмами сягає лише 36 %.

Ще одним завданням анкети було – виписати з поданих речень метафори та пояснити їхнє значення.

- 1) *У печі тріщав вогось та сичав борщ.*
- 2) *Дмитрик, восьмилітній хлопчик, вискочив з душної низенької хати, що по самі вікна влізла в землю.*
- 3) *У печі палав вогось і червоним язиком лизав челюсті.*
- 4) *Тільки її побила лиха година, відірвала від неї любе дитя й кинула його в хуртовину на поталу вовкам-сіроманцям.*
- 5) *Ану, який страх вискочить із жита й задушить її.*

Це завдання виявилось найлегшим для виконання серед усіх інших у розробленій анкеті. Учні впоралися із цією вправою й показали непогані результати. Загалом, оцінити знання метафор учнями можна 79 %.

Опрацьовуючи результати анкетування, переконалися, що студенти в основному впоралися з завданнями. Лише деякі з них далися їм важко, зокрема тлумачення певних діалектизмів. Це пояснюємо тим, що, вивчаючи твори Михайла Коцюбинського, діти не звертали уваги на незнайомі й незрозумілі слова, а оскільки всі запропоновані діалектизми є функціональними в південно-західній макросистемі діалектних систем, яка не є близькою лексично представникам північного наріччя, то й пояснення семантики "екзотичних" лексем відбувалося методом асоціативної уяви.

Загалом рівень реалізації лексико-фразеологічних норм у мовній практиці ліцеїстів коливається в межах від 23 до 85 % (середній показник становить 54 %) у студентів I курсу, від 36 до 78 % (середній показник – 57 %) у студентів II курсу та від 43 до 90 % (середній показник – 67 %) у студентів III курсу.

У результаті спостереження й аналізу можна вважати, що показники мовної компетенції на лексико-фразеологічному рівні вищий у III курсу, ніж у II й I курсів. Проаналізований матеріал свідчить, що учням слід ще працювати над собою у вивченні української мови задля розвитку загальної мовної культури. Слід пам'ятати, що мова постійно змінюється, однак її нормам властива певна стабільність, без чого спілкування було б узагалі неможливим. Висока мовна культура студентства – спільна справа всього соціуму. Вона передбачає досконале володіння літературною мовою в процесі спілкування та мовленнєву майстерність.

Література

1. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення / Н. Д. Бабич. – Львів, 1990. – 232 с.
2. Біляев О. М. Культура мовлення / О. М. Біляев // Педагогічна газета. – 2005. – № 7, липень. – С. 4.
3. Кононенко П. Феномен української мови. Генеза, проблеми, перспективи. Історична місія / П. Кононенко, Т. Кононенко. – К., 1999. – С. 103.
4. Коцюбинський М. Твори / М. Коцюбинський // Твори : в 7 т. – К. : Наукова думка, 1974. Т. 2. – 1974. – 383 с.
5. Онкович Г. Фразеологізми як національно-культурний компонент українознавства / Г. Онкович // Дивослово. – 1994. – № 9. – С. 12–16.

6. Словник української мови : в 11 томах. – К. : Наукова думка. – 1979.
Т. 10. – 1979. – 450 с.
7. Сучасна українська літературна мова. – К. : Вища школа, 1997. – С. 98–237.
8. Фразеологічний словник української мови / уклад. В. М. Білоножко та ін. – К., 1999.
Т. 1–2. – 1999.

Психолінгвістичні особливості сприймання школярами усного мовлення

У статті висвітлено психолінгвістичні особливості сприймання і розуміння школярами усного мовлення як важливого аспекту навчання рідної мови.

Ключові слова: усне мовлення, сприймання, аудіювання, діалогічне мовлення, монологічне мовлення, уміння слухати.

В статье рассматриваются психолингвистические особенности восприятия и понимания школьниками устной речи как важного аспекта обучения родному языку.

Ключевые слова: устная речь, восприятие, аудирование, диалогическая речь, монологическая речь, умение слушать.

This article deals with the psycholinguistic features of perceiving and understanding the oral speech by pupils as an important aspect of studying the native language. The problems of perceiving oral and writing speech were the subjects the scientific interest of many scientists but the greatest contribution to their solving was made by V. O. Artyomov, N. I. Zhynkin, G. S. Kostyuk, T. O. Ladyzhenska, O. M. Leontyev, I. O. Synytsa and others. It is known that speaking and writing have much in common: the same dictionary and the same ways of combining words and sentences are used in them, both of these forms are used in the process of communication. According to the scholars, every form of existence of the language has its own peculiarities and its laws of survival. As for the audience perceiving, it is important to consider the main peculiarities of oral speech due to the presence of interlocutor or listeners. In particular, the oral speech differs from the writing by such features: it is the type of speech where thoughts and feelings acquire the sound expression; the oral speech is intended for the audience perceiving and depends on the reaction of the audience and can change depending on this reaction; the minimal opportunity of correcting the deficiencies of making up utterances in the process of communication; the free order of words in the sentence; the laconicism; the abruptness because the improvisation and reflections in the process of communication are characteristic of speaking; an inability of speaker's or listener's returning to some segment of speaking; perceiving the message is realized at a rather fast pace; the one who is speaking can't take into account the individual peculiarities of perceiving every listener; an insufficient dissection of the process of oral speech; it is accompanied by the tone, facial expressions,

the gestures, individual diction, a timbre and the intonation of the speaker; it provides a direct link between the speaker and listener and others.

Among the mentioned features of oral speech there are those which can be obstacles and those which promote perceiving the information by the listener. However, all of them are important for teaching the pupils listening the oral statements. Being the multifaceted problem it includes, on the one hand, developing the skills to differ the peculiarities of the word's sounding and the intonation of the statement; on the other hand, the skills of listening and understanding the dialogues.

Key words: the oral speech, perceiving, listening, the dialogue speech, the monologue speech, listening skills.

Як відомо, уміння слухати є основою, на якій базується вміння говорити. Вміння слухати означає розуміння чужого мовлення. Одночасно вміння сприймати мовлення на слух – один із головних критеріїв володіння учнями українською (рідною) мовою. Це вміння розвивається і вдосконалюється протягом усіх років навчання в школі.

Слухання, або аудіювання, порівняно з читанням, більш важкий спосіб отримання інформації. Це встановлено науковими дослідженнями, що стосуються фізіологічних, психологічних і лінгвістичних особливостей слухової рецепції мови. Висвітлити ці особливості і є метою нашої статті.

Проблеми сприймання усного і писемного мовлення були предметом наукових інтересів багатьох дослідників, проте найбільший внесок у їх розв'язання зробили В. О. Артемов, Н. І. Жинкін, Г. С. Костюк, Т. О. Ладиженська, О. М. Леонтьєв, І. О. Синиця та ін.

Як відомо, між усним і писемним мовленням є багато спільного: в основному використовується той самий словник, ті ж способи зв'язку слів і речень, обидві форми вживаються у процесі спілкування. Однак, як наголошують дослідники, кожна форма існування мови має свої особливості, свої закони вживання. Щодо слухового сприймання, важливо враховувати основні особливості усного мовлення, зумовлені присутністю співрозмовника чи слухачів.

Зокрема усне мовлення відрізняється від писемного такими ознаками: це такий різновид мовлення, у якому думки і почуття набувають звукового вираження; усне мовлення розраховане на слухове сприймання, залежить від реакції слухачів і може змінюватися залежно від цієї реакції; мінімальною можливістю виправлення недоліків побудови висловлювання під час спілкування; вільним порядком слів у реченні; лаконізмом; уривчастістю, оскільки для усного мовлення характерна імпровізація, роздумами в процесі мовлення; неможливістю повернення мовця або слухача до будь-якого відрізка мовлення (з метою його

переосмислення); сприймання повідомлення відбувається в досить швидкому темпі; той, хто говорить, не може врахувати повною мірою індивідуальні особливості сприймання кожного слухача (можливо, хтось потребує додаткового роз'яснення або повторення думки тощо); недостатньою розчленованістю потоку усного мовлення (відсутність чіткої межі між окремими думками); супроводжується інтонацією, мімікою, жестами, індивідуальною дикцією, тембром голосу, інтонаванням мовця; передбачає безпосередній зв'язок мовця і слухача (за винятком технічних засобів – опосередкований контакт) та ін.

Висловлюючи міркування з приводу відмінностей між усним і писемним мовленням, Р. О. Будагов зазначав, що розмежування усного й писемного мовлення зумовлене передусім суспільними причинами. Комунікація в процесі розмови проходить зовсім інакше, ніж у процесі письма. "Ми говоримо зовсім не так, як пишемо, хоч говоримо і пишемо однією мовою. Відмінність варіантів у межах єдиної мови, залишаючись варіантами однієї мови, все ж залишається значною. Між тим розмовне мовлення відрізняється від писемного не лише своєю лексикою, а й своєю граматикою (особливо синтаксисом), своїми інтонаціями, усією своєю будовою" [4, с. 13–14].

Отже, серед наведених особливостей усного мовлення є такі, що стоять на заваді, й такі, що полегшують слухачеві сприймання усної інформації. Проте всі вони важливі під час навчання учнів аудіювання усних висловлювань.

Мовлення в процесі комунікації включає в себе три аспекти: повідомлення, вираження і спонукання. Цим аспектам, за Л. Є. Архиповою, відповідають певні психологічні особливості мовлення – змістовність, виразність і вплив [1, с. 13]. Від того, наскільки гармонійно вони поєднуються, залежить успішність розуміння усного мовлення. Передусім ці три аспекти знаходять своє вираження в специфічних особливостях побудови текстів різних стилів, жанрів і типів мовлення.

З цього приводу О. П. Болтунов висловлює думку про те, що розуміння усного мовлення значно полегшується передусім за рахунок безпосереднього зв'язку знака і значення: слуховий образ слова і смислове значення останнього пов'язані між собою безпосередньо. Труднощі можуть викликати лише терміни й технічні вирази, з якими учень уперше знайомиться в школі. Життєвий досвід мовленнєвого спілкування, таким чином, значно полегшує розуміння усного мовлення [3, с. 24].

Речення з інверсійним порядком слів, зауважує О. Г. Синицин [10, с. 73], викликають труднощі під час аудіювання. Виняток становлять

випадки, коли такий порядок слів у реченні виправданий контекстом або слугує для вираження певної думки.

Як відомо, успішність аудіювання залежить як від самого слухача (його пам'яті, уваги, зацікавленості, розвиненості мовленнєвого слуху), так і від умов сприймання (темпу, кількості повторів, часу звучання та ін.), а також від мовних труднощів сприймання повідомлень, серед яких, окрім особливостей композиції, теми та змісту повідомлення, виділяють ще фонетичні, лексичні й граматичні труднощі [5, с. 12].

До числа лексичних труднощів належить сприймання на слух паронімів, омонімів (омоформів, омографів, омофонів), багатозначних, а також незнайомих учням слів. Так, за даними М. Г. Гоцкіна, найважче учням сприймати на слух числівники, пароніми, омоніми і багатозначні слова [5, с. 16].

Грамматична структура висловлювання також впливає на його розуміння. Наприклад, важко сприймаються учнями складні речення з кількома підрядними, безсполучникові речення, речення з відокремленими, вставними і вставленими конструкціями. Але складні речення з великою кількістю підрядних частин, уточнень, вставних конструкцій можуть не заважати сприйманню завдяки використанню мовцем різноманітних інтонаційних засобів [7, с. 51].

Утруднює сприймання усних повідомлень, як показує практика, також неправильне наголошування слів, невиправдане багатослів'я чи надмірне вживання діалектизмів, калькування з російської мови. На якість розуміння учнями усного мовлення вчителя, за твердженням О. М. Біляєва, впливають помилки у використанні евфонічних засобів, наголошуванні слів; лексичні, словотворчі, синтаксичні та стилістичні недоліки [2, с. 39–41].

Експериментально встановлено, що в мовленнєвій діяльності у звичайних умовах спілкування увага, як правило, зосереджена на змістовому боці того, що ми сприймаємо або про що говоримо. Мовні ж особливості й сам процес мовлення зазвичай не усвідомлюються або усвідомлюються частково. Процес користування фонетичними, лексичними та граматичними мовними нормами є автоматизованим боком мовленнєвої діяльності людини, що дає змогу її свідомості зосередитися на смислового боці висловлювання [6, с. 24].

Щодо форми викладу матеріалу, то, як стверджують психологи (Г. С. Костюк, Д. Ф. Ніколенко та ін.), "в діалогічній формі мовлення слухачі не тільки сприймають, слухають мовлення того, хто говорить, а й самі безпосередньо реагують на нього своїм мовленням. Тому ця форма мовлення сприймається легше, ніж монологічна" [9, с. 313].

О. М. Нехрюк висловлює слушну думку, що на розуміння усного мовлення впливає: а) змістовий бік повідомлення (логічність, доступність, наочність); б) емоційність висловлювання (темپ мовлення, емоційність викладу, інтонація, жести, міміка); в) характер уваги слухача; г) мотиви та колишній досвід слухача [8, с. 12].

Серед труднощів усної комунікації, пов'язаних з умовами сприймання (за Л. Є. Архиповою), виділяють ще такі: послідовність надходження мовленнєвих сигналів; обмежений обсяг оперативної пам'яті, що дозволяє реципієнту в умовах усної комунікації утримувати лише незначну кількість запропонованої інформації; одноразовість і короткочасність інформації; незвичність мови незнайомих людей; індивідуальні особливості голосу й мовлення; характер мови; аудіювання без зорової опори; звернення чи незвернення до слухача; присутність чи відсутність співрозмовника; заданий мовцем темп, який не завжди є доступним або зручним для слухача [1, с. 15].

Умови подачі аудіотексту належать до екстралінгвістичних факторів, які впливають на його сприймання. Ці фактори дуже різноманітні: темп мовлення, мовленнєве членування, довгота (тривалість) звучання, висота тону, ясність і чіткість артикуляції мовця, мелодійність, відсутність зовнішніх перешкод і т. ін. Варто наголосити на тому, що аудіотексти та аудіоповідомлення пропонуються лише один раз і тому в учнів немає змоги перепитати, уточнити незрозумілі моменти, особливо під час аудіювання теле- і радіопередач, доповідей тощо.

Аудіювання передбачає формування вмінь сприймати усне мовлення як при безпосередньому спілкуванні, так і в звукозапису. Робота з магнітофоном чи аудіозаписом, аудіювання теле- і радіопередач сприяє виробленню вмінь розрізняти індивідуальні особливості голосів, розуміти мову без зорової опори, сприймати мовлення в умовах перешкод.

Отже, відзначимо, що сприймання усного мовлення супроводжується слуховими, моторними і зоровими відчуттями, при переважаючій ролі слухових. Таким чином, навчання аудіювання потребує врахування психологічних, лінгвістичних та екстралінгвістичних труднощів: 1) пов'язаних з мовною формою, засобами вираження повідомлення (на їх виникнення впливає наявний у повідомленні незнайомий мовний матеріал та відомий, але складний для сприймання на слух аудіоматеріал); 2) пов'язаних зі сприйняттям форм спілкування (монологічної чи діалогічної); 3) обсягу аудіоматеріалу; 4) заданості динамічних особливостей: темпу, сили, висоти і тембру голосу мовця, що викликає необхідність адаптуватися до різних голосів; 5) сприймання "механічного мовлення" (фонозапис, радіо- і телепередачі) ускладнюєть-

ся тим, що не видно співрозмовника, який за потреби може перефразувати сказане, розтлумачити його зміст чи допоможе виразними жестами, мімікою; 6) труднощів, пов'язаних зі смисловою організацією змісту повідомлення (слухач має чітко знати, навіщо йому потрібна пропонувана інформація); 7) одноразовості подачі інформації, що не дає реципієнтові змоги користуватися ретроспективним аналізом і потребує від слухача швидкого, майже синхронного розуміння смислу.

Отже, будучи багатоаспектною проблемою, навчання аудіювання включає, з одного боку, формування вмінь розрізнити особливості звучання слова (звуки, наголос), інтонацію речення; з іншого боку – вміння слухати і розуміти зв'язне висловлювання, діалог (зміст, емоційне забарвлення і т. ін.).

Література

1. Архипова Л. Е. Влияние интонационной выразительности речи на аудирование : дисс. ... канд. психол. наук : спец. 19.00.01. / Архипова Л. Е. – М., 1975. – 220 с.
2. Біляєв О. М. Лінгвістичний аналіз мовлення вчителя / О. М. Біляєв // Українська мова і література в школі. – 1999. – № 1. – С. 39–41.
3. Болтунов А. П. Слушание и чтение в процессе обучения / А. П. Болтунов. – Ленинград, 1945. – 64 с.
4. Будагов Р. А. Что такое общественная природа языка? / Р. А. Будагов // Вопросы языкознания. – 1975. – № 3. – С. 3–26.
5. Гоцкин Н. Г. Лингвистические факторы беспереводного понимания устных иноязычных высказываний (на материале немецкого языка) / Н. Г. Гоцкин // Обучение рецептивным видам речевой деятельности в школе и вузе. - Хабаровск : Хабаровский гос. пед. ин-т, 1981. – С. 12–22.
6. Ильина В. И. Аудирование / В. И. Ильина // Материалы 8 и 9 Международных семинаров преподавателей русского языка стран социализма. – М. : Изд-во МГУ, 1969. – С. 18–31.
7. Колосницяна Г. В. Пути оптимального построения и оформления учебного аудиотекста (на материале русского языка как иностранного). / Г. В. Колосницяна. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1980. – 95 с.
8. Нехрюк А. Н. Психологические особенности конспектирования при аудировании речевого сообщения : дисс. ... канд. психол. наук : спец. 19.00.01. / Нехрюк А. Н. – М., 1977. – 158 с.
9. Психологія / за ред. Г. С. Костюка. – К. : Рад. школа, 1968. – 572 с.
10. Психология и методика обучения устной речи в языковом вузе : сб. науч. трудов. – М. : МГПИИЯ им. М. Тореца, 1979. – Вып. 142. – 152 с.

Структурно-синтаксичні особливості мовленнєвого акту заклику

Статтю присвячено дослідженню особливостей синтаксичної структури мовленнєвого акту заклику. Визначено межі його розгляду. Проаналізовано прості і складені заклічні мовленнєві акти. Охарактеризовано мовленнєвий акт заклику з погляду вираження його ілюкутивної сили. З'ясовано роль синтаксичної будови досліджуваного мовленнєвого акту в здійсненні впливу на адресата та спонукання останнього до виконання дії. Описано сурядний, підрядний та безсполучниковий зв'язки, якими ускладнено мовленнєвий акт заклику; визначено використання типів простого та складнопідрядного речень, як таких, що найчастіше виражають заклік у сучасному українському політичному дискурсі.

Ключові слова: мовленнєвий акт заклику, простий мовленнєвий акт, складний та складений мовленнєві акти, синтаксична структура, сурядний зв'язок, підрядний зв'язок, безсполучниковий зв'язок, український політичний дискурс.

Статья посвящена исследованию особенностей синтаксической структуры речевого акта призыва. Определены границы его рассмотрения. Проанализированы простые и составные призывные речевые акты. Охарактеризован речевой акт призыва с точки зрения выражения его иллокутивной силы. Выяснена роль синтаксического построения исследуемого речевого акта в осуществлении воздействия на адресата и побуждения последнего к выполнению действия. Описаны сочинительная, подчиненная и бессоюзная связи, которыми усложнен речевой акт призыва; определено использование типов простого и сложноподчиненного предложений, как таковых, которые чаще всего выражают призыв в современном украинском политическом дискурсе.

Ключевые слова: речевой акт призыва, простой речевой акт, сложный и составной речевые акты, синтаксическая структура, сочинительная связь, подчинительная связь, бессоюзная связь, украинский политический дискурс.

The article deals with examining characteristics of the semantic structure of the appeal speech act. The scope of its examination is defined. The simple and complex appeal speech acts are analysed. The appeal speech act is characterised with relation to its illocutionary force. The role of the syntactic structure of the speech act in question is determined with regard

to its influence on the receiver and galvanisation him into action. The compound, complex and conjunctionless relations that complexify the appeal speech act are described. The use of the simple and complex sentence types as those that typically express the appeal in the modern Ukrainian political discourse is determined.

Key words: appeal speech act, simple speech act, complex and compound speech acts, syntactic structure, compound relation, complex relation, conjunctionless relation, Ukrainian political discourse.

З'ясування структурно-синтаксичних особливостей будь-якого мовленнєвого акту (далі – МА), як правило, починають з визначення меж розгляду цього МА.

Саме дискусії та різні погляди навколо цього питання, що охоплює, зокрема, визначення останнього як мінімальної прагматичної одиниці спілкування, його структури (зокрема синтаксичної), місця поряд з реченням як синтаксичною одиницею мови та висловленням як одиницею мовлення, зумовили актуальність досліджуваної проблеми та зумовили значний інтерес у лінгвістів: А. Загнітко, Г. Матвеева, І. Кобозєва, А. Любавина, О. Нарушевич-Васильєва, Дж. Остін, О. Селіванова, Дж. Серль, І. Штерн, О. Яшенкова та ін. (визначення МА крізь призму висловлення та речення); В. Адмоні, Ю. Апресян, Н. Арутюнова, О. Григор'ян, В. Девкін, В. Дем'янков, Е. Косеріу, А. Маслова, О. Москальська, М. Олешков, О. Падучева, І. Сусов та ін. (співвідношення понять "речення", "висловлення", "мовленнєвий акт"); Ф. Бацевич (прагматика граматичних одиниць), А. Загнітко, Г. Почепцов, О. Федоренко (прагматичний аспект речення), В. Карабан, Л. Безугла, Л. Михайлова, І. Морозова, І. Шевченко (теорія складного МА, прості та складні МА), Т. Ван Дейк, В. Карабан (прості та складені мовленнєві акти), О. Епштейн (структурно-синтаксична характеристика менасивного МА), Ц. Саранцацрал (типологія конструкцій для вираження спонукання). Незважаючи на таке широке й різноманітне коло питань аналізу МА, нез'ясованою залишається проблема синтаксичної структури заклику як директивного МА. Тому мета нашого дослідження – визначити структурно-синтаксичні особливості закличного МА та з'ясувати роль такої будови в ефективності здійснення прямої функції заклику – впливу та спонукання до виконання дії на матеріалі українського політичного дискурсу.

Досягнення цієї мети передбачає виконання таких завдань:

- 1) визначити межі розгляду закличного МА;
- 2) проаналізувати прості та складені мовленнєві акти заклику;
- 3) охарактеризувати мовленнєвий акт заклику (далі – МАЗ) з погляду вираження ілюктивної сили;

4) з'ясувати роль синтаксичної будови досліджуваного МА в здійсненні впливу на адресата та спонукання останнього до виконання дії в сучасному українському політичному дискурсі.

Говорячи про МАЗ у структурному плані, спочатку необхідно визначити межі його розгляду. Оскільки в цьому ракурсі нами розглянуто МАЗ як основну прагматичну одиницю комунікації, "запаковану" у форму висловлення, яке містить в собі повідомлення і є "запакованим" у форму речення, то у цьому дослідженні при його аналізі межі одного МА вміщено у рамки висловлення, які на синтаксичному рівні збігаються з рамками речення.

Залежно від того, виражений МА одним чи кількома висловленнями, розрізняють прості і складені МА [6, с. 201]. Простий МАЗ являє собою одне висловлення, складається з одного речення: *"Голосуй за сильну Україну!"* (Із передвиборчої агітації партії Сергія Тігіпка "Сильна Україна"). Наведений приклад є закликом-лозунгом (саме для цього виду заклику характерний простий МА), який на синтаксичному рівні виражений односкладним означено-особовим поширеним реченням.

На відміну від простого, складений МАЗ утворено послідовністю кількох мовленнєвих актів, кожний з яких складає окреме висловлення. Між кількома мовленнєвими актами, які утворюють один МАЗ, наявні відношення прагматичної зв'язності, яка "орієнтована на інтерактивність, відповідність мотивів до мети та умов тексту" [3]. Наприклад: *"Залишайтеся чесними перед собою і своїми дітьми та онуками. Не дайте в черговий раз себе обдурити"* (К. Бриль). Ці речення однакові у структурному плані (прості речення, прості МАЗ), мають однакову інтенційну спрямованість, характерні однією перлокуцією, поєднані одним мотивом і функціонують у мовленнєвій взаємодії як цілісні мовні одиниці. Така послідовність простих мовленнєвих актів являє собою складений МА.

З погляду вираження ілокутивної сили, мовленнєві акти поділяють на прості і складні [5, с. 101], перші з яких є елементарними в плані ілокуції і мають лише одну ілокутивну мету. *"Закликаю усіх і далі пікетувати МВС"* (О. Тягнибок).

Розробка теорії складного мовленнєвого акту належить В. Карбану, який кваліфікує його як сполучення простих МА, представлене складносурядною або складнопірядною синтаксичною конструкцією, що з прагматичного погляду складається з акта-тезису, акта-функції і прагмасемантичних відношень між ними [2].

Поняття "складний МА" не тотожне поняттю "складне речення". Д. Вундерліх стверджує, що складний РА може бути утворений з декількох простих мовних актів [7]. З одного боку, складний МА може

представляти собою послідовність окремих речень, а з іншого – складному реченню може відповідати простий МА.

"Женить від себе таких нитків й песимістів [про осіб, які виступають проти мітингувальників на майдані Незалежності], бо дехто з них просто проявляє слабкість, а дехто діє за чіткою вказівкою влади" (І. Швайка). У наведеному прикладі кожній частині речення відповідає окремий МА зі своєю власною ілокутивною метою: перша частина виражає заклик (директив), друга і третя – ствердження (репрезентатив). Це складний комплексний МА (відповідно до типології складних МА за В. Карабаном [2], у якому домоміжний акт, як правило, обґрунтовує головний. "У такі відношення вступають переважно директиви та репрезентативи, коли адресант має на меті вказати на логічність, раціональність або виправданість дії, зазначеної у головній частині" [4, с. 213]. Складні МА, зокрема, складні МА директиви, характерні єдиною постактовою інтенцією і функціонують у мові як цілісні мовні одиниці [2].

На думку О. Цехмейструк, директив, обґрунтований за допомогою репрезентатива, найчастіше висловлює прохання, наказ чи попередження [4, с. 213]. До цього переліку можна додати й заклик, оскільки він теж трапляється у межах складного МА в українському політичному дискурсі, обґрунтований за допомогою інформаційного МА, під час якого адресату надано інформацію про ті чи інші події, предмети або явища, тобто репрезентатива. Саме останні й свідчать про наміри мовця передати слухачеві певну сукупність відомостей чи взяти на себе відповідальність за їх істинність.

Порядок головного та допоміжного мовленнєвого актів прагматично зумовлений: частини розташовані за пріоритетністю для висловлення. Директиви, обґрунтовані репрезентативами (як у препозиції, так і у постпозиції), мають на меті збільшення вірогідності виконання каузованої дії, причому пояснення містить її причини чи можливі наслідки [Там само, с. 214].

Саме наявність між такими простими мовленнєвими актами прагматичних відношень стало основою для введення в прагмалінгвістику поняття складного МА, який ще називають мовленнєвим макроактом [5, с. 102]. Для макроакту характерне перлокутивно зумовлене поєднання речень. "Перлокуція як цілеспрямований мовленнєвий вплив на комунікантів і комунікативну ситуацію складає *raison d'être* мовленнєвих одиниць" [1, с. 392]. Причини перлокутивно зумовленого поєднання речень у макроакті можна пояснити тим, що його "компонентні МА-функції не завжди можуть бути пов'язані на рівні їх ілокуцій і тим більше локуцій, але вони завжди, <...> пов'язані на рівні перлокутивних цілей" [Там само, с. 392].

Наприклад, складний МА *"Не тішмо себе ілюзіями – ця влада не зробить нічого для українців, для держави"* (І. Сех) на синтаксичному рівні є складним реченням, що складається з двох простих – односкладного означено-особового та двоскладного, які функціонують у мові як цілісні мовні одиниці. З погляду мовленнєвої діяльності, перше речення є МАЗ, а друге – має ілокутивну функцію ствердження, яке обґрунтовує заклик, їх поєднання в одному складному МА є прагматично зумовленим. На ілокутивному рівні ці два МА хоч і не пов'язані, проте мають спільні перлокутивні цілі (спільну перлокуцію), єдину поставову інтенцію – вплинути на адресата, результатом чого має бути отримання бажаного результату, що в першому МА виражено через прямий інклюзивний заклик, а в другому – через ствердження негативного факту, що спонукає до здійснення певних дій з метою поліпшення ситуації. Після здійснення цього складного МА, який об'єднує два простих, адресант очікує на один перлокутивний ефект.

Проте не завжди складне речення може відповідати лише складному МА. Так, речення *"Закликаємо усіх, хто хоче перемоги Національної революції, припинити орієнтуватися на думку Заходу як головну запоруку нашої перемоги"* (Д. Ярош) є складним і репрезентує простий МА з ілокутивною силою заклику, вираженою в головній частині. Підрядне означальне не утворює окремого МА зі своєю власною ілокутивною метою, а лише розкриває значення співвідносного слова *усіх*, таким чином, з'ясовує саме того адресата, який бажає перемоги і до якого звернений заклик, виражений у головній частині. Використання простого заклику, вираженого складнопідрядним реченням, є характерним явищем в українському політичному дискурсі. Застосування такої синтаксичної структури дає можливість українським політикам акцентувати увагу на самому заклику і водночас чітко, лаконічно і зрозуміло донести до адресата ту інформацію, заради якої й здійснюється цей МА.

Використання складних речень для вираження МАЗ зумовлено тим, що вони містять твердження, причину чи порівняння, тобто глибше розкривають сутність того, до чого закликають. Прості ж речення адресант використовує для більш лаконічної і переконливої побудови заклику.

На фактичному матеріалі сучасного українського політичного дискурсу доведено наявність випадків розмежування складного речення на декілька простих: в усному мовленні – за допомогою інтонації, а на письмі – пунктуації. Подібна будова буде відрізнятися не лише лаконічністю та переконливістю, але й підвищеною емоційністю. Так, окремі прості речення можуть починатися із сполучника і бути

пов'язаними за змістом із попереднім реченням. Наприклад, *"Не дай-те також зробити ваш вибір за вас. Прийдіть на вибори! І віддайте свій голос за Євгена Мельника!"* (С. Слабенко). Ці три прості односкладні речення (останнє починається з єднального сполучника *і* та пов'язується з двома попередніми за змістом), які з погляду вираження ілюквативної сили є закликами і мають однакові ілюквативні та перлюквативні цілі, можна об'єднати в одне складне речення, яке б виражало складний МАЗ. Проте така синтаксична структура не дала б продуцентові бажаного результату, адже це речення було б прочитано чи сприйнято реципієнтом на одному подиху, а значить, без виклику емоцій та розуміння важливості вміщеної у ньому інформації.

Незважаючи на те, що такі прості речення є самостійними, за змістом вони найбільше схожі на складносурядні речення. Варто зазначити, що останні у своєму класичному вигляді для синтаксичного вираження МАЗ практично не використовують.

Досліджуючи менасивний мовленнєвий акт, О. Епштейн зазначає, що "у складі складного речення два чи більше компонентів, аналогічних за своєю предикативною структурою простим реченням, утворюють єдине змістове ціле" [5, с. 103]. Це ж саме ми можемо сказати і про МАЗ. Так, у структурі складного речення, яке використовує адресант для виголошення політичного заклику, синтаксичні зв'язки між його простими компонентами виражені сурядними, підрядними сполучниками, а також безсполучниково.

Що стосується безсполучникових речень, то в них прості розповідні речення, що містять залик (прості МАЗ), поєднані без допомоги будь-яких сполучників. Наприклад, *"Ухвалюймо негайно рішення про повернення до Конституції 2004 року, вносимо зміни до закону про декриміналізацію щодо звільнення затриманих учасників акцій протесту без будь-яких умов, заслухаймо звіт Генпрокурора та міністра внутрішніх справ..."* (В. Кличко). Саме у безсполучникових конструкціях емоційний рівень впливу дуже відчутний. Проте їх рідко використовують у МАЗ у політичному дискурсі.

Характеризуючи складносурядний зв'язок, яким ускладнено МАЗ в українському політичному дискурсі, та враховуючи, що речення такого типу дуже рідко використовують для синтаксичного вираження заклику, важливо відзначити, що він представлений лише протиставними сполучниками *а, але, та* (у значенні *але*).

Більшість же МАЗ в українському політичному дискурсі представлена складнопідрядними, а також простими, як повними, так і неповними, та еліптичними реченнями, останні з яких навіть є домінуючими в певних видах заклику. Виходячи з типології простих речень україн-

ської мови та специфіки граматичного утворення МАЗ, визначено такі випадки використання простого речення:

- двоскладне непоширене повне: *"Головне – не зупинятися"* (О. Ляшко);

- двоскладне перформативне поширене повне: *"Ми закликаємо усіх представників "Воли" в цивілізований спосіб вирішити внутріпартійний конфлікт та зайнятись БІЛЬШ КОРИСНИМИ для країни справами"* (Із звернення партії "Самопоміч" до партії "Воля");

- односкладне означено-особове поширене повне: *"Захистимо країну від бандитів!"* (А. Гриценко), *"У цей трагічний час забудьмо про власні амбіції"* (Із заяви Народної партії);

- односкладне означено-особове поширене неповне: *"Кнопкодавам – ні!"* (Із закликів партій "УДАР", "Батьківщина" та "Свобода"); *"Повернемо Україні майбутнє, а громадянам – впевненість у завтрашньому дні!"* (Із передвиборної програми політичної партії "Опозиційний блок");

- односкладне означено-особове непоширене повне: *"Давайте не будемо наступати на ті ж самі граблі..."* (Лист бійців батальйону "Айдар" до виборців 93-го округу);

- односкладне означено-особове непоширене неповне: *"Спам'ятаймося!"* Поки воюємо між собою, "добрі" люди вже готові розтягнути Україну на шматки" (О. Старченко);

- односкладне означено-особове перформативне поширене повне: *"Закликаємо всі сторони конфлікту до стриманості, пошуку шляхів мирного врегулювання глибокої політичної кризи"* (Із заяви опозиції про суспільно-політичну ситуацію в Україні);

- еліптичне речення: *"Мир – українській землі, благополуччя – кожній сім'ї!"* (Із передвиборчої програми Компартії України);

- односкладне безособове поширене повне: *"Не можна допустити колишніх членів Партії регіонів знову до влади!!!"* (Із листівки передвиборної агітації);

- односкладне безособове непоширене повне: *"Не здаватись!"* (Із передвиборної агітації політичної партії Всеукраїнське об'єднання "Батьківщина").

Із усього різноманіття підрядних сполучників та сполучних слів, а також враховуючи тип підрядних речень в українській мові, матеріал дослідження пропонує чотири види підрядних речень, які репрезентують МАЗ:

- означальні підрядні речення, що введені сполучниками, сполучними словами *який, хто, що*: *"Тож наближаймо всіма силами загубель "імперії зла і брехні", яку знавіснілий диктатор мріє перетво-*

риту на альтернативну до Євросоюзу "Євразійську імперію!" (Я. Потапенко);

- з'ясувальні підрядні речення, що введені сполучниками *щоб, що*: "Ще раз закликаємо всіх громадян зберігати витримку, спокій, виконувати закони та пам'ятати, що від цього залежить майбутнє нашої країни" ("Звернення Колегії Генеральної прокуратури України");

- обставинні підрядні речення причини, що введені сполучником *бо*: "<...> закликаю до діалогу й мирного врегулювання кризи, знайти спільну мову, піти на компроміс, бо від цього виграє Україна" (В. Рибак);

- обставинні порівняльні підрядні речення, що введені сполучником *як*: "Не розглядайте його особистий крах, увічнений кривавою драмою, як свою поразку!" (О. Турчинов).

Трапляються випадки, коли МАЗ виражений складним багатоконпонентним реченням з кількома підрядними. Наприклад: "Ми закликаємо порядні засоби масової інформації не тиражувати подібні провокативні повідомлення для того, щоби не створювати паніки серед протестувальників, а також тих, хто переймається долею Майдану" (Р. Андрійко). Проте МАЗ з такою синтаксичною конструкцією – рідкість в українському політичному дискурсі.

Отже, синтаксичне вираження МАЗ у сучасному українському політичному дискурсі репрезентоване простими і складними типами речень, тобто закличні структури функціонують як у межах простих, так і складних речень. Особливістю синтаксичного вираження МАЗ у межах простого речення є використання односкладних означено-особових (рідко – номінативних) (повних і неповних) речень, що зумовлено специфікою граматичної побудови прямого заклику. Саме поділ на прості та складні мовленнєві акти залежить від того, скількома – одним чи кількома простими – висловленнями, реченнями виражений МАЗ. Водночас у основі поділу МА на прості та складні лежить вираження їх ілокутивної сили. На матеріалі дослідження чітко показано і доведено, що простий МАЗ відповідає простому реченню, тоді як синтаксична структура складного, з одного боку, може мати вигляд послідовно розташованих речень, а з іншого – складному реченню може відповідати простий МА.

Прості МА поєднані в складні за допомогою "прагматичних та прагмасемантичних зв'язків, характерні єдиною перлокутивною метою" [4, с. 216]. За допомогою таких МА політики чітко і лаконічно передають інформацію адресату та впливають на нього.

Складні ж МА відрізняються від простих не лише тим, що "в основі перших є прагматично (перлокутивно) зумовлене поєднання речень, а в

основі інших – просте або складне речення, але також і тим, що перші мають складніші ілокутивні і перлокутивні властивості, характерні складнішими умовами здійснення" [1, с. 391]. До того ж за допомогою складних МА мовець має можливість не лише коротко передати зміст заклику, а й надати додаткову інформацію про нього, тобто дати пояснення до того, до чого закликає, з'ясувати, чому він це робить, визначити причину, через яку виголошує заклик, навести доречне порівняння, що матиме бажаний ефект.

Проте навіть вдало підібрана синтаксична структура МАЗ не може забезпечити максимальний ефект при його виголошенні, тому перспективою дослідження є вивчення МАЗ на лексичному та морфологічному рівнях мови.

Література

1. Карабан В. И. Сложные речевые акты как речевые единицы : дисс. ... д-ра тех. наук : спец. 10.02.04, 10.02.19 / Карабан Вячеслав Иванович. – К., 1989. – 465 с.

2. Карабан В. И. Сложные речевые единицы: прагматика английских асиндетических полипредикативных образований [Электронный ресурс] / В. И. Карабан – К. : Вища школа, 1989. – 131с. – Режим доступу:

<http://ukrbukva.net/page,11,73391-Evoluciya-direktivnyh-rechevyh-aktov-v-angliyskom-yazyke. html>. – Назва з екрана.

3. Станіслав О. В. Зв'язність як одна з найважливіших текстуальних категорій (на матеріалі французької мови) [Електронний ресурс] / О. В. Станіслав // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2011. – Режим доступу:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?hl=uk&q=cache:YqjUgAvN7aEJ:http://bo0k.net/index.php?p%3Dachapter%26bid%3D19863%26chapter%3D1%2B%D0%97%D0%B2%22%D1%8F%D0%B7%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C+%D1%8F%D0%BA+%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0+%D0%B7&gbv=2&ct=clnk>. – Назва з екрана.

4. Цехмейструк О. Г. Функціонування складних мовленнєвих актів у староукраїнських ділових документах / О. Г. Цехмейструк // Мова і культура. – 2013. – Вип. 16. – Т. 2. – С. 212–218.

5. Эпштейн О. В. Прагмалингвистические особенности менасивного речевого акта в политическом дискурсе : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 / Эпштейн Ольга Викторовна. – Самара, 2010. – 209 с.

6. Dijk T. A. von. Studies in the Pragmatics of Discourse. The Hague etc. : Mouton, 1981. – 331 p.

7. Wunderlich D. Studien zur Sprechakttheorie [Электронный ресурс] / D. Wunderlich. – Frankfurt-am-Main : Suhrkamp, 1976. – 416 S. – Режим доступу:

<http://ukrbukva.net/page,11,73391-Evoluciya-direktivnyh-rechevyh-aktov-v-angliyskom-yazyke. html>. – Назва з екрана.

Позасловникова лексика у творі Дмитра Донцова "Націоналізм"

У статті проаналізовано позасловникову лексику, зафіксовану у творі Дмитра Донцова "Націоналізм". З'ясовано частиномовну й тематичну належність лексикографічно не опрацьованих слів, досліджено їхню семантику, розглянуто сучасні відповідники до окремих одиниць тощо.

Ключові слова: словник, позасловникова лексика, частини мови, лексема, словосполучення.

В статье анализируется внесловарная лексика, зафиксированная в произведении Дмитрия Донцова "Национализм". Выясняется частеречная и тематическая принадлежность лексикографически не разработанных слов, исследуется их семантика, рассматриваются современные аналоги к отдельным единицам и т. п.

Ключевые слова: словарь, внесловарная лексика, части речи, лексема, словосочетание.

The article analyzes the lexis of the work of Dmitry Doncov "Nationalism", which is not in the dictionary. Researched parts of speech, thematic groups of these words, investigated their semantics, the modern equivalents to the individual units, etc.

We noted the words that are not in the main dictionary XX–XXI century (Hrinchenko dictionary, Dictionary of the Ukrainian in 11 and 20 volumes). Most contained in the book of nouns, adjectives and participles, fewer verbs, adverbs small number. This socio-political, philosophical, historical lexis and common words. The book has many individual copyright neologisms and peculiar emotional painted phrases. The perspective of the study is to further elaboration of lexis that is not in the dictionary. Also give recommendations for the introduction of individual words to the Dictionary of Ukrainian in 20 volumes.

Key words: dictionary, lexis, which is not in the dictionary, parts of speech, lexeme, collocation.

В усі часи словники були й залишаються невичерпним джерелом знань про лексичні, граматичні, семантичні, правописні тощо особливості певної мови. Найпопулярнішими лексикографічними працями сьогодення можна, безсумнівно, назвати тлумачні, перекладні, орфографічні словники. Особливої популярності набули багатотисячні

довідники тлумачного типу, які "є неоціненною мовною скарбницею, важливим джерелом мовознавчих досліджень" [1, с. 303]. На основі великих тлумачних, а також частини перекладних словників, реєстри яких поєднують лексику різних часових періодів, можна почерпнути чимало знань про лексико-семантичне багатство мови, розвиток семантичної структури певної лексеми тощо. "Адже великі словники, – зазначає В. А. Широков, – звичайно, є взірцевими лексикографічними об'єктами, створеними значними колективами висококваліфікованих фахівців. Вони ... несуть велику кількість явно і неявно виражених рефлексій з тією чи іншою епохою, у них "вкарбовано" історичну пам'ять народу та його мовну свідомість" [4, с. 5].

Зрозуміло, що й найповніший словник не в змозі охопити всіх слів, що функціонують у мові. Особливо це стосується давніших паперових лексикографічних праць, на укладання яких словникарі витрачали десятки років і мали досить обмежену джерельну базу для формування реєстру. Таким чином, у художніх, публіцистичних та інших текстах можемо знайти чимало не зафіксованих словниками слів, які потребують опису й пояснення, а з часом, можливо, навіть лексикографічного опрацювання, адже "кожна лексема, не зафіксована словниками, залишається і поза лінгвістичним інформаційним простором. Лінгвальні особливості таких лексем (формальна структура, семантика, сполучуваність, часова глибина і часова маркованість) не можуть бути використані в дослідницьких процедурах української мови чи в ширших славістичних студіях через їхню неусвідомленість, недоступність дослідникам" [2, с. 248].

Позасловникові лексеми привертали й привертають увагу багатьох учених. Зокрема, такі слова досліджували С. І. Головащук (у творах О. Гончара), Г. М. Віняр (у прозі Є. Гуцала), Н. Г. Сушко (у творах Є. Дударя) та ін. Багато слів, не опрацьованих лексикографами, містять і праці відомого українського літературного критика, публіциста, філософа, політичного діяча Дмитра Івановича Донцова. Зокрема, однією з праць автора, яка заслуговує на увагу, є досить популярна сьогодні книга "Націоналізм", що пережила вже не одне перевидання.

Отже, *мета* дослідження – виявити й з'ясувати характерні особливості лексики, не зафіксованої найповнішими словниками ХХ–ХХІ ст. (Словником Бориса Грінченка, Словником української мови в 11 томах і Словником української мови у 20 томах), у творі Дмитра Донцова "Націоналізм". Наголосимо, що незначні орфографічні відмінності до уваги не беремо, а тому такі слова (їх невелика кількість) подаємо відповідно до чинного правопису. Зрозуміло також, що

лексеми на кшталт *ідеологія, інтелект, инший, соціалізм*, які не відповідають сучасним нормам написання, у статті не розглядатимемо.

Таким чином, основні завдання розвідки полягають у тому, щоб з'ясувати: 1) частиномовну й тематичну належність позасловникової лексики, що міститься в зазначеному джерелі; 2) значення окремих (невдомих або не зовсім зрозумілих) слів.

Якщо говорити про частиномовні особливості позасловникової лексики, то найбільше в праці нараховується іменників (близько 200), прикметників та дієприкметників (майже 160), менше дієслів (41 слово) і незначна кількість прислівників (12 одиниць). Також можна виділити окремо понад двадцять своєрідних словосполучень.

Оскільки аналізована праця Дмитра Донцова є ідеологічним, філософським, суспільно-політичним трактатом, відповідно й значна частина лексики, зокрема й не зафіксованої лексикографічними джерелами, належить до філософії, історії, суспільно-політичної сфери. У складі іменників можна виокремити, наприклад, такі одиниці:

1) найменування осіб, а також історичних періодів, течій, груп і т. ін., що утворені від власних назв (переважно імен, прізвищ відомих діячів): *богданівці* [3, с. 41] (прибічники Богдана Хмельницького), *болоховець (болоховці)* [3, с. 41] (прибічники татар), *болоховщина* [3, с. 42], *буддаїзм* [3, с. 136] (у сучасних словниках – буддизм), *винниченківщина* [3, с. 116] (пропагування ідей Володимира Винниченка), *довбушівство* [3, с. 139] (назва пов'язана з ім'я Олекси Довбуша), *драгоманівщина* [3, с. 71] (підтримування поглядів, ідей Михайла Драгоманова), *костомарівщина* (назва походить від прізвища Миколи Костомарова) [3, с. 116], *маццінізм* [3, с. 187] (термін пов'язаний з ім'ям Джузеппе Мацціні (Мадзіні));

2) найменування певних напрямків, течій та осіб, які до них належали: *антитеологіст* [3, с. 182], *антитрадиціоналізм* [3, с. 73], *неомонархізм* [3, с. 4], *свараїст* [3, с. 147];

3) назви осіб і понять, що позначають любов або ненависть, страх до кого-, чого-небудь. Це слова з досить поширеними сьогодні складниками -філ, -фоб: *демофіл* [3, с. 138], *патріофоб* [3, с. 44], *царофільство* [3, с. 113];

4) складні слова – оказіональні назви з емоційним забарвленням: *народ-володар* [3, с. 232], *народи-нації* [3, с. 4], *народи-провінції* [3, с. 4], *нації-пани* [3, с. 196], *нації-плебеї* [3, с. 196], *нація-провінція* [3, с. 254], *націонал-"кастрати"* [3, с. 192], *світогляд-в'язниця* [3, с. 158];

5) найменування, пов'язані з радянськими реаліями, російським або польським впливом: *радянство* [3, с. 88], *радянці* [3, с. 88], *російщина* [3, с. 226], *польщина* [3, с. 226];

б) абстрактні іменники, частина з яких (залежно від контексту) може виступати в ролі загальноновживаної лексики: *беззасадність* [3, с. 162], *анархістичність* [3, с. 69], *власновладність* [3, с. 243], *власновладство* [3, с. 243], *неприєднаність* [3, с. 89] тощо.

Щодо позасловникової прикметникової й дієприкметникової суспільно-політичної (історичної, філософської) лексики, то в тексті твору зафіксовано чимало складних слів, зокрема й індивідуально-авторських новотворів (*високополітичний* [3, с. 238], *державно-історичний* [3, с. 153], *державноправний* [3, с. 12], *драгоманівсько-грушевсько-соціалістично-хліборобський* [3, с. 62], *дрібноміщанський* [3, с. 31], *класово-економічний* [3, с. 243], *російсько-драгоманівський* [3, с. 132], *українсько-большевицький* [3, с. 238], *хуторянсько-універсальний* [3, с. 197]. Є також значна частина простих слів, переважно префіксованих (*активістичний* [3, с. 153] (стос. до активізму), *араціональний* [3, с. 29], *буддаїстичний* [3, с. 138] (буддистський), *зоциденталізований* [3, с. 220] (від "оциденталізм"), *надеуртовий* [3, с. 184], *надорганічний* [3, с. 164, 176], *пацифістичний* [3, с. 218] (пацифістський), *підеуртовий* [3, с. 184], *піднаціональний* [3, с. 184], *протинезалежницький* [3, с. 56], *супраіндивідуальний* [3, с. 180], *фашистівський* [3, с. 212] (фашистський) тощо).

Дієслівна лексика, що належить до вказаних вище царин, не відзначається різноманітністю. Це поодинокі слова: *вилегітимувати* [3, с. 21], *зінтернаціоналізувати* [3, с. 206], *скапітулювати* [3, с. 201].

Зрозуміло, що галузевою лексикографічно не опрацьованою лексикою твір не обмежується, він містить також значну частину загальноновживаних слів. У складі іменників можна виокремити такі групи:

1) відприкметникові й відзайменникові абстрактні поняття на -ість: *авантюричність* [3, с. 255] (авантюриність), *безінтересовність* [3, с. 180], *безсенсовність* [3, с. 12], *безформність* [3, с. 30] (безформність), *виявовилість* [3, с. 193] (від слова "яловий"), *всеобіймаючість* [3, с. 232], *заборчість* [3, с. 144] (агресивність), *наськість* [3, с. 227] (від слова "наш"), *нестійність* [3, с. 72] (нестійкість), *очайдушність* [3, с. 154] (відчайдушність), *потульність* [3, с. 69] (від "потульний" – діал.), *припадковість* [3, с. 180] (випадковість), *розпорядимість* [3, с. 190], *розумовість* [3, с. 75] (від "розумовий"), *скрайність* [3, с. 74] (від "скрайній" (крайній)), *тожсамість* (тотожність) [3, с. 26];

2) віддієслівні іменники на -нн- (-анн-, -енн- і под.), -тт-: *вискарження* [3, с. 127], *виступлення* [3, с. 168], *заїстіння* [3, с. 160] (початок існування), *злагіднення* [3, с. 192], *змертвечіння* [3, с. 220], *зрізничкування* [3, с. 19] (поділ), *зударення* [3, с. 119], *накинення* [3, с. 174], *напняття* [3, с. 33, 130, 154], *наступлення* [3, с. 162], *пере-*

цінення [3, с. 152], підчинення [3, с. 76], поведення [3, с. 164] (поведінка), подвигнення [3, с. 84], получения [3, с. 7], привидження [3, с. 33], привлащення [3, с. 168] (привласнення), співділання [3, с. 22] (співпраця), спотужнення [3, с. 128], схирлявіння [3, с. 128] (очевидно, від "схирлявіти" – захиріти), уєдностайнення [3, с. 19] (об'єднання; від "одностайний"), управнення [3, с. 76], утожсамлення [3, с. 110] (ототожнення);

3) найменування осіб: дводушник [3, с. 151], діловець (діловці) [3, с. 104], здобувець [3, с. 125], наганяч [3, с. 137], осібняк [3, с. 173] (окрема людина), погірдник [3, с. 194] (гордий, гордій, гордівник), рефрактер [3, с. 146] (слово зафіксоване в "Историческом словаре галлицизмов русского языка" (2010), де подано два його значення: упертий, непокірний; той, хто ухиляється від військового обов'язку), світобувалець (світобувальці) [3, с. 34], убийця [3, с. 193], уживач [3, с. 241] (споживач), ширитель (ширителі) [3, с. 34].

Чимало в творі нараховується й прикметникової та дієприкметникової позасловникової загальноновживаної лексики. Щодо прикметників – то це переважно префіксальні утворення (безінтересовний [3, с. 180], безусловний [3, с. 90, 120, 232] (рус. "безусловный"), безформенний [3, с. 30], найживотніший (найживотніші інтереси) [3, с. 58], наймаркантніший [3, с. 193], найскрайніший [3, с. 230], невідкличний [3, с. 192], немногий [3, с. 154], намацальний [3, с. 105, 181], (від "намацати"; те, що можна намацати), ненамацальний [3, с. 181], ненарушальний [3, с. 17], нетикальний [3, с. 166, 232] (недоторканний), поверховний [3, с. 111], полудушний [3, с. 151]). Доречно зазначити, що слова з префіксом най- можна назвати умовно позасловниковими, оскільки прикметники найвищого ступеня нормального творення до реєстру тлумачних словників не входять.

Крім зазначеної лексики, зафіксовано частину складних одиниць (утворених від двох основ, а також на основі суфіксації від відповідних іменників) (власновільний [3, с. 253], всесвітянський [3, с. 243], грецькосійський [3, с. 241], звуколірний [3, с. 119], кождохасовий [3, с. 73, 181], меншвартний [3, с. 134], міродатний [3, с. 48, 216], простацькобанальний [3, с. 40], рожевоквітний [3, с. 144], рожевосайний [3, с. 132], сентиментально-солодкавий [3, с. 88], слезаво-людяний [3, с. 217], сонячно-кларнетний [3, с. 221], спонтанно-творчий [3, с. 8], тіснозорий [3, с. 38], яблуновоцвітний [3, с. 119]). Містить текст твору й порівняно невелику кількість простих суфіксальних дериватів (драстичний [3, с. 212] (дразливий), елегантський [3, с. 50], евнухський [3, с. 205], інтелектуалістичний [3, с. 6, 77], кастратний [3, с. 165], конкуренційний [3, с. 199], слизнякуватий [3, с. 95, 128]).

Серед дієприкметників переважають пасивні (*виколієний* [3, с. 135], *виложений* [3, с. 215], *гонений* [3, с. 211], *забруканий* [3, с. 7] (забруднений), *загалюканий* [3, с. 135] (від "галюкати" – кричати на когось), *зрізничкований* [3, с. 214] (поділений), *неугнутий* [3, с. 222], *неткнутий* [3, с. 3], *обезмозглений* [3, с. 4], *окружений* [3, с. 242], *передавлений* [3, с. 27], *предистинований* ("Ідея української суверенності ... шкідлива для "загалу українського племені", яке "предистиноване до симбіоза..." [3, с. 64]; точне значення важко встановити), *привлащений* [3, с. 215, 228], *розлюзнений* ("Його нація – се було розлюзнене товариство..., "вільна спілка"..." [3, с. 112]; про щось таке, у якому немає єдності), *сплагійований* [3, с. 209], *справований* [3, с. 215] (від "справувати" (заст.) – спрямувати), *спростачений* [3, с. 140], *стортурований* [3, с. 145], *схопимий* [3, с. 219], *управнений* [3, с. 207], *услуханий* [3, с. 14]). Трохи менше нараховується активних дієприкметників, переважна частина з яких має суфікси -уч- (-юч-), що на сучасному етапі обмежуються у вжитку (*вдаряючий* [3, с. 26], *всеодушевліючий* [3, с. 220], *загальнообов'язуючий* [3, с. 23], *зворушуючий* [3, с. 165], *недошлий* [3, с. 150] (недозрілий), *перемінаючий* [3, с. 181, 223], *під'южуючий* [3, с. 175], *підлягаючий* [3, с. 163], *порушаючий* [3, с. 159, 189], *порядкуючий* [3, с. 213], *потакуючий* [3, с. 119], *рішаючий* [3, с. 22], *розумуючий* [3, с. 142], *схибляючий* [3, с. 99], *схудобілий* [3, с. 210]).

На відміну від лексики попередньої групи, загальноновживана позасловникова лексика у творі Дмитра Донцова містить чимало дієслів (переважно префіксованих), частина з яких у сучасній українській мові має інші суфікси: *відівчити* [3, с. 10], *встримувати* (*встримати*) [3, с. 144], *втручуватися* [3, с. 18], *ухоронити* [3, с. 243] (уберегти), *довліти* [3, с. 73] (годити, задовольняти), *долучувати* [3, с. 200], *заперестати* [3, с. 12] (припинити), *звістувати* [3, с. 228], *злагіднити* [3,], *накидувати* [3, с. 110], *обезвартнити* [3, с. 191], *ознаймувати* [3, с. 181], *опростачити* [3, с. 86], *осуцатися* [3, с. 105] (здійснюватися), *отвирати* [3, с. 3] (відкривати), *п'ятнуватися* [3, с. 86, 225] (плямуватися), *паношитися* [3, с. 243] (панувати; про доктрини), *позістати* [3, с. 207, 224] (зостатися, позоставатися), *приготовлюватися* [3, с. 120], *ставлятися* [3, с. 29], *суґерувати* [3, с. 127] (навіювати, прищеплювати), *узмістовнювати* [3, с. 187]. Варто зазначити, що до складу дієслівної лексики зараховано й дієприслівники, аналогічно до того, як це зроблено в тлумачних словниках.

У тексті є також незначна кількість загальноновживаних прислівників: *доривочно* [3, с. 5] (уривчасто), *драстично* [3, с. 249] (гостро,

дразливо), *крайно* [3, с. 93] (від "крайній"), *менше більше* (більш-менш) [3, с. 13, 80], *умлівч* [3, с. 8, 95] (умить), *як не мога* [3, с. 43] (якогога).

Крім описаних слів, у творі зафіксовано своєрідні емоційно забарвлені словосполучення: *большевицький папа* [3, с. 238], *вегетаріанська філософія* [3, с. 71], *загумінковий пастор* [3, с. 238], *імпотентний лібералізм* [3, с. 81], *інтернаціоналістичні "кастрати"* [3, с. 206], *маніловське українофільство* [3, с. 152], *плитке і ялове національне почуття* [3, с. 114], *політичний євнух* [3, с. 84], *політичні вегетаріанці* [3, с. 83], *помадкові провансальські ідеї* [3, с. 88], *сонячні кларнетівці* [3, с. 125] (словосполучення утворене від назви збірки віршів Павла Тичини "Сонячні кларнети"), *"прекрасні конвульсії"* [3, с. 254], *пласка душа* [3, с. 83], *повитуха нових ідей* [3, с. 213] тощо.

Отже, як бачимо з дослідження, твір Дмитра Донцова "Націоналізм" містить значну кількість позасловникової загальноновживаної й галузевої лексики, частина якої сьогодні має інші відповідники, певна кількість слів узагалі вийшла з ужитку, частина одиниць є авторськими оказіоналізмами, але трапляються слова, що досить активно вживаються й на сучасному етапі, проте поки що не зафіксовані великими тлумачними словниками. Перспектива подальшого дослідження текстів Дмитра Донцова передбачає: а) виявити широко вживані слова, які опинилися поза реєстрами тлумачних словників; б) надати рекомендації щодо введення таких одиниць до Словника української мови у 20 томах.

Література

1. Бондар О. І. Сучасна українська мова: Фонетика. Фонологія. Орфоепія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія : навч. посіб. / О. І. Бондар, Ю. О. Карпенко, М. Л. Микитин-Дружинець. – К. : ВЦ "Академія", 2006. – 386 с.
2. Гриценко П. Ю. "Слово поза словником": реєстр словника як проблема сучасної тлумачної лексикографії / П. Ю. Гриценко // Українська лексикографія в загальнослов'янському контексті: теорія, практика, типологія. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – С. 238–249.
3. Донцов Д. Націоналізм / Дмитро Донцов. – Л. : Нове життя, 1926. – 271 с.
4. Широков В. А. Комп'ютерна лексикографія / В. А. Широков. – К. : Наукова думка, 2011. – 352 с.

Реалізація словотвірного потенціалу української мови у перекладах Миколи Лукаша

Словотвірні особливості української мови завжди перебували в полі уваги українських мовознавців. Своєрідне практичне застосування словотвірних властивостей афіксальних морфем спостерігаємо в перекладацькій творчості Миколи Лукаша.

У статті проаналізовано досягнення М. Лукаша в реалізації продуктивних, малопродуктивних і непродуктивних словотвірних типів для завдань художнього перекладу; виявлено зв'язки з мовотворчістю письменників класичної української літератури та новаторські знахідки перекладача.

Ключові слова: словотвірний тип, афікси української мови, Микола Лукаш, художній переклад, авторський неологізм.

Словообразовательные особенности украинского языка всегда находились в поле внимания украинских языковедов. Свообразное практическое применение словообразовательных свойств аффиксальных морфем наблюдаем в переводческом творчестве Николая Лукаша.

В статье проанализированы достижения М. Лукаша в реализации производительных, малопродуктивных и непродуктивных словообразовательных типов для задач художественного перевода; обнаружено связи с языкотворчеством писателей классической украинской литературы и новаторские находки переводчика.

Ключевые слова: словообразовательный тип, аффиксы украинского языка, Николай Лукаш, художественный перевод, авторский неологизм.

Word formation peculiarities of Ukrainian language were usually noticed in the field of attention of Ukrainian linguists. In those works it is shown the hugest variety of ways of word formation that are typical for Ukrainian language. Also due to the examples that are given in the works we can see that the affixation secures nomination and communicative demands. Peculiar practical usage of word formative affixation morphemes are seen in works of Mykola Lukash's translational practice.

The article deals with the achievement of Mykola Lukash's realization of productive, low-productive and non-productive word formative types for the literate translation. The links with the linguistic creative works of poets of classical Ukrainian literature and the innovative founds of the translator are presented.

Key words: word formative type, affixes in Ukrainian language, Mykola Lukash's, literate translation, author's neologism.

Словотвірні процеси української мови орієнтовані на формування лексичних одиниць різних частин мови, насамперед тих, що виконують номінативну функцію, а отже, забезпечують потребу називання конкретних предметів, осіб, абстрактних понять, ознак, найрізноманітніших дій, процесів.

Словотвір має важливе значення як сфера мовної дійсності, оскільки забезпечує поповнення словникового складу української мови новими лексичними одиницями.

Переклади українською мовою творів світової класики становлять надзвичайно важливий текстовий матеріал для дослідження індивідуального авторського словотворення.

Особливе місце в історії українського художнього перекладу відведено М. Лукашеві, адже саме йому належать майстерні переклади таких визначних творів світової літератури, як "Декамерон" Дж. Боккаччо та "Дон Кіхот" М. де Сервантеса Сааведри, "Фауст" Й.-В. Гете, "Троїл і Крессіда" В. Шекспіра, поетичні твори Ф. Шіллера, Ф. Гарсія Лорки, Г. Аполлінера та інші.

В українських перекладах творів світової класики М. Лукаш активізує вживання слів, що утворились різноманітними способами словотворення. Найчастіше М. Лукаш звертається до афіксації. Реалізація продуктивних, малопродуктивних й непродуктивних словотвірних типів, використання значної кількості новостворених слів є особливістю перекладацької манери М. Лукаша.

Мета цієї розвідки полягає в тому, щоб виявити й описати словотвірні моделі, які залучав до своїх перекладів М. Лукаш; простежити традицію вживання цих словотвірних типів; розглянути та проаналізувати індивідуальне словотворення перекладача.

Словотвірні особливості Лукашевих перекладів розкриває В. Савчин у статті "Стилістичні деривати у перекладах Миколи Лукаша" [11], присвяченій дослідженню тих способів словотворення, які найчастіше використовував у своїх перекладах М. Лукаш "для досягнення необхідних стилістичних ефектів". Серед них авторка називає суфіксальний та безафіксний способи творення слів, осново- та словоскладання, акцентує увагу на тому, що М. Лукаш створює своєрідні словотвірні синонімічні та антонімічні ряди. Особливістю прислівникових новотворів М. Лукаша є те, що твірною основою до них виступають не якісні прикметники, а відносні. Дослідниця доходить висновку, що перекладач "увів до обігу чимало утворень оказіонального характеру, серед яких є як авторські новотвори, так і активізовані давно забуті форми" [11, с. 570], а також підкреслює, що мовне винахідництво М. Лукаша "спирається на традиції загальнонародної мови" [11, с. 574]. У цьому

виявлялося продовження М. Лукашем словотвірного новаторства П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри.

Використання значної кількості новостворених слів є особливістю перекладацького почерку М. Лукаша. Серед новотворів у перекладі п'єси В. Шекспіра "Троїл і Крессіда" дослідники називають і складно-основні, й оригінальні словосполучення, і похідні від різних частин мови (напр., іменники: *вагота, викличник, вої*; дієслова: *Царі! Яка журба вам пожовтила щоки?; дляється вона; я стуманів, світ обертом іде; той усежерущий вовк*) [1, с. 37].

Проте в ряді випадків кваліфікація тих чи інших слів як новотворів М. Лукаша недостатньо мотивована, оскільки до них нерідко потрапляють слова, вживані задовго до М. Лукаша іншими письменниками й засвідчені в класичних працях з української лексикографії. Так, іменник *вої* ("воїни") уживав ще Т. Шевченко в переспіві "Плачу Ярославни", порівн.: *"Вітрило, вітре мій єдиний, Легкий, крилатий господине! На що на дужому крилі На вої любії мої, На князя, ладо моє миле, Ти ханові метаєш стріли?"* (ілюстративний контекст використано з "Кобзаря", примітки і пояснення до якого зробив В. Сімович. Лексему *вої* він наводить з поясненням "вояки", що має стильове маркування – старе українське слово; Кобзар, с. 409). Іменник *викличник*^{*}, якого немає ані в реєстрі Словника Грінченка, ані в "Словнику української мови", уживався ще в перекладах І. Франка, порівн.: [Йокаста:] *Всього їх п'ять було, один викличник Між ними; цар лиш сам на возі їхав* (Фр., 15, с. 43; переклад драми Софокла "Едіп-цар"). Такий новотвір, як дієслово *пожовтити*, зафіксовано ще у Словнику Грінченка, порівн.: *пожовтити – рос. "пожелтить"* (Сл. Гр., 3, с. 251). Цю лексему наведено без ілюстративного контексту, проте свідченням давнішого її вживання в українській літературній мові є переклади П. Куліша, зокрема п'єси В. Шекспіра "Троїл і Крессіда", порівн.: *Царі й князі, яка печаль вам щоки пожовтила?* (Куліш, с. 196).

В. Савчин у статті "Стилістичні деривати у перекладах Миколи Лукаша", аналізуючи Лукашеві новотвори, утворені способом складання, як приклад наводить лексему *розбогарадити*, проте й це слово зафіксоване в Словнику Грінченка: *розбогарадити – рос. "выпросить, раздобыть"* (ілюстр. матеріал наведено за матеріалами з Канівщини: *Де б його розбогарадити грошей* (Сл. Гр., 4, с. 32)). Цікавою особливістю перекладацького стилю М. Лукаша В. Савчин вважає застосування прийому паронимазії як основи творення слів. Серед

* До новотворів М. Лукаша його зараховують як М. Венгрєнівська й Т. Некряч [1], так і В. Савчин (див. статтю В. Савчин "Відтворення авторських неологізмів у перекладах М. Лукаша" [9]).

прикладів, які дослідниця наводить при цьому твердженні, – іменник *роздвій*: *Вона з ним у роздвої. А роздвоївшись, можна знов здоїтись, то може вийти й третє* (ТК, с. 376) [171, с. 574], однак й цю лексему знаходимо у Словнику Грінченка з посиланням на Словник Желехівського, порівн.: *роздвій* – рос. "раздвоение" (Желех., Сл. Гр., 4, с. 41).

У статті "Микола Лукаш – перекладач і лінгвіст" В. К. Житник зазначав, що "він [Лукаш] знав закони українського словотвору, тому міг дозволити собі вживати такі слова, які б інші не наважилися"*** [4, с. 21].

У словотвірному новаторстві М. Лукаш був продовжувачем традицій української поезії, започаткованих П. Тичиною, М. Рильським та іншими письменниками доби національного відродження 1923–1928 рр. М. Лукаш активно залучає до своїх перекладів традиційні моделі творення прислівників від основи відносних прикметників за допомогою суфікса -о, тим самим наслідуючи П. Г. Тичину, якого вважають засновником цієї словотвірної моделі. Так, у поетичних перекладах М. Лукаша фіксуємо: *громовинно: Сатанеллу місяць викрав, Зніс у небо громовинно І повис над залом прикро Блискотливим тамбурином* (Лукаш 1990, с. 388); *картинно: Зліз кентавр на кентавресу, Між музик для інтересу, Огир дибиться картинно, Рже конячу каватину* (Лукаш 1990, с. 389); *туберозно: Зір, як магній, миттю жахне, Мов касетом раптом трахне, Туберозно б'є у ніздрі...* (Лукаш 1990, с. 387).

Порівняймо у П. Тичини: *омофорно: Вірю омофорно – За рікою дзвони: Сню волосожарно – Тінь там тоне, тінь там десь* (Тичина, с. 20); *волосожарно: Вірю омофорно – За рікою дзвони: Сню волосожарно – Тінь там тоне, тінь там десь* (Тичина, с. 20); *трояндно: По хліб шла дитина – трояндно! тікайте! Стріляють, ідуть. Розкинуло ручки – трояндно* (Тичина, с. 42).

У сучасній українській мові до продуктивних засобів вираження словотвірних значень належать суфікси, префікси, постфікси. Однак у системі афіксального словотвору найактивнішу роль відіграє суфіксальний спосіб.

Зокрема, у перекладах М. Лукаша фіксуємо суфіксальні утворення різного типу: такі, що засвідчені в лексикографічних джерелах, й такі, що кваліфікуємо як авторські новотвори. Серед них виокрем-

*** Після виходу у світ творів Поля Верлена у перекладі М. Лукаша В. Житник пригадував: "От ви римуєте *Париж – криш*. А як це з погляду чистоти мови. Микола Олексійович одразу ж відповів на питання питанням: "А чим німецьке *das Dach* краще, ніж наше *криша*?" І тут же пояснив: "Це слово утворене абсолютно за законами української мови: *квасити* – *кваша*, *крити* – *криша* – і тому не сприймається в мові як чужорідне" [4, с. 21].

люємо похідні одиниці, які утворились за допомогою як продуктивних (-ач, -ар, -яр, -ник-, -льник-), так і малопродуктивних (-ій, -ун(-юн), -івн-, -ух-) словотвірних суфіксів. Такі суфіксальні похідні одиниці перекладач використовує для називання осіб чоловічого та жіночого роду, конкретних та абстрактних понять.

Назви осіб чоловічого роду представлені іменниками таких словотвірних типів:

"дієслівна основа + суфікс -ій:

голій (< *голити*) – "той, хто голить; бриє": *Ну що ж, ти справді можеш водити за собою голія, бо звичаї, як відомо, заводяться і встановлюються не зразу, а помалу, поступінно <...>* (Д. К., с. 124); у СУМі лексему *голій* наведено з посиланням на контекст із твору Панаса Мирного (СУМ, II, с. 107); *гризій* (< *гризти*) – "той, хто щось гризе; черв": *Батьки глибокі, голови пустельні! Засипали лопати вас ретельні, Ви вже самі – земля оця руда... Та справжній черв, гризій неуморимий* (Лукаш 1990, с. 293); варто зазначити, що в "Етимологічному словнику української мови" до дієслова *гризти* одним із синонімів наведено іменник *гризій*, але в значенні "сварлива людина" (ЕСУМ, 1, с. 594); *стрижій* (< *стригти*) – "перукар": – *А моя порада, пане стрижю, – сказав Дон Кіхот, – якраз буде вельми доладна й доречна* (Д. К., с. 341); *А я, а я – борець Самсон. Всім стрижіям даю фасон* (Лукаш 1990, с. 296); таке значення у "Словнику української мови" ілюстровано контекстом із твору О. Ільченка (СУМ, IX, с. 769);

"іменникова основа + суфікс -ій":

гудзій (< *гудзик*) – "людина, що робить гудзики": *Збираю очі риб'ячі На лузі у лозі, Вставляю їх у гудзики, Бо я таки гудзій* (Лукаш 1990, с. 225);

"прикметникова основа + суфікс -ій": *чистій* (< *чистий*) – "той, хто відрізняється неабиякою чистотою": [Фамулус:] *То був між вченими чистій – Тепер мов сажотрус який* (Фауст, с. 228).

Запозичений суфікс -ар належить до числа досить поширених словотворчих формантів. У перекладах М. Лукаша широко представлені відіменникові та віддієслівні деривати з таким суфіксом, порівн.:

"іменникова основа + суфікс -ар(-яр)", наприклад:

билинар (< *билина*) – "той, хто збирає лікарські трави": ... *мусить бути медиком, а надто ще й билинарем, аби вмів по пущах та пустовищах зілля цілющі на гоєння ран розшукати <...>* (Д. К., с. 420); *штукар* (< *штука*) – "жартівник, забавник, пустун": *Намислив він [мессер Кане делла Скал] якось справити в Вероні пишну та розкішну учту, на яку мало прибути звідусіль багато різного люду, а найпаче всяких потішників та штукарів <...>* (Декамерон, с. 68); у "Словнику

української мови" це слово наведено з посиланнями на контексти з творів І. Нечуя-Левицького, С. Васильченка (СУМ, XI, с. 547);

"дієслівна основа + суфікс *-ар(-яр)*", наприклад:

голяр (< *голити*) – "перукар": *Отож слуги правосуддя втихомирилися самі і навіть стали за миротворців між голярем та Санчом Пансою, які досі ще завзято гризлись та змагались* (Д. К., с. 297); до "Словника української мови" ця лексема входить зі стильовою позначкою *заст[аріле]*, що підтверджено контекстами з творів В. Стефаніка й О. Ільченка (СУМ, II, с. 120); *погребар* (< *погребати*) – "той, хто копає могили": *Мало було таких мерців, щоб за ними йшло до церкви більше, як десять чи дванадцять чоловіка, та й то не статечні, поважні городяни, а такі собі могильники-простолюдці, що називалися погребарями і одбували службу за гроші <...>* (Декамерон, с. 35); у Словнику Грінченка значення іменникової лексеми *погребарь* – *рос. "могильщик"*, яке ілюстровано лексикографічними матеріалами підтверджується І. Верхратського "Знадобами до словаря южноруского", що містять слова, записані в Галичині, на Буковині та в Угорській Русі (Сл. Гр., 3, с. 235).

У текстах перекладів М. Лукаша фіксуємо ще один словотвірний тип із непродуктивним суфіксом *-ун(-юн)*, який поєднується з дієслівною основою. Такі похідні одиниці перекладач використовує для утворення назв осіб чоловічої статі, порівн.:

боюн (< *боятися*) – "той, хто боїться; боягуз": *Отак і панували три пишні королі, Мужні, одважні, в потузі немалі. Їм голдували левні, рицарські сини, У службі ревні й певні, в боях не боюни* (Лукаш 1990, с. 13); у Словнику Грінченка лексема *боюн* має значення – *рос. "трус"* із посиланням на драматичну трилогію "Петро Сагайдачний" П. Куліша (Сл. Гр., 1, с. 91); цей іменник зафіксовано й у вірші "Присвят...", що увійшов до Кулішевої збірки "Дзвін": *Недоумків лихих порадиця лиха, Дала нам розуму і серця в восводи Одрідде нависне Педрила-боюна, – І руський світ окрив туманом Сатана* (Куліш 1, с. 446); *жартун* (< *жартувати*) – "той, хто жартує; жартівник": [Відьма:] *Ха, ха, ха, ха! Оце встругнув! Такий жартун, як перше був!* (Фауст, с. 95); Словник Грінченка подає це слово через ототожнення з синонімом "жартівник" (Сл. Гр., 1, с. 475; без посилань); *потягун* (< *потягнути*) – "кремезна, сильна людина": [Пандар:] *Що ти хочеш – він же юнак іще... І все-таки він потягне фунтів на три більше за Гектора;* [Крессіда:] *Такий молодий і вже такий великий потягун?* (ТК, с. 340); *чепурун* (< *чепуритися*) – "людина, яка звикла до чистоти й акуратності у всьому": [Спів дикунів:] *Чепуруни – крихкі, слабкі, А дикуни – дерзкі, кріпкі <...>* (Фауст, с. 201); у "Словнику української мови" значення

наведено через посилання на Словник Грінченка (СУМ, XI, с. 295); у якому *челурун* – *рос.* "опрятный человек; франтъ" ілюстровано контекстом із вісника "Основа", редактором якого був П. Куліш: *Дід Омелько такий вже челурун був, що й соломинка даремно не валялась* (Сл. Гр., 4, с. 452).

У словотвірних типах відприкметникових іменників на позначення осіб, що виражають значення "носій ознаки", продуктивним є суфікс *-ик*, порівн. у перекладах М. Лукаша:

бездольник (< *бездольный*) – "нешчаслива, бездольна людина": *І хто б ви не були – бездольник чи щасливець, Гарячий фантазер чи мудрий прозорливець, Юнак а чи старик, – Страстей навала вам спокою не давала* (Лукаш 1990, с. 193); у Словнику Грінченка цей іменник подано зі значенням *рос.* "несчастный, безталанный человек" (Сл. Гр., т. 1, с. 39; без посилань); *невдячник* – "невдячна людина": *З найтяжчих гріхів, що вчиняють люди, дехто на перше місце ставить гординю; я ж гадаю, що найбільший гріх – невдячність, і не дурно кажуть, що пекло переповнене невдячниками* (Д. К, с. 602); до Словника Грінченка ця лексема входить у значенні *рос.* "неблагодарный" (Сл. Гр., т. 2, с. 538; без посилань).

Проаналізований мовний матеріал дозволяє констатувати, що М. Лукаш дуже активно залучав до своїх перекладів словотвірні типи дериватів із формантом *-ник* на позначення назв осіб за характером виду діяльності, роду професії, стану (названого твірною основою чи абстрактним поняттям), порівн.:

добичник (< *добич*) – "розбійник, грабіжник": [Фауст:] *Женить же звідси Менелая, Зіпхніть у море знов мерщій! Хай там добичником шмигляє, Як до душі йому розбій* (Фауст, с. 311); у "Словнику української мови" підтверджується таким самим контекстом із "Фауста" Й.-В. Гете (СУМ, II, с. 319); *драпіжник* (*дряпіжник*) (< *драпач*) – "грабіжник, крадій": *Не стражники ви, а тюряжники, з-під знаку Святої Германдади грабіжники та драпіжники!* (Д. К., с. 297); у "Словнику української мови" цю лексему наведено з посиланням на контекст із творів Лесі Українки, порівн.: ([Годвінсон:] *Слухай, Сіонська дочко! Ось летять на тебе дряпіжники з обличчям мідяним... Нема тобі рятунку...*) та М. Стельмаха: *... пошептався із отим крадієм чи драпіжником, спровадив його кудись огородами* (СУМ, II, с. 407–408); на окрему увагу заслуговує той факт, що у Словнику Грінченка зафіксовано ряд спільнокоренових слів, зокрема: *дряпіжний* – *рос.* "хищный, разбойничий" (О. Стороженко), *дряпіжник* – *рос.* "хищникъ, грабитель" (О. Стороженко), *дряпіжство* – *рос.* "хищничество, грабительство" (без іл.), *дряпня* – *рос.* "сдираніе, обдираніе" (без іл.), *дряпота* – *рос.*

"обдираніє" (без іл.), *дряпіка* (ум. *дряпічка*) – рос. "обдирало, лихо-имець" (І. Котляревський: *Нептун іздавна був дряпічка*) (Сл. Гр., 1, с. 450–451); слід вказати й на те, що у коментарях, наведених до поеми "Енеїда", І. Котляревський робить припущення, що цю іменникову лексему утворено від слова *драпач* – "шаповал, який очищає виготовлену шкіру від шерсті дротяною щіткою" (Котл., с. 220); *гороскопник* (< *гороскоп*) – "людина, яка складає гороскоп; передбачає майбутнє": *Я знаю, як одна дама спиталася в гороскопника, чи оцєниться її кімнатна сучка* (Д. К., с. 457); *темничник* (< *темниця*) – "той, хто наглядає за в'язнями у темниці": *Дійшла про те чутка і до Мартучча Гоміта, ще сидів у в'язниці; дізнавшись, що цар зібрав немале військо для оборони краю, він сказав темничникові, що наглядає за ним і його товаришам* (Декамерон, с. 306);

"дієслівна основа + суфікс *-ник-*", за якою утворено деривати, що позначають назву особи як виконавця певної дії, названої дієсловом, наприклад:

домівник (< *домувати*) – "той, хто проживає у домі": *Без міри здивований і засмучений, покликав він [господар] домівників своїх <...>* (Д. К., с. 234); у Словнику Грінченка значення цього іменника ототожнено з рос. "домочадець", а ілюстративний матеріал наведено зі "Словаря Малоросійських ідіомовь" М. Закревського: *І перед власними домовниками моїми* (Сл. Гр., 1, с. 419); це слово не ввійшло до реєстру СУМ, проте його зафіксовано в текстах перекладу Біблії, здійсненого П. Кулішем: *Домовникам же царя Юдейського скажи так: Слухайте слова Господнього* (Єр, 21:11); *дорадник* (< *дораджувати*) – "той, хто радить; порадник": *Навряд чи інший який дорадник спромігся б на такий дотепний і доцільний, а zarazом простий і зручний проект* (Д. К., с. 343); "Словник української мови" маркує цю лексему як *рідко[вживану]*, а її значення ілюстрованго контекстами з творів О. Кобилянської (СУМ, II, с. 376); *офірник* (< *офірувати*) – "той, хто жертвує щось комусь; жертводавець": *Не раз було, що зносивсь ніж офірника Над шисю похилою рокованця Та й не спускавсь – являлось перешкодою Втручання ворога чи й бога доброго* (Фауст, с. 285); цей іменник не ввійшов до реєстрів ні Словника Грінченка, ні "Словника української мови"; проте в словниковій статті до іменника *офіра*, яку вміщено в "Етимологічному словнику української мови", наведено спільнокореневе слово *офірник* із посиланнями на Словник Желєхівського (ЕСУМ, 4, с. 237), порівн. у Словнику Желєхівського: *офірник* – *oferer* (Желєх., 1, с. 585).

У сучасній українській мові активно вживаються деривати з суфіксом *-льник* (варіант суфікса *-ник*), що приєднується до основи

інфінитива з елементами -а(-я-) й виступає на позначення особи чоловічого роду, яка є виконавцем певної дії, названої дієсловом (агентивні утворення). Їх М. Лукаш реалізує у своїх перекладах, наприклад:

завітальник (< *завітати*) – "відвідувач; гість": *Заради такого благородного завітальника донья Крістіна хотіла показати, що вміє і може людей у себе гостити* (Д. К., с. 419); у Словнику Грінченка значення іменникової лексеми *завітальник* – рос. "посетитель" ілюстровано контекстом із твору Ганни Барвінок: *Мучать Тетяну завітальники. Хто не зайде, то все одно кажуть, що Василь до иншої ходить* (Сл. Гр., 2, с. 19); *читальник* (< *читати*) – "читає": *А я Дон Кіхотів не рідний батько, а, сказати б, вітчим, то й не ходитиму звичним тором і не благатиму тебе, ласкавий читальнику, мало не плачучи, як то дехто робить <...>* (Д. К., с. 8); це слово у СУМ наведено з посиланнями на контекст із твору М. Рильського (СУМ, XI, с. 337); паралельно з агентивним утворенням чоловічого роду на -льник у перекладах М. Лукаша фіксуємо таку ж назву жіночого роду з суфіксом -льниця, порівн.: *читальниця* (*читальник* < *читати*) – "читачка": *У тих повістках буде мова про веселі й сумні любовні пригоди та про інші химерні оказії, що скоїлися чи то в нові часи, чи то в старосвітцину; ласкаві читальниці знайдуть у них і забаєу – бо сила тут усяких цікавих речей <...>* (Декамерон, с. 30); у СУМі ілюстративний контекст до цього слова подано з твору І. Нечуя-Левицького (СУМ, XI, с. 337).

Одним прикладом у перекладах М. Лукаша представлена словотвірна модель "дієслівна основа + суфікс -льник":

поцінувальник (< *поцінувати*) – "той, хто щось оцінює": *Зараз пред'явлю свою роботу цеховим поцінувальникам* (Д. К., с. 541).

На позначення назв осіб чоловічого роду, що вказують на вид діяльності, у перекладах М. Лукаша виступають слова, що утворено за такими словотвірними типами:

"дієслівна основа + суфікс -ач", напр.:

послугач (< *послужити*) – "той, хто комусь прислуговує": *Од того, що сусіди, родичі й приятелі покидали недужих, а послугачів бракувало, повіяся був звичай, досі не чуваний <...>* (Декамерон, с. 34); у "Словнику української мови" цю лексему ілюстровано контекстами з творів І. Франка, О. Кобилянської й Лесі Українки (СУМ, VII, с. 342); *сватач* (< *сватати*) – "той, хто сватається": *Уже вона й на порі стала, та все не могла забути Бертрана і одмовляла, жодної причини не подавши, багатьом сватачам, за яких її родичі єдали* (Декамерон, с. 222); у "Словнику української мови" ілюстративний контекст наведено з твору Н. Кобринської (СУМ, IX, с. 67).

Назви осіб жіночої статі в текстах перекладів М. Лукаша представлені словами, які утворено від основи іменника чоловічого роду з додаванням непродуктивних суфіксів:

"основа іменника ч. р. + суфікс *-ин(я)*":

другиня (< *друг*) – "подруга": *Всі вклоняються богині, Кроніоновій другині* (Лукаш 1990, с. 123); що у "Словнику української мови" подано без ілюстративних контекстів (СУМ, II, с. 423), однак використання цієї лексеми спостерігаємо у перекладі Псалтиря, здійсненого І. Пулюєм: *У пишних шатах поведуть її до царя; за нею приведуть до тебе дівиць, другинь її* (Пс, 45:14); важливо зазначити, що іменник *другиня* зафіксовано ще в "Лексиконі..." П. Беринди у значенні "*товаришка*" (ЛБ, с. 33); *слугиня* (< *слуга*) – "служниця": [Провідниця хору:] *Відкрий слугиням шановливим, владарко, Що там тобі всередині спіткалося?* (Фауст, с. 287); у "Словнику української мови" значення цього слова підтверджено контекстом із твору Лесі Українки: [Йоганна (до Марції):] *Прошу пробачити твої слугині, що не встиглися тобі назустріч* (СУМ, IX, с. 376).

У словотвірній системі сучасної української мови фіксуємо випадки поступової втрати продуктивності афікса в одному словотвірному типі.

Так, продуктивний у минулому суфікс *-івн(а)* в утвореннях на позначення дочки за фахом або соціальним становищем батька став зовсім непродуктивним, але цю афіксальну морфему активно використовує М. Лукаш для творення нових слів, порівн.:

корчмарівна (< *корчмар*) – "дочка корчмара": *Отся ж то крля допомогла корчмарівні сяке-таке леговище для Дон Кіхота нарихтувати* (Д. К., с. 87); *маршалівна* (< *маршал*) – "дочка маршала": *Його [П'єро] ж то <...>, як чоловіка доброго й достойного, обрала маршалівна з поради й призволення небагатьох обивателів, що живими zostались, собі за мужа, вчинивши його паном усіх маєтностей, що їй у спадок припали* (Декамерон, с. 144); *старцівна* (< *старець*) – "дочка старця, бідного": – *Візьми се од щедроти його милості короля і пана мого, та не забудь сказати отцеві своєму, що твої діти, а його і мої внуки, не од старцівни вродилися* (Декамерон, с. 147); у Словнику Грінченка іменник *старцівна* – рос. "дочь нищого" наведено без посилань (Сл. Гр., 4, с. 199); *султанівна* (< *султан*) – "дочка султана": *...уже й мета подорожі їхньої, здається, недалеко, коли се зірвалися супрутнії вітри і з таким імпетом на корабель ударили, що султанівна й мореплавці вже й про життя своє звомпили* (Декамерон, с. 122); *цісарівна* (< *цісар*) – "дочка цісаря": *... йому [Дон Кіхоту] б хотілося, аби автор показав усю його вірність і повсякчасну шано-*

блнвнсть супроти неї [Дульсінеї], розповів, як заради неї нехтував він королевами, цісарівнами та панянками... (Д. К., с. 352), порівн. У П. Куліша: "Хіба ти не бачиш, татуню, вільхівен, Танців і гоїдання маленьких царівен" (Куліш 1, с. 563).

Одиничними прикладами в перекладах М. Лукаша представлено такі словотвірні моделі: "іменникова основа ч. р. + суфікс *-ин(я)*" – *дукиня* (< *дук*) – "дружина дука": *Дукиня попросила Дон Кіхота (в нього ж усе держиться голови!) обмалювати й обчеркнути вроду й риси сеньйори Дульсінеї Тобоської* (Д. К., с. 488); "основа іменника ч. р. + суфікс *-их(а)*": *корчмариха* (< *корчмар*) – "дружина корчмаря": *Почувши такий титул, корчмариха збентежилась і сказала* (Д. К., с. 276).

У перекладацькій практиці М. Лукаша реалізовано й таку специфічну рису українського словотвору, як функціонування утворень із тим самим словотвірним значенням від іменникової основи з додаванням малопродуктивного суфікса *-ощ(і)*, що виступають на позначення абстрактної ознаки, збірності, наприклад:

болещі (< *біль*) – "хвороби, страждання": *По сій мові на превелику силу посунулась до середини помосту, ніде не знаходячи рятунку од пекельної спеки і відчуваючи, що от-от зомліє од безвіддя, котре долягало їй гірше од усіх болещів* (Декамерон, с. 474); у "Словнику української мови" значення цього слова ілюстровано контекстом із твору Марка Вовчка (СУМ, I, с. 214); *джурощі* (< *джура*) – "особливості поведінки джури": – *Як я вже оце закривився на губернатора, то з мене всі джурощі вийшли і чхать я тепер хотів на всіх дуень у світі* (Д. К., с. 511); *смілощі* – "сміливість": *Ви собі, пане, знайте вашу лицарію, – одказав Санчо, – а до чужих страхів чи смілощів не мішайтесь* (Д. К., с. 434); *холодощі* – "холод": *Мені одного лише шкода, що мою застуду лікували теплом смердячого гною, а твої опіки гоїтимуть холодощами ароматної рожевої води* (Декамерон, с. 473).

Окрему групу лексичних інновацій М. Лукаша становлять іменники, утворені за допомогою суфікса *-ив(о)*, наприклад:

жевриво (< *жеврїти*) – "полум'я, вогонь": *Нехай із Індії вертається солдат Розпродав спекулянт душі моєї жевриво А я у модному засну собі під деревом Де мавпи і птахи безгамірні сидять* (Лукаш 1990, с. 339); *ліпливо* (< *ліпити*) – "пластир": *Дон Кіхот приліг на те проклятенне ліжко, і корчмариха з донькою зараз же обліпила його пластирами з голови до ніг. А як у вас, добродійко, – додав [Санчо] по хвилі, – того ліплива кілька шматочків лишиться, то воно ще декому в знадобі стане* (Д. К., с. 87); *хмариво* (< *хмара*) – "скупчення хмар": *В темних небесах, Хмариво безкрає Раз за разом крає Блискавки зигзаг* (Лукаш 1990, с. 234).

Своєрідним засобом творення каламбурів у перекладах М. Лукаша є її надзвичайно цікава особливість його індивідуального словотворення, яку можна було б назвати словотвором за аналогією, що виявляється в такому механізмі творення нового слова, який не має морфемної природи, а породжується фонетико-змістовими асоціаціями із загальнономовними словами, напр.: *можебиліці* – про щось таке, що могло б бути; таке, чому ще можна повірити (на відміну від *небилиць*): *Всі досі перебуті ним пригоди були ще можебиліці, але печерна придибашка відгонить уже абсурдом, і в мене нема рації узнавати її за дійсну* (Д. К., с. 450); (порівн. загальнономовне *небилиці*); *смілька* – смілива людина або людина, що нахваляється своєю сміливістю, не маючи для цього достатніх підстав: *Де б то я посмів вашій милості шолом отак паскудити? Найшли мені смілька!* (Д. К., с. 412); (порівн. загальнономовне *хвалько*); *невимагливий* – такий, який не вимагає нічого особливого, не має особливих вимог, забаганок: *Як я і вдруге не потраплю, тоді вже виправляйте, бо я собі чоловік невимагливий* (Д. К., с. 368); (порівн. загальнономовне *невибагливий*); *неможебний*: ... *та не думайте, щоб я став нехтувати й ламати споконвічні звичаї мандрованого рицарства: се річ неможебна* (Д. К., с. 369); (порівн. загальнономовні слова з таким самим суфіксом *велебний, хвалебний* і синонімічне слово *неможливий*); *уденішній* – прикм. від *удень*; такий, що відбувається вдень, стосується денної пори: *Бичуй о Господи надзахідні хмарини Що пнуть у небеса рожевенькі задки Вже затуляються уденішні квітки І в стумі чується химерення мишине* (Лукаш 1990, с. 337); (порівн. загальнономовне *вранішній*); *таляровитий* – багатий на таляри: *От як ти таляровитий, а зверху ще й талановитий – такий талан дай Боже й мені* (Д. К., с. 429); (порівн. загальнономовне *талановитий*); *почовгом* – повільно (іти, човгати): *Ззаду і спереду – шпиг коло шпиґа, Поповзом, почовгом суне товпиґа. Верхи ж на змії сидить без кульбаки Гола, в панчохах, в циліндрі набакир, Нігті лаковані, циці мальовані, В оці зелений монокль придзигльовано* (Лукаш 1990, с. 399); (порівн. загальнономовне *поповзом*).

Аналіз мовного матеріалу, який використав у своїх перекладах М. Лукаш, показав, що перекладач активізував слова, які належать до питомих словотвірних типів української мови, і дають йому можливість конденсовано, щільніше (в одному слові) передати складніший зміст; а також дозволив виявити зв'язки з мовотворчістю письменників класичної української літератури, зокрема Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, та письменників радянської доби (П. Тичина, В. Сосюра). Окрім того, у Лукашевих перекладах представлено чимало авторських

неологізмів, які утворено як за допомогою продуктивних, так і мало-продуктивних чи непродуктивних афіксів, у чому проявляється наслідування традицій української літературної мови.

Умовні позначення текстових та лексикографічних джерел

Декамерон – Боккаччо Дж. Декамерон / Джованні Боккаччо ; пер. з італ. М. Лукаш ; передмова Г. Кочур. – Харків : Фоліо, 2003. – 671 с. – (Бібліотека світової літератури).

Д. К. – Сервантес Сааведра Мігель де. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі : роман / Мігель де Сервантес Сааведра ; пер. з ісп. М. Лукаш ; післямова Г. Кочур. – К. : Дніпро, 1995. – 703 с.

ЕСУМ – Етимологічний словник української мови : у 7 т. :

Т. 1 (А–Г) / редкол. : О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. – К. : Наукова думка, 1982. – 631 с. ; Т. 2 (Д–Копци). – 1985. – 570 с. ; Т. 3 (Кора–М). – 1989. – 550 с. ; Т. 4 (Н–П). 2003. – 656 с.

Желех. – Желехівський Є., Недільський С. Малорусько-німецький словар. / Є. Желехівський, С. Недільський. – Львів, 1886. – 1117 с.

Т. I (А–О) – 1886.

Т. II (П–Я) – 1886.

Єр – Книга пророка Єремії // Сьвяте Письмо Старого і Нового Завіту. Мовою русько-українською. – У Відні: Виданне британського і заграничного біблійного товариства. – 1903. – [Перевидано К. : Рада, 2000]. – С. 656–711.

Кобзар – Шевченко Т. Кобзар: з поясненнями і примітками д-ра Василя Сімовича / Друге справлене й поширене видання / Тарас Шевченко. – Вінніпег (Канада), 1960. – 430 с.

Котл. – Котляревський І. П. Енеїда : поема / І. П. Котляревський. – К. : Рад. шк., 1989. – 286 с.

Куліш 1 – Куліш П. О. Твори : в 2 т. / П. О. Куліш. – К. : Наукова думка, 1994. – (Бібліотека української літератури. Українська нова література).

Т. 1 : Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади. – 1994. – 752 с.

Лукаш 1990 – Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера / Микола Лукаш. – К. : Дніпро, 1990. – 510 с. – (Майстри поетичного перекладу).

ЛБ – Беринда П. Лексикон словенороський. – К., 1627 (Надрук з київського видання 1627 р. фотомех. способом / Підгот. тексту і вступ. ст. В. В. Німчука). – К. : Наукова думка, 1961. – 272 с.

Пс – Пулюй Іван. Молитовник. Псалтир / Іван Пулюй ; За заг. ред. проф. В. Шендеровського. – К. : Рада, 1997. – 271 с. (Після умовного

позначення Пс перша цифра означає число пісні за порядком, друга – вірш).

Сл. Гр. – Грінченко Б. Д. Словарь української мови : у 4 т. (1907–1909) / Б. Д. Грінченко. – К. : Наукова думка, 1996–1997. – (Перевидано фотоспособом. – К., 1958).

СУМ – Словник української мови : в 11 т. – К. : Наук. думка, 1970–1980.

Тичина – Тичина П. Г. Сонячні кларнети: Поезії / Павло Тичина ; упоряд., підгот. текстів, прим. С. А. Кальченка. – К. : Дніпро, 1990. – 399 с.

ТК – Шекспір В. Комедії і трагікомедії / Вільям Шекспір ; пер. з англ. Ю. Лісняк, М. Рильський, Л. Танюк та ін. – Харків, 2004. – 527 с. – (Бібліотека світової літератури).

Фауст – Гете Й.-В. Фауст / Й.-В. Гете ; пер. з нім. М. Лукаш. – К. : Дніпро, 1981. – 540 с. – (Бібліотека світової літератури).

Фр. – Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1978.

Т. 15 : Поетичні переклади та переспіви. – 1978. – 664 с.

Література

1. Венгренивська М. А. П'єса В. Шекспіра "Троїл і Крессіда" в українському перекладі (до перекладацького портрету М. Лукаша) / М. А. Венгренивська, Т. Є. Некряч // Теорія і практика перекладу. 1991 : респ. міжвідом. наук. зб. / М-во освіти і науки України, Київський ун-т ім. Т. Шевченка. – К. : Вища школа, 1992. – Вип. 18. – С. 27–40.

2. Весна М. П. Перший монолог Фауста в перекладі І. Франка та М. Лукаша: роль часового чинника / М. П. Весна // Іноземна філологія: респ. міжвідом. зб. / відп. ред. К. А. Кусько. – Львів : Світ, 1995. – Вип. 108. – С. 89–97.

3. Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра / Я. Гординський // Записки Наукового товариства імені Шевченка / ред. К. Студинський. – Львів, 1928. – Т. СХLVIII : Праці історично-філологічної секції. – С. 55–164.

4. Житник В. К. Микола Лукаш – перекладач і лінгвіст / В. К. Житник // Наукові записки. – 2000. – Т. 18. – (Спец. випуск) : у 2 ч. – Ч. 1. – С. 17–22.

5. Ковалик І. Вчення про словотвір (словотворчі частини слова) / Іван Ковалик. – Львів : Львівський університет, 1958. – 79 с.

6. Ковалик І. Питання іменникового словотвору в східнослов'янських мовах у порівнянні з іншими слов'янськими мовами / Іван Ковалик. – Львів : Львівський університет, 1958. – 155 с.

7. Коптілов В. Теорія і практика перекладу : навч. посіб. / Віктор Коптілов. – К. : Юніверс, 2002. – 280 с.

8. Мороз Т. Новотвори П. Куліша у перекладі Книги Приповісток Соломонових – Чернівці : Рута, 2002. / Тетяна Мороз // Матеріали студ. наук. конф., 14–15 травня 2002 р.

Кн. 1 : Гуманітарні науки / відп. ред. Б. І. Бунчук. – С. 525–526.

9. Савчин В. Відтворення авторських неологізмів у перекладах М. Лукаша / Валентина Савчин // Іноземна філологія : укр. наук. зб. / відп. ред. К. А. Кусько. – Львів, 2001. – Вип. 112. – С. 298–305.

10. Савчин В. Микола Лукаш: особливості перекладацького стилю / Валентина Савчин // Матеріали V конгресу МАУ. Мовознавство : зб. наук. ст. / редкол. : Н. Д. Бабиш, В. О. Бузинська, Н. В. Гуйванюк та ін. – Чернівці : Рута, 2003. – С. 458–463.

11. Савчин В. Стилiстичнi деривати у перекладах Миколи Лукаша / Валентина Савчин // Вісник Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника (Ювілейний випуск на пошану 100-річчя від Дня народження проф. Івана Ковалика) / (ред. кол. : В. Г. Матвіїшин (голов. ред.), Д. Г. Бучко, М. І. Голянич та ін. / М-во освіти і науки України. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – Вип. XV–XVIII : Філологія. – С. 570–574.

12. Федунівич-Швед О. Т. Синоніми і пароніми як композиційний засіб тексту в перекладах Миколи Лукаша (на матеріалі романів Дж. Боккаччо "Декамерон" та М. де Сервантеса "Дон Кіхот") / О. Т. Федунівич-Швед // Урок української. – 2007. – № 6. – С. 25–29.

13. Федунівич-Швед О. Внесок П. Куліша у розвиток української літературної мови та продовження започаткованих ним традицій у перекладацькій практиці М. Лукаша / Оксана Федунівич-Швед // Науковий вісник Чернівецького національного університету : зб. наук. пр. / наук. ред. Б. І. Бунчук – Чернівці : Рута, 2008. – Вип. 312–313 : Слов'янська філологія. – С. 297–308.

Про три переклади поезії О. Поупа "Самопізнання"

У статті подається лінгвістичний аналіз відомої поезії "Самопізнання" видатного англійського поета першої половини XVIII століття Олександра Поупа – блискучого стиліста, перед яким схилився сам Дж. Г. Байрон. Ці переклади актуальні, оскільки українською мовою цей вірш ще ніде не друкувався.

Автор аналізує зміст вірша, ступінь і якість відтворення компонентів його зовнішньої і внутрішньої матриці в перекладах і приходить до висновку, що вони здійснені на цілком прийнятному перекладацькому рівні.

Ключові слова: матриця вірша, компоненти зовнішньої матриці, стилістична домінанта, тропи, синекдоха, знижена лексика.

Автор статті поддає критическому аналізу три варіанта переведення стихотворення "Самопознание" видающегося англійського поета первой половины XVIII века (эпоха классицизма) Александра Поупа, в котором он пытается разобраться в сущности человека. Автор приходит к выводу, что несмотря на имеющиеся недостатки в предлагаемых переводах, в целом они выполнены на вполне приемлемом уровне.

Ключевые слова: поэтическая матрица стихотворения, компоненты внешней матрицы, стилистическая доминанта, тропы, сниженная лексика.

The author of the article subjects to a linguistic analysis two translation versions of the poem "Self-Knowledge" by Alexander Pope, an outstanding English poet of the first half of the XVIII century. The poem has been translated twice into Russian (by V. Mikushevich (1958) and M. Zaitsev) but has never been translated into Ukrainian so far. Thus the appearance of its Ukrainian versions seems to be rather timely.

The reviewer analyses the structure of the poem which consists of 30 lines, puts to comparative analysis the two presented Ukrainian translation versions (and occasionally just touches upon the third – the Russian version); points out some flaws in the translations but comes to the conclusion that all of them (especially those by O. Gadzinsky and I. Kharytonov) were performed at a quite satisfactory level.

Key words: poetical matrix, outer matrix constituents, stylistic dominant, tropes, synecdoche.

На жаль, останніми роками майже не потрапляла в поле зору університетського наукового збірника "Література та культура Полісся" така невід'ємна галузь літератури, як художній переклад. А художній переклад на факультеті іноземних мов в Ніжинському університеті існував ще з 1976 року, проте лише порівняно нещодавно він заявив про своє існування у пресі – в університетській багатотиражці "Альма Матер". Ці переклади можуть зацікавити спеціалістів з перекладознавства і просто читачів. Художнє перекладання і зіставне перекладознавство на факультеті проявляє свою активність також у вигляді наших університетських конкурсів, переможною участю у міжуніверситетських студентських конкурсах студентів-перекладачів; у вигляді посібників з перекладознавства і стилістики, у вигляді персональних збірок наших ніжинських перекладачів (Микола Фатюк. Переклади та поезії / Микола Фатюк. – Ніжин, 2010. – 176 с.; Іван Харитонов. Переклади поезій / Іван Харитонов. – Ніжин, 2012. – 216 с.); у нещодавно опублікованій збірці студентських перекладів "Перекладацькі передзвони" (Ніжин, листопад 2014 р., 160 с.); у прозових перекладах з німецької доцента НДУ А. В. Роліка (у республіканському журналі "Всесвіт" (грудень 2014). Досить відомий український перекладач і перекладознавець доцент О. В. Жомнір завершує підготування до друку своєї збірки перекладів з Емілі Дікінсон – знаменитої американської поетеси. Ця збірка нараховує близько 400 віршів поетки і буде найповнішою в усіх слов'яномовних літературах. Її поява буде помітною подією в українській перекладній літературі. Також О. Жомнір уже переклав знаменитий твір Джона Мільтона "Втрачений рай", який до цього часу українською мовою друкувався лише уривками. Тож перекладацька нива в Ніжині хвилюється і дає врожаї, і міжкультурні зв'язки зміцнюються. Також почали з'являтися в Ніжині перші переклади не з іноземної мови на українську, а з української і російської на англійську. Так, в "Альма Матер" (див.: № 4, 2014) уже друкувались декілька варіантів перекладу відомого вірша Т. Шевченка "Тече вода з-під явора..." англійською мовою у порівнянні з перекладом носія англійської мови В. Федінського з української діаспори в США, який переклав у 2012 р. усього "Кобзаря". І, повірте, переклади цього вірша, виконані ніжинськими студентами, перевершують його безримні переклади, які вражають читача своєю неохайністю. А доценти Ніжинського університету А. Ролік та О. Палій переклали (і цілком пристойно!) цей же вірш Т. Шевченка німецькою мовою. Усі ці переклади були зроблені на честь 200-річчя з дня народження Тараса Шевченка. Ніжинські перекладачі також перекладають поезії російських, польських, болгарських, білоруських класиків (Пушкіна, Лермонтова, Янка Купали,

Адама Міцкевича, Андрія Германова та ін. українською мовою, а І. Харитонов також переклав з десяток віршів з української і російської мов на англійську і один – з французької на англійську (це вірш Поля Верлена "Chanson d'automne").

Ми пропонуємо читачам деякі з ніжинських перекладів з англійської на українську і російську мову. Це переклади Олександра Гадзінського, Володимира Гільчука та Івана Харитонова вірша "Самопізнання" видатного англійського поета-класика і перекладача Олександра Поупа (Alexander Pope, 1688–1744), перед яким схилив голову навіть великий Дж. Г. Байрон. О. Поуп був найвитонченішим англійським стилістом епохи класицизму. Він блискуче переклав англійською мовою "Іліаду" та "Одісею" Гомера.

У своїй філософсько-дидактичній поемі "Есе про Людину" (1732–1734) Поуп розвиває думку про гармонійність, розумність і справедливість усього існуючого. Завдання мистецтва він бачить у підкоренні стихії природи законам розуму (Анікіна, Михальська, с. 105).

Ми друкуємо його вірш з "Есе про Людину", у якому елегантна, витончена іронія переходить на сатиру. Це – зразок, так би мовити, жанру філософської лірики з сатиричним присмаком.

Скориставшись методикою повільного читання [5] і простеживши за втіленням образної думки, спробуємо інтерпретувати його будову і глибинний зміст.

У зв'язку з будовою тексту не можна обійти увагою заголовок, що має форму називного іменникового речення. Подальше читання тексту однозначного не інтерпретує зміст заголовку: що він фактично означає – важливість (значущість) пізнання самого себе? Необхідність? Марність такого пізнання? Заклик до дії? Формальні дані у другій частині вірша (чотири рази першим словом нового рядка виступає дієслово у наказовому способі) дають підстави інтерпретувати це як заклик до дії (Вперед! Go!), як віру в Людину та її безмежні потенціальні можливості, але підтекст підказує, що автор скептично і навіть глумливо ставиться до цих зусиль Людини, адже вона завжди приречена на поразку, тому що створена бути клубком протиріч, які і є причиною поразок.

Текст являє собою риторичне звернення до колективного адресата – Людини взагалі (Поуп вживає це слово з великої літери). У ньому чітко виокремлюються два сегменти, які контрастують між собою, взаємовідштовхуються і, нарешті, синтезуються в одному різкому останньому слові "дурень" (a fool) у розумінні: "Що б ти не робив, усе буде марно, все одно ти пошиєшся в дурні".

Вірш розпочинається коротким авторським веденням у ситуацію асоціативного потоку [4, с. 164] (перші два рядки). Потім філософські спостереження суперечливої природи Людини в першій частині змінюються в другій на сповнені пафосу заклики до великих діянь, на висловлювання оптимістичної віри в безмежні можливості Людини. Схоже, що це початок гімну могутності людського розуму. Урочисто-піднесений пафос другої частини доходить до екстазу, коли автор закликає прагнути добра і усього найкращого, але все це несподівано завершується безвихідним, іронічним і навіть сатирично-зловтішним словом "дурень". Пафос цілковито нейтралізується протилежною альтернативою – "або, забувши розум, упади в віру", а наприкінці – приголомшливий, несподіваний вердикт: по суті справи ти приречений бути дурнем, незважаючи на свій розум і високі прагнення. Своє особисте ставлення до цих двох альтернатив автор явно не виказує, він лише надає читачу можливість вибору.

Переплетіння контрастуючих значень – стильова домінанта – наскрізно пронизує цей вірш і є його лейтмотивом (особливо в першій частині). Це – основний прийом створення експресивності цього поетичного твору [6, с. 167]. Текст повністю має монологічний характер.

Друга частина майже не співвіднесена своєю фактурою з першою і не спрямована на неї (крім останніх двох рядків).

Останні слова звучать як мораль до байки Крилова "Музиканти".

Стилістичних фігур у вірші небагато.

Синтаксис – переважно лаконічні, навіть відривчасті речення, що додає їм ще більшої переконливості.

В останньому реченні дуже добре спрацьовує ефект одурених сподівань: в ньому останнє, ключове, рубляче-коротке односкладове непоширене дієслівне речення (... and be a fool! – ... і будь дурнем!), підсилене знаком оклику, який тут набуває надзвичайної експресивної сили. Воно з'являється цілком несподівано для читача і звучить як неблаганний вирок, слугує сигналом цілковитої зневіри в можливості людського розуму, і ця зневіра породжується суперечливою сутністю людини.

Що стосується особливостей форми вірша, яка складає його зовнішню матрицю (термін І. Корунця [3]), то це риторичне звернення, написане п'ятистопним ямбом; рими всюди чоловічі, що і зрозуміло; римування – парне. Текст чітко поділяється О. Поупом на дві частини.

Уважне ознайомлення з трьома наданими варіантами перекладу цього знаменитого вірша (який, на жаль, до цієї пори ще ніде не публікувався українською мовою) дає підстави для висновку, що автори перекладів у цілому упорались зі своїм дійсно важким завданням (важ-

ким ще й з огляду на те, що англійські слова, за підрахунками Корнія Чуковського, у середньому удвічі коротші від російських (тобто і українських) слів). Це означає, що при перекладі з англійської на українську неминучі додаткові, окрім звичайних, втрати інформації або ж перекладач буде змушений вдаватися до ампліфікації рядків, що, в свою чергу, вплине на ритм, стиль та ін. (ланцюжкова реакція). Проте усім перекладачам пощастило майже уникнути ампліфікації рядків, пощастило їм і в збереженні типу римування, виду рим та ін. А головне – їм пощастило відтворити сам дух, настрої вірша, а, за словами М. Гумілева, правильно відворений дух компенсує всі інші недоліки віршованого перекладу.

Інформацію першого роду – предметно-логічну, тобто думки автора про навколишній світ – також передано достатньо достовірно [5].

Але піднесеність стилю Поупа не завжди зберігається у перекладах: у деяких місцях спостерігається дещо знижене стильове забарвлення: "Твій розум часто – вигадки дурні" – О. Гадзінський; "Веде наш мозок тільки глупству лік" – В. Гільчук. (До речі, у В. Гільчука тут спостерігається і досить грубе перекинування змісту.) Здається, І. Харитонову тут більше пощастило.

Еквіритмічність, еквілінеарність і більшість образів і порівнянь збережені, проте трапляються неясні місця. Наприклад, викликає сумнів варіант перекладу В. Гільчука: "В собі Людину спершу віднайди". Поуп закликає усвідомити суть людини і її життя, а не шукати людину, як Діоген; ознаки, які відрізняють її від тварини.

Про "невтішну мудрість й велич" О. Поуп прямо не казав, це тільки впливає з об'єктивної суті мудрості ("Во mnogой мудрости много печали"). Приглушена головна ідея вірша: Людина – це переплетіння протиріч і загадка, а не "слава і жарт" (у перекладі О. Гадзінського). (Очевидно, тут поет-перекладач зробив спробу сконденсувати зміст.) Також не зовсім зрозуміла думка: "...бо ніби сонце нас кружляти вчить" (В. Гільчук). Це – навряд чи виправдане прирощення змісту.

У О. Гадзінського також спостерігається невинуватене прирощення змісту ("радість і печаль"), проте дуже вдало він виразив основну думку: "Людей збагнути", тобто збагнути сутність людини, свою власну сутність, розібратись у собі самому. У нього – ближче до оригіналу за змістом, чітко витримана кількість складів у рядку (по 10), характер рим (чоловічі) і характер римування (парне).

Досить переконливе закінчення перекладу Гадзінського:

"Учи усіх быть мудрости зразком,
І врешті стань собою – глупаком!"

Хоча все-таки здається більш прийнятним варіантом було б: "Усіх навчай... – повчай..." Проте така інтерпретація теж може викликати сумніви: бо твоя дійсна доля – зоставатись дурнем... Треба також зазначити, що тропи були відтворені усіма перекладачами в достатній кількості і якості, усі головні складові зовнішньої і внутрішньої поетичної матриці витримані, спостерігаються достатня точність, еквівалентність і адекватність перекладу.

Щодо тропів, то можна сказати, що у цьому вірші їх міститься не так уже й багато: усього 10 дієслівних метафор (*Drop, quit, tread, soar, guide, hurl, rise, fall, hang, scan*) і два іменникові тропи (*isthmus, prey*). Значення слова *isthmus* (геогр.: перешийок) усі перекладачі передали описовим шляхом: "У них (людей) завжди не визначена суть" (О. Гадзінський); "Заплутаний тенетами доріг" (В. Гільчук); "Неясен статус твой" (І. Харитонов).

О. О. Тараненко вважає, що за допомогою синецдохи далеко може виступати як знак ближчого. Саме така синецдоха зустрілась у вірші О. Поупа: "A God, or beast". О. Гадзінський та І. Харитонов так і переклали: "Божа твар" ("божья тварь"), проте В. Гільчук вирішив перекласти просто "бестія" ("Ти бестія чи Бог?"), що без слова "божа" викликає заперечення, тому що викликає небажані асоціації з грубо-розмовною лайкою: "твар" (тварюка).

Слід відзначити, що Є. Гадзінський має тенденцію до вживання порівняно маловідомих, застарілих українських слів; як колись і М. Лукаш, він намагається оживити, активізувати їх (хосен, кпин, наречі, глупак, сплет), проте, як здається, це не додає піднесеності стилю, тому що Поуп майже не використовує архаїзмів англійської мови для створення ефекту більшої піднесеності. Складається враження, що архаїзація утворюється не вживанням архаїчних іменників, а головним чином, вживанням архаїчних дієслів. У цьому плані виграють варіанти В. Гільчука і І. Харитонova (див. "Додаток").

У результаті аналізу перекладів О. Гадзінського, В. Гільчука і І. Харитонova доходимо до висновку, що в цілому вони написані на цілком прийнятному рівні, є конкурентоздатними і нададуть українському читачу певне уявлення про творчість Олександра Поупа.

Тож чекаємо на ваші критичні зауваження щодо рівня запропонованих перекладів; спробуйте і самі перекласти ці поезії, які потім можуть бути опубліковані в одному з наступних випусків нашого польського наукового збірника.

Література

1. Аникин Г. Р. История английской литературы / Г. Р. Аникин, Н. П. Михальская. – М. : Просвещение, 1985. – 435 с.

2. История английской литературы под ред. И. И. Анисимова, А. А. Елистратовой и др. – М., 1955.
3. Корунец І. В. Вступ до перекладознавства / І. В. Корунець. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 512 с.
4. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
5. Некряч Т. Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 200 с.
6. Пасік Н. М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / Н. М. Пасік. – Ніжин, 2007. – 320 с.

ДОДАТОК

Alexander POPE

(1688–1744)

SELF – KNOWLEDGE

(from "Essay on Man")

*Know thou thyself, presume not God to scan
The proper study of mankind is Man.
Placed on this isthmus of a middle state,
A being darkly wise, and rudely great;
With too much knowledge for the Sceptic side,
With too much weakness for the Stoic pride,
He hangs between; in doubt to act, or rest,
In doubt to deem himself a God, or beast;
In doubt his mind or body to prefer;
Born but to die, and reasoning but to err;
Alike in ignorance, his reason such,
Whether he thinks too little, or too much;
Chaos of thought and passion, all confused;
Still by himself abused or disabused;
Created half to rise, and half to fall;
Great lord of all things, yet a prey to all
Sole judge of truth, in endless error hurled;
The glory, jest, and riddle of the world!*

*Go, wondrous creature! mount where Science guides;
Go, measure earth, weigh air, and state the tides;
Instruct the planets in what orbs to run,
Correct old Time, and regulate the Sun;
Go, soar with Plato to the empyreal sphere,
To the first good, first perfect, and first fair;
Or tread the mazy round his followers trod,
And, quitting sense, call imitating God;*

*As eastern priests in giddy circles run,
And turn their heads to imitate the Sun.
Go, teach Eternal Wisdom how to rule –
Then drop into thyself, and be a fool!*

ПЕРЕКЛАДИ

Олександр Поуп
Есей "Пізнання людини". (Еклога II)

Пізнай себе, а Бога не вивчай.
Людей збагнути – радість і печаль.
У них завжди невизначена суть:
Вони – то смолоскип, то каламуть.
Він скептик? Ні, – надмірно має знань.
Він стоїк? Ні, – нема переконань.
Метається між творчих і нездар
У сумнівах: ти Бог чи божа твар?
Ти плоть чи дух? Помилка чи хосен?
Народжений померти – от і все?
Твій розум часто – вигадки дурні,
Хоч думаєш багато, хоч і ні.
Ти – хаотичний сплет жаги і дум,
Гарячий кпин у відповідь на глум.
Напівупавши, ти напіввстаєш,
Всього властитель ти, і жертва – теж!
Ти правди суд, блукаючий в імлі,
Ти – слава, жарт і загадка Землі!

Гряди, створіння дивне! Піднімись
В науки царство. Зміряй горню вись.
Повітря зваж, спини морський приплив,
Планет орбіти звір і хід хвилин,
З Платоном в емпіреях політай
До найдовершеніших див, до най...
Або ж, за його учнями йдучи,
Наслідування Богом наречи.
Так східний жрець нагадає гвинта
І голову за сонцем поверта.
Учи усіх, будь Мудрості зразком,
І врешті стань собою – глупаком!

Переклав Олександр Гадзінський, січень 2015.

Олександр Поуп
САМОПІЗНАННЯ
(За Олександром Поупом)

Пізнай себе, ти Бога не суди.
В собі Людину спершу віднайди.
Заплутаний тенетами доріг,
Невтішну мудрість й велич ти зберіг.
Для Скептика – вже забагато знань,
Для Стоїка – важкий тягар бажань.
Творити – чи позбавитись тривоги?
Бо сумнів є: ти бестія чи Бог?
І сумнів: дух чи тіла плин-вода?
Родився – вмер, від розуму – біда.
Веде наш мозок тільки глупству лік,
Чи думай мить, чи мисли цілий вік.
Хаос думок, сплелися почуття;
Зневажив все – ображене буття;
Напівпадіння, – знову напівзлет;
Всесвітня жертва і владар планет;
Суддя, якому вірити не варт;
Ти – слава світу й незбагнений жарт!

Іди, дивак, царюй серед наук;
Зваж світ, ефір, візьми приплив до рук;
Планет орбіти скоригуй для нас,
Дай Сонцю лад, підкорюй вічний Час;
З Платоном в емпіреї увійди,
Найкраще, досконале потверди;
Або наслідуй тих, хто стадом йдуть,
Безтямно копіюють Божу суть,
Як рій жерців, який по колу мчить,
Бо ніби Сонце нас кружляти вчить.
Неси Правічну Мудрість всім вождям...
Отямся й залишися дурнем сам!
Переклав Володимир Гільчук, січень 2015.

Александр ПОУП
САМОПОЗНАНИЕ

Познай себя! О Боге – не суди! –
О Человеке истину найди!..
Твой путь тернист, неясен статус твой:
Полумудрец ты иль полублагодой?
Умен достаточно, чтоб Скептиком не быть,
Но духом слаб, чтоб Стоиком прожить:

Сомненняя вечно мучают его:
Он – божья тварь иль сам он – Божество?
Хоть телом слаб, ума он не лишен, –
Но Разум ошибаться обречен;
Сродни незнанию познания его, –
Хоть мыслит много он, хоть ничего.
В борьбу страстей и мыслей погружен,
Всё проклиная и всем проклят он;
Объемля прах, он рвется к небесам,
Царит над всем, хотя лишь жертва сам.
Загадкой, шуткой быть тебе вовек,
Клубок противоречий, – Человек!

О, диво Космоса, – измерь безбрежный мир!
Вспять Время поверни и взвесь эфир,
Останови течение быстрых рек,
Исправь планет орбиты, Человек!
И к совершенству и добру стремись,
С Платоном в эмпирии вознесись, –
Иль путь его потомков повторяй:
Оставив разум, Солнцу подражай, –
Как те жрецы: ему уподобляясь,
Кругами шествуют, главой вращая...
Наставник Мудрости! Знать, твой удел таков:
Ты век пребудешь умным дураком!

Перевел Иван Харитонов, январь 2015 г.

(Для порівняння також надаємо канонічний переклад цього вірша, виконаний Володимиром Микушевичем у 1988 році).

Александр Поуп

ЭПИСТОЛ II (= САМОПОЗНАНИЕ)

Вотще за Богом смертные следят.
На самого себя направь ты взгляд;
Ты посредине, такова судьба;
Твой разум темен, мощь твоя груба.
Для скептицизма слишком умудрен,
Для стоицизма ты не одарен;
Ты между крайностей, вот в чем подвох;
И ты, быть может, зверь, быть может, Бог;
Быть может, предпочтешь ты телу дух,
Но смертен ты, а значит, слеп и глух,
Коснетъ в невежестве тебе дано,
Хоть думай, хоть не думай – все равно;

Ты смертный хаос мыслей и страстей,
Слепая жертва собственных затей,
В паденье предвкушаешь торжество,
Ты властелин всего и раб всего.
О правде судишь ты, хоть сам не прав,
Всемирною загадкою представ.

Взвесь воздух, в гордых замыслах паря,
Измерив землю, измеряй моря,
Установи орбиты для планет,
Исправь ты время и небесный свет;
С Платоном вознесись ты в Эмпирей,
В первичное сияние идей;
И, в лабиринте грез теряя нить,
Себя ты можешь Богом возомнить;
Так, видя в солнце мнимый образец,
До головокруженья пляшет жрец.
Дай Разуму всемирному урок
И убедись, что ты умом убог.

Перевел Владимир Микушевич, 1988 г.

**Категорія експресивності у перекладі
(на матеріалі оригінального та трансформованого на
українську мову варіантів роману Е. М. Ремарка
"На Західному фронті без змін")**

У статті розкрито роль експресивних лексем у художньому тексті; виявлено ступінь збереженості експресивності у перекладі на основі порівняння німецькомовного та україномовного варіантів роману Е. М. Ремарка "На Західному фронті без змін"; відмічається часткова зміна експресивного наповнення аналізованого тексту перекладу та підвищення експресивності мовних засобів, що характеризують жанр оригіналу та ідіостиль автора.

Ключові слова: експресивність, збереження експресивності, переклад, художній текст.

В статье раскрыта роль экспрессивных лексем в художественном тексте; выявлена степень сохранности экспрессивности в переводе на основе сравнения немецкоязычного и русскоязычного вариантов романа Э. М. Ремарка "На Западном фронте без перемен"; отмечается частичное изменение экспрессивного наполнения анализируемого текста перевода и повышения экспрессивности языковых средств, характеризующие жанр оригинала и идиостиль автора.

Ключевые слова: экспрессивность, сохранение экспрессивности, перевод, художественный текст.

The article highlights the role of the expressive lexical units in the literary text. The author defines the level of the preservation of the text expressivity in the translation on the basis of the contrast analysis of the German and Ukrainian variants of E. M. Remark's novel "All Quiet on the Western Front", and observes the partial change of the expressivity filling of the text of the translation under analysis and extension of the lexical means expressivity, characterizing the original genre and author idiosyle.

Key words: expressivity, preservation of the text expressivity, translation, literary text.

Вивчення сукупності мовних та стилістично-текстових особливостей, притаманних творам письменника, є традиційним об'єктом наукових пошуків. Останнім часом ідіостиль письменника викликає посилений інтерес не тільки серед літературознавців, але й серед

лінгвістів-компаративістів, предметом дослідження яких є оригінальні та перекладені варіанти текстів, здебільшого, художнього характеру. Зацікавлення науковців не обмежуються семантичними чи структурними особливостями перекладацьких трансформацій, а сягають, так би мовити, надтекстового рівня. В нашому випадку актуальною є категорія експресивності, що в різних випадках може посилюватись перекладачем, зберігатись на такому ж рівні, як це було представлено в оригіналі художнього твору, або нейтралізуватись.

Аналіз наукової літератури останніх років дозволяє говорити в таких випадках не про перекладацьку трансформацію, а радше про деформацію, що нерідко є свідомим, раціональним процесом перетворення вихідного тексту в перекладі, який базується на уявленні перекладача про кінцеву мету своєї роботи [3, с. 29]. Як відомо, результат перетворення знакової форми однієї мови на знакову форму іншої може бути різним залежно від того, які цілі переслідує автор тексту мови перекладу: відтворити всі особливості ідіостилю письменника (коли занижена експресивність тексту є, наприклад, необхідною константою для створення певної атмосфери, або, навпаки, підвищена емоційність твору є його жанровою ознакою) чи наблизити текст до нового читача з іншою ментальністю, світосприйняттям та історичним минулим за допомогою певних, свідомо застосованих стилістичних змін у перекладеному варіанті.

На думку Т. Кияка, єдина мета перекладу – це збереження індивідуального стилю автора оригіналу [4, с. 378]. Ми доєднуємося до цієї позиції і виходимо з неї, реалізуючи мету даної наукової розвідки, що полягає у виявленні ступеня збереженості експресивності у перекладі на основі порівняння німецькомовного та україномовного варіантів роману Е. М. Ремарка "На Західному фронті без змін".

Зацікавлення проблемами перекладу є постійним серед дослідників філологічного вектору наукових пошуків. Так, основні теорії вітчизняного перекладознавства розроблені Л. Бархударовим, В. Виноградовим, Р. Зорівчак, В. Карабаном, В. Комісаровим, В. Коптіловим, В. Корунцем, М. Новіковою, О. Ткаченком, О. Чередниченком, Л. Черноватим та ін.

Особливості перекладу літературних творів з іноземної на українську мову вивчають М. Венгринівська, Л. Грек, Р. Гром'як, А. Кам'янець, В. Кикоть, Л. Коломієць, І. Литвиненко, Т. Некряч, М. Стріха, О. Юндіна.

Експресивно-виражальні засоби стали об'єктом досліджень представників різних лінгвістичних шкіл: Р. Гладкової, Т. Знаменської, Т. Коваль, Т. Крисанової, К. Мустафаєвої, М. Пилинського, Н. Романової, В. Русанівського, В. Чабаненка.

Той факт, що лексичне значення слова не є однорідним, не потребує додаткових підтверджень. Воно може бути предметно-логічним, номінативним, емоційно-експресивним, контекстуальним.

Експресивне значення слова відповідає за почуття, емоції, певне відношення до даного предмету або явища. Особливо велику смислову та виражальну роль відіграє вибір слова, яке серед інших синонімів вирізняється своєю експресивною конотацією, в художній літературі. В його стилістичному забарвленні може полягати дуже багато – чи авторська іронія, чи іронія персонажа по відношенню до самого себе або іншого персонажа, чи історичний колорит, чи вказівка на місцеві риси в образі дійової особи і т. п [13, с. 339]. Чим ближче засоби мовного вираження до мовної норми, тим звичніші для адресата способи мовного вираження, тим легше відбувається сприйняття змісту тексту, й навпаки. Особливий (емоційний, гумористичний) ефект впливу досягається шляхом навмисного відхилення від мовної норми [7, с. 76].

Відомо, що експресивні лексеми слугують, насамперед, для емотивно-суб'єктивної оцінки предметів та об'єктів. Спираючись на "Повний словник лінгвістичних термінів" Т. Матвєєвої, зазначимо, що експресивність – це властивість мовних одиниць виражати емоційно-оціночний стан автора і його небайдуже ставлення до мовного партнера, комунікативної події в цілому, себе самого. Експресивність пов'язана з особистістю того, хто говорить (пише), це – суб'єктивний компонент мовного спілкування [9, с. 539].

Додамо, що підсилення емоційного змісту тексту може реалізовуватись за допомогою різноманітних засобів – фонетичних, словотвірних, морфологічних, лексико-фразеологічних – та структур – стилістичних і синтаксичних. Предметом нашої уваги є аналіз лексичних одиниць, за допомогою яких реалізується експресивно-емотивна функція мови. Ці слова характеризуються оцінною семантикою і можуть містити як широку палітру позитивних емоцій (радість, приязнь, захоплення, любов, повагу), так і бути виразником негативу (іронія, зневага, приниження, осуду, відрази, антипатія).

Значимо, що лексичні засоби експресивності – це, насамперед, перенесення лексичного значення, а образність є одним з найпотужніших засобів експресивності. Відтворення асоціативно-образних ланцюгів із нанизанням різноманітних стилістичних прийомів є одним із найскладніших викликів для перекладача. У такому разі виникає потреба урахування системних відношень усіх змістових компонентів категорії експресивності, оскільки вони можуть бути представлені в текстах з певними девіаціями залежно від жанрових, стилістичних та індивідуально-авторських особливостей [8, с. 4].

Важливо наголосити, що у процесі перекладацьких зіставлень дослідник "зважує" лексичне значення і смислові відтінки, що його оточують, визначаючи семантичне навантаження слова, його експресивно-емоційну силу і функціональну вагомість, тобто зіставляє в словах реалізований обсяг переданої ними інформації та функцію, що вони виконують [2, с. 78]. Втім стрижневою тут є, без сумніву, думка стосовно того, що лексико-стилістичні вимоги до мови перекладу безпосереднім чином пов'язані з вимогами зрозумілого та чіткого розкриття образу оригіналу [13, с. 352].

Перш ніж перейти до аналізу оригінальної та трансформованої на українську мову (в авторстві К. Гловацької) версії роману, відмітимо, що Е. М. Ремарк – це видатний німецький письменник першої половини ХХ ст., відомий цілою низкою літературних творів, пронизаних спільною темою, що була породжена Першою світовою війною, – темою загубленого покоління. У центрі майже всіх романів цього автора знаходиться звичайний солдат, який, крім безглуздої смерті тисяч своїх однолітків, в житті майже нічого не бачив. Навіть якщо окремі з бійців і повернулись каліками додому, вони не можуть адаптуватись до мирного життя, де не стріляють і не вмирають.

Роман "На Західному фронті без змін" ("Im Westen nichts Neues") з'явився у 1929 р. Велика його частка складається з діалогів, розмовної мови, яка містить багато прикладів емоційно забарвленої лексики. Експресив у цьому творі функціонує насамперед як інструмент для передачі своєрідного солдатського гумору, але й в описах почуттів молодих бійців експресивно-марковані лексичні одиниці також активно використовуються письменником.

Аналізуючи експресивно заряджені одиниці мови двох варіантів роману, а саме ступінь їх збереженості у відтвореному тексті, вважаємо за доцільне розділити їх на три групи:

- 1) експресивно забарвлена лексика, що в перекладеному варіанті зберігає інтенсивну виразність;
- 2) слова з емоційною конотацією, що в результаті перекладу втратили експресивне забарвлення;
- 3) нейтральні висловлювання, що в трансформованому тексті набули підсиленої експресивності.

Зауважимо, що більшість із цікавих у контексті даного дослідження лексичних одиниць генерують оцінність тільки в поєднанні з іншими словами. Тому майже всі наведені нижче приклади – це не окремі лексеми, а словосполучення чи то навіть речення.

Проілюструємо всі три групи слів, що характеризуються виразним експресивним забарвленням. Отже, до першої групи відносяться

наступні вирази з оригінальної та перекладеної версії роману: *der Speckjäger* [14, с. 7] – *торбохварт* [10, с. 37]; *krakehln* [14, с. 21] – *загорлати* [10, с. 47]; *die Tatzen* [14, с. 35] – *лапська* [10, с. 59]; *verflucht schmerzhaft* [14, с. 45] – *збита боляче* [10, с. 66]; *einen schönen Schreck kriegen* [14, с. 94] – *не на жарт злякались* [10, с. 103]; *der Witzbolde* [14, с. 102] – *дотепник* [10, с. 109]; *du hast Läuse im Schädel* [14, с. 148] – *в голові у тебе джмелі завелися* [10, с. 144]; *wir würden für sie durchs Feuer gehen* [14, с. 187] – *за них ми пішли б у вогонь і воду* [10, с. 174].

Друга група є найменш чисельною. Її складають такі випадки перекладацьких трансформацій, в результаті яких було втрачено експресивність виражальних засобів. Факти нейтралізації експресивності автором перекладу спостерігаються хіба що у тих випадках, коли перекладач не змогла підібрати фразеологізм, адекватний німецькому оригіналу, і замінювала його в описовий спосіб, часто не зберігаючи при цьому емоційну складову виразу, а також у випусканні окремих експресивних складових словосполучень: *Schwein haben* [14, с. 5] – *пощастило* [10, с. 36]; *der verfluchte Schinder* [14, с. 10] – *кровопивця* [10, с. 39]; *der schärfste Schinder* [14, с. 17] – *жорстокий шкуродер* [10, с. 46]; *großartige Prothesen* [14, с. 23] – *чудові протези* [10, с. 49]; *hundemüde sein* [14, с. 33] – *бути втомленим* [10, с. 57]; *wir machen ihre Ohren scharf* [14, с. 99] – *ми вчимо їх* [10, с. 107].

Перш ніж перейти до аналізу словосполучень, що належать до третьої групи, відмітимо наступний факт: досить часто, проводячи аналіз оригіналу художнього твору та його перекладеного варіанту, дослідники-компаративісти доходять висновку, згідно з яким трансформований текст характеризується втратою експресивності у порівнянні з висхідним текстом. У нашому ж випадку спостерігається кардинально інший результат: автором перекладу використано так багато емоційно забарвлених лексичних одиниць на позначення слів з нейтральною конотацією, що це деякою мірою вплинуло на жанрові ознаки роману.

Наступні приклади доводять цей факт: *er hätte sich auch sonst unmöglich gemacht* [14, с. 10] – *а то йому було б непереливки* [10, с. 40]; *die schönen Stiefel* [14, с. 14] – *красені чоботи* [11, с. 43]; *erledigt* [14, с. 15] (про стан пораненого солдата) – *йому капець* [10, с. 43]; *wir sind verroht* [14, с. 17] – *ми зашкарубли* [10, с. 45]; *mächtig anschmauzen* [14, с. 19] – *добряче відшпетити* [10, с. 46]; *wütender werden* [14, с. 19] – *оскаженити* [10, с. 46]; *aufpassen* [14, с. 20] – *не ловити гав* [10, с. 47]; *das setzt Festung* [14, с. 20] – *я за граму вас запакую* [10, с. 47]; *abschieben* [14, с. 21] – *податись геть* [10, с. 47];

schreien [14, с. 25] – *волати* [10, с. 51]; *brüllen* [14, с. 25] – *кричма кричати* [10, с. 51]; *hier ist nichts zu holen* [14, с. 29] – *тут геть усе виметено* [10, с. 54]; *Gründe haben sie immer* [14, с. 34] – *вони знайдуть, до чого присикатись* [10, с. 58]; *nachsehen* [14, с. 38] – *обнишпорити* [10, с. 60]; *der geizige Tjaden* [14, с. 38] – *скупенький Тьяден* [10, с. 61]; *Kähne (Stiefel)* [14, с. 15] – *шкарбани* [10, с. 43]; *brüllen* [14, с. 49] – *репетувану* [10, с. 69]; *es ist beschwerlich* [14, с. 49] – *марудна справа* [10, с. 74]; *reiß aus!* [14, с. 99] – *давай драла!* [10, с. 107]; *schmutzige Uniform* [14, с. 99] – *зашимароване обмундирування* [10, с. 111]; *langsam wandern* [14, с. 120] – *неквапно плентатись* [10, с. 123]; *so was* [14, с. 130] – *чуперадло* [10, с. 130]; *reden* [14, с. 148] – *паякати* [10, с. 142].

Незважаючи на те, що перекладач, відтворюючи оригінал засобами іншої мови, повинен уміти визначати роль кожного окремого лексичного елемента, його значення і стилістичну функцію в тексті мови перекладу, повинен розрізняти усі відтінки, властиві синонімам, і обрати слово, еквівалентне як за своїм предметним змістом, так і за стилістичною функцією [6, с. 9], наведені приклади вказують на те, що відтінок "перекладацького стилю", про який говорить у своїх працях А. Фьодоров [13, с. 352], в україномовному варіанті роману не тільки присутній, а й є доволі виразним. Дослідниця І. Кобякова вважає, що некоректне вживання вербалізаторів залишають сліди на характері текстів [5, с. 26], це ми й спостерігаємо в аналізованому перекладі.

Тим часом існує й інша думка з цього приводу. Так, вітчизняний дослідник Т. Кияк наголошує на присутності в кожному трансформованому тексті "індивідуального стилю перекладача", що є не лише неминучою, а й необхідною складовою частиною перекладу [4, с. 378]. Таким чином, можна зробити висновок, що перекладений варіант твору не може не містити відтінку стилю перекладача. З. Роганова зазначає, що формальні розходження між перекладом та оригіналом – виправдані, продиктовані прагненням точніше передати зміст і стиль тексту, що перекладається [12, с. 9]. Однак, беручи до уваги той факт, що саме стиль автора у перекладі не збережено повною мірою, можемо говорити про невиправдані розбіжності між романом німецькою мовою та його перекладеним варіантом.

Автор перекладу дещо українізує текст, настільки наближує українського читача до змісту твору, що інколи можна залишити поза увагою той факт, що йдеться про солдатів німецької армії. В українському перекладі зустрічаємо багато слів, що можуть бути розцінені як реалії. Їх використання не додає твору західноєвропейського колориту: *Bouillonkeller* [14, с. 5] – *корчма* [10, с. 36]; *mit Buschen verkleiden*

[14, с. 39] – *заклепачи гіллям* [10, с. 61]; *ein Glas Marmelade* [14, с. 145] – *слоїк джему* [10, с. 142]; *wie ein Brei* [14, с. 145] – *наче якісь драгли* [10, с. 148]; *der Keller* [14, с. 169] – *льох* [10, с. 159]; *Erbsensuppe mit Speck* [14, с. 198] – *горохова юшка з шкварками* [10, с. 182].

Взагалі, після читання німецького варіанту роману читач проникається аурую того часу, він ніби поринає в атмосферу воєнних років, перебуваючи разом з головними героями в окопах, госпіталі, у пошуках їжі. Після ознайомлення з твором в українській версії, слід визнати, таке відчуття є дещо віддаленим.

Науковець І. Алексєєва наголошує на особливому значенні того, чи збережені перекладачем риси літературного напрямку, до якого можемо віднести текст [1, с. 317]. На наш погляд, автор перекладу, підсиливши експресивність трансформованого тексту, відступила від жанрового задуму Е. М. Ремарка.

Існує думка, що пояснення такому результату роботи перекладача слід шукати в істотних відмінностях, що спостерігаються в різних мовних системах, адже незважаючи на те, що людське мислення єдине, для відображення об'єктивної реальності різні мови використовують різні способи і засоби, що обумовлено національною самотутністю кожної мови [12, с. 5]. Відомий перекладознавець Я. Рецкер стверджує, що зіставлення перекладів з будь-якого із західноєвропейських мов на російську доводить, що замість стилістично нейтральних слів оригіналу в перекладі з'являються експресивно забарвлені російські слова [11, с. 133]. Спираючись на спорідненість російської та української мовних систем, можемо застосовувати цю теорію стосовно і української мови.

Однак уважати, що відмінні від ужитих в оригіналі лексичні одиниці використовуються автором перекладу через різні виражальні можливості мови оригіналу та мови перекладу, на наш погляд, не є коректним. Певна емоційна знівельованість у тексті, безумовно, була застосована Ремарком навмисне, а отже, на це слід було звернути особливу увагу.

Підсумовуючи наведені факти, варто зазначити, що у перекладі К. Гловацької відмічається часткова зміна емоційного наповнення тексту та підвищення експресивності мовних засобів, що характеризують жанр оригіналу та ідіюстиль автора.

Категорія експресивності, що стала предметом аналізу в даній статті, потребує подальшої розробки і більш ґрунтовно може бути розглянута в наступних дослідженнях.

Література

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение : учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений / И. С. Алексеева. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Издательский центр "Академия", 2004. – 352 с.
2. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Издательство Института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
3. Карабан В. Природа перекладацьких деформацій / В. Карабан, М. Ребенко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – 2007. – № 41. – С. 27–31.
4. Кияк Т. Р. Теорія і практика перекладу німецької мови / Т. Р. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 596 с.
5. Кобякова І. К. Навчати перекладу : навч. посіб. / І. К. Кобякова. – Суми : Сумський державний університет, 2013. – 159 с.
6. Кучер З. І. Практика перекладу : навч. посібник для студ. вищ. навч. заклад. / З. І. Кучер, М. О. Орлова, Т. В. Редчиць. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 504 с.
7. Латышев Л. К. Технология перевода : учеб. пос. по подготовке переводчиков (с нем. яз.) / Лев Константинович Латышев. – М. : НВИ-ТЕЗАУРУС, 2000. – 280 с.
8. Лобода Ю. А. Відтворення експресивних засобів політичних промов українською мовою (На матеріалі публічних виступів політиків Великої Британії та США) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філ. наук : спец. 10.02.16 "Перекладознавство" / Лобода Ю. А. – К., 2011. – 23 с.
9. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов / Т. В. Матвеева. – Ростов н/Д : Феникс, 2010. – 562 с. – (Словари).
10. Ремарк Е. М. На Західному фронті без змін. Три товариші : у 2 т. / Еріх Марія Ремарк. – К. : Дніпро, 1986.
Т. 1. – 1986. – С. 34–194.
11. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Я. И. Рецкер. – 3-е изд. стереотип. – М. : Р. Валет, 2007. – 244 с.
12. Роганова З. Пособие по переводу с немецкого на русский язык / З. Роганова. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1961. – 304 с.
13. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : для ин-тов и фак-тов иностр. языков : учеб. пособие / Андрей Венедиктович Федоров. – 5-е изд. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : ООО "Издательский дом "ФИЛОЛОГИЯ ТРИ", 2002. – 416 с.
14. Remarque E. M. Im Westen nichts Neues / Erich Maria Remarque. – Berlin : Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1971. – 215 S.

УДК 008.09(477.51)

Г. В. Самойленко

Садиби письменників, художників, акторів як гнізда культури на Чернігівщині

У статті вперше розглядаються садиби творчої інтелігенції Чернігівщини як гнізда культури України.

Ключові слова: культура України, Чернігівщина, садиби, гнізда, творча інтелігенція.

В статье впервые рассматриваются усадьбы творческой интеллигенции Черниговщины как гнезда культуры Украины.

Ключевые слова: культура Украины, Черниговщина, усадьбы, гнезда, творческая интеллигенция.

The article considers the estates of creative intellectual of Chernihiv Region as seats of Ukrainian culture.

Key words: the culture of Ukraine, Chernihiv Region, estates, seats, creative, intellectual.

Розвиток культури на Чернігівщині у XIX – на поч. XX ст. мав широкий, відкритий доступ для всіх, хто міг внести у її скарбницю свою часточку духовного творення. Саме тому культура регіону мала таку багатогранну різноманітність. Проте, характеризуючи культуру в окремих містах, містечках, селах, а разом з ними певних регіонів, не можна не враховувати ще одне яскраве явище, яке пов'язане з нею, – це наявність на Чернігівщині гнізд культури.

До гнізд культури відносимо садиби, де розвиток культури проходив у певний історичний час і де основну роль відігравала особа або родина. Інтереси господаря садиби чи людей, які близько стояли до нього, їх зацікавленість у розвитку культури і визначали рівень того, що проходило в цьому гнізді.

Серед гнізд виділяємо декілька його різновидів, зокрема, дворянські садиби, садиби представників творчої інтелігенції, відкриті і закриті.

Осмислюючи особливості функціонування дворянської садиби як гнізда культури, можна виділити такі основні ознаки: наявність 1) пала-

цу, збудованого відомим архітектором; 2) парку, оздобленого парковою архітектурою (місточки, "руїни", арки, альтанки, гроти тощо) та скульптурою (це переважно копії античних статуй Евріпіда, Меркурія, Аполлона, Венери тощо). В парку найчастіше наявні водоймища, озера, ставки, прикрашені фонтанами, каскадами водоспадів, скульптурами; 3) картинної галереї та різних колекцій; 4) театральних та музичних колективів, хорів; 5) розвиток окремих видів ужитково-декоративного мистецтва; 6) участь у культурному житті садиби художників, музикантів, архітекторів, акторів, письменників, науковців тощо.

Саме таке поєднання вказаних складових робить садибу явищем культури. Хоча садибне життя було значно ширшим, бо воно включало в себе господарську діяльність, громадсько-політичні інтереси власників садиб, традиційність чи консервативність садибного побуту тощо. У садибі поєднувалося в єдине ціле природне, створене самою природою, та власне культурне, яке з'явилося в результаті діяння господаря. Окреслений простір садиби мав чітку композиційну будову: ворота, центральна алея, головний будинок, церква, служби, парки, природні або штучні водоймища, оранжереї тощо – і прив'язувався до певного ландшафту. Таке поєднання робило садибу оригінальною, неповторною, індивідуалізованою. В той же час поєднання "природного" і культурного у просторовому вимірі садиби давало можливість розглядати її в загальноісторичному, соціальному і мистецькому просторах.

У переважній своїй більшості дворянські садиби стояли осторонь великих міст, навіть сіл. Це були острівки, оазиси зі своїм специфічним життям. Господарями їх були великі землевласники, державні діячі, які тут проживали влітку або під час перебування у відставці. Відомо, що серед державних діячів Росії було чимало вихідців із України з родин Галаганів, Лизогубів, Кочубеїв, Милорадовичів, зокрема О. Безбородько був секретарем Катерини II, канцлером Росії за Павла I, П. Завадовський – першим міністром освіти в Росії за Олександра I, Д. Трощинський – міністром юстиції, М. Милорадович – членом Кабінету Міністрів тощо. Перебуваючи далеко від столиці, де вирувало звичне для них життя, вони хотіли відтворити в мініатюрі в своїх садибах відтворити його. Цьому сприяли сама обстановка, улюблені заняття, специфічні вечірні розваги, прогулянки парком, бесіди з гостями, а найголовніше – це створення у них різнобічних форм культурно-мистецької діяльності, співіснування в садибному просторі різних видів мистецтва, наявність розгалужених зв'язків з різними діячами культури, а також тих, хто створював культурні цінності. Саме такі дворянські садиби і відносимо до гнізд культури [1].

На Чернігівщині було чимало садиб представників творчої інтелігенції, які ще не були в об'єкті вивчення як гнізда культури в Україні. Це були значно скромніші будівлі, зникли такі елементи, як парки з їх традиційним оформленням, відповідні водоймища тощо. Замість парків будинок оточував сад, у якому знаходилася пасіка, а неподалік міг бути ставок. Тому садиба мала досить скромний вигляд. Господар займався побічно і сільським господарством, але основним об'єктом його діяльності була творча робота.

Так, маєток Василя Павловича Горленка (1853–1907), письменника й етнографа, мав такий вигляд: "Поза вітряками, поза старою церквою розпочиналася майже вся вирубана довга старовинна тополина алея. Вона вела до великого, зарослого травною, лопухами, кропивою подвір'я... Ліворуч – низький продовгуватий, старий облуплений будинок та якісь дві повітки... поза ним негусто ростуть старі дерева колишнього парку, а нижче – зарослий очеретом і осокою затягнутий ряскою став..." [2].

Якщо у цій садібі збереглися лише окремі деталі маєтку минулого, то відомий освітянський діяч і письменник Павло Павлович Білецький-Носенко створював садибу власними руками на болотистому ґрунті поселення Лискавиця під Прилуками. Він осушив землю, налив канали і посадив дерева, збудував будинок і відкрив приватний пансіон для дворянських дітей, де займався вихованням та навчанням юнаків.

У другій половині XIX ст. на Чернігівщині стала відомою Мотронівка (Борзнянський повіт), що біля села Оленівка. Спочатку садиба М. В. Білозерського, який походив із козацько-старшинського роду, складалася з будинку типу сільської хати на дві половини, вкритої соломною, господарських приміщень та саду. Саме тут народилися відомі громадсько-культурні діячі України брати Василь та Микола Білозерські і їх сестра Олександра (Ганна Барвінок).

Саме завдяки братам, які навчалися в Київському університеті Св. Володимира і були пов'язані з Кирило-Мефодіївським товариством та його членами Пантелеймоном Кулішем і Тарасом Шевченком, садиба стала більш відомою.

22 січня 1847 р. на хуторі відбулося весілля Пантелеймона Куліша та Олександри Білозерської. На весіллі боярином був Тарас Шевченко. Запрошення поета на це свято П. Куліш оцінював по-своєму: "Я старався виразити йому всебічну повагу, щоб показати малоросійським панам, що не чини і багатства, а особисті достоїнності я ціную" [3].

Шевченка на хуторі полюбили. "Мою матір, – згадував М. Білозерський, – особливо чарував Шевченко своїм співом; ходить, бувало, по залі, заклавши руки назад, нахиливши вниз думну голову; шия зав'язав-

на шарфом, вираз обличчя смутний, голос тихий і тонкий; мати, бувало, плаче від його пісень" [4].

На весіллі поет був у доброму настрої, багато жартував. Згадував він і епізод, коли він разом з нареченою співали пісню "Ой, зійди, зійди, ти зіронько та надвечірня". "Эта меланхолическая песня, – записав Шевченко у своєму "Щоденнику", – напоминала мне тот вечер, когда я и молодая жена Кулиша пели в два голоса эту очаровательную песню. Это было на другой день после их свадьбы, в роковом 1847 году" [5]. Це був рік, коли поета і його друзів П. Куліша, В. Білозерського та інших заарештували за участь у Кирило-Мефодіївському братстві і відправили деяких на заслання, а Шевченка віддали в солдати.

Садибу неодноразово відвідував як родич поет Віктор Забіла, який проживав на хуторі Кукуріківщина під Борзною. У нього бував і Т. Шевченко. На все життя В. Забіла закохався у сестру Олександри Білозерської Надію. Одружитись їм не дозволив її батько.

Садиба у Мотронівці (після 1885 р. – "Ганнина пустинь", а після 1893 р. – "Кулішівка") стала більш відомою як гніздо культури, коли сюди переселився у 1883 р. Пантелеймон Олександрович Куліш. Це був останній період його творчості. Після декількох намірів осісти в якійсь місцевості в Україні, що не увінчалися успіхом, П. Куліш почав викупляти частини садиби у Мотронівці, які не належали О. М. Білозерській-Куліш, і тут, нарешті, віднайшов спокій після усіх поневірянь.

Спочатку П. Куліш і О. М. Білозерська-Куліш, яка була вже відома як письменниця Ганна Барвінок, оселилися у великій батьківській на 10 кімнат хаті. Проте у 1885 р. сталася пожежа, згоріла майже вся бібліотека та значна частина рукописів, і П. Куліш збудував нову невелику хату із солом'яною стріхою [6].

В одному з листів О. М. Білозерська-Куліш писала: "... у нас тепер рай. Соловьев сосчитать невозможно. Сад в цвету, сирень, клубника, нарциссы, ландыш, черемуха, все, все издает благоухание, окна все выставлены и растворены – везде здорово, хорошо, только недостаток людей. Двор зелен, вычищен, коляска с осени обновлена, только скот не продан, это беда, без грошей" [7].

Життя подружжя Кулішів було наближено до побутування простих людей. Пантелеймон Олександрович і Олександра Михайлівна самі багато працювали на полі, в саду, по господарству. Листи Ганни Барвінок рясніють деталями побутового життя. "Начались жнива, сено убираем! Часто приходится и дорогих своих гостей оставлять одних, и обедаем не всегда в урочный час, и обед, кое-как наскоро сколоченный, много скота, коней, свиней. У нас так, как в Ноевом ковчеге, все есть" [8].

І все ж садиба Кулішів не перетворилася на звичайнісіньке поселення, бо культурна діяльність господарів піднімала її до значення гнізда культури. І, відрізняючись від раніше описаних нами дворянських садиб за зовнішніми ознаками, вона все ж наближалася до них своєю духовністю.

Основною причиною переїзду П. Куліша в сільську місцевість був конфлікт з петербурзьким оточенням, з царською політикою пригноблення українського народу, прагнення письменника докорінно змінити спосіб життєдіяльності.

В садибі П. Куліш і Ганна Барвінок багато працювали не лише фізично, а й інтелектуально. Письменник тут підготував поетичний збірник "Дзвін" (1893), про який І. Франко сказав: вірші "сміло можемо і з погляду на форму, і з погляду на мову і на зміст зачислити до перлів нашої поезії... від часів Шевченка поезія українська не промовляла такою чудовою, енергійною мовою, яку отсе на старості літ віднайшов Куліш" [9]. Тут він також написав драму "Магомет і Хадіза" (1883), "Маруся Богуславка" (1885), поему "Куліш у пеклі" (1890–1896), "Грицько Сковорода" (90-ті рр.), низку ліро-епічних поем, п'єси "Байда, князь Вишневецький. Драма (1553–1564)" (1884), "Цар Наливай" (1596)" і "Петро Сагайдачний (1621)" (обидві – 1900) та інші.

В останні роки П. Куліш займався перекладом Біблії на українську мову та творів О. Пушкіна, А. Фета, І. Нікітіна, О. Кольцова, О. Толстого, Д. Минаєва, а також У. Шекспіра, А. Міцкевича, Г. Гейне, Дж. Байрона.

Працювала над своїми творами в етнографічно побутовому плані і дружина П. Куліша Ганна Барвінок. Привернули увагу читачів її оповідання "П'яниця" (1887), "Жіноче бідкування" *(1887), "Перемогла" (1887), "Русалка" (1888), "Батькова помилка" (1902), "Половинщик" (1888), "Молодича боротьба" (1889) та інші. "Боже, який хороший у Олександри Михайлівни "П'яниця". Мені нічого не западало в душу з народних оповідань так, як "П'яниця", - говорив Б. Грінченко.

У кожного з письменників був свій робочий стіл, за яким вони зосереджено писали свої твори.

У садибі бували різні представники української інтелігенції. Це були члени родини Білозерських – діти братів і сестер Ганни Барвінок, яка для багатьох із них була хрещеною. Тут, зокрема формувалися як письменниці під впливом та за підтримки П. Куліша і Ганни Барвінок Надія Матвіївна Кибальчич, дочка фольклориста М. Симонова-Номиса, що друкувала свої твори під псевдонімом Наталка Полтавка, автор п'єси "Катря Чайківна", її дочка Надія Костянтинівна Кибальчич, авторка оповідань і поетичних творів.

Кулішів відвідували Іван Пулюй, щирий друг, учений, перекладач, який згадував: "Я гостював у Кулішів кілька неділь. Дні бігли незамітно. Вечорами віддихали ми утрюх в саду і розмовляли часто про науки природні. Найбільше інтересувала астрономія... Які почування будились у душі Куліша, що дуже любив природу, висказав він у гарнім вірші "Молитва на спомин зоряної ночі на Україні" [10]. Цей вірш П. Куліш присвятив І. Пулюю. А розповіді вченого про місяць, зорі, сонце знайшли відбиток в оповіданні Ганни Барвінок "Русалка". Після смерті П. Куліша, завдяки І. Пулюю, побачила світ Біблія в українському перекладі.

У 1889 р. у гостях подружжя Кулішів побував їх добрий знайомий Михайло Лободовський, видавець, перекладач, який високо оцінював твори обох письменників.

Відвідував садибу у 1890 р. і відомий український письменник Олександр Кониський разом зі своїм другом Василем Вовком-Карачевським, громадським діячем та лікарем. У своїй статті О. Кониський розповів про ці відвідини: "Хутір Кулішів невеликий, усієї землі при ньому 120 десятин, та що за прехороший хутір той! Сад, хоч вже й немолодий, та гарний. Ходячи по обіді по саду і по гаєм, Пантелеймон Олександрович вказав нам на одній деревині вирізаній їм ще в 1845 році "всевидающе око" на спомин того, що з того дубу вперше вийшла до його теперішня українська краса. І от трохи ще не півсотні літ живуть люде в парі...

Отут Куліші і доживають. Бачиш тут убожество, нужду, а душею чуєш спокій, згоду і привітність господарів, найпаче Олександри Михайлівни... Працює вона пером, і її останні оповідання дишуть такими ж весняними пахощами, якими віяли і ті оповідання, що були надруковані літ 30 назад. Славна така старість. Завидна..." [11].

Письменниця Любов Яновська теж відвідувала садибу, ділилася творчими планами.

Куліші вели широке листування з письменниками, діячами культури, зокрема видавцями журналів, серед них Михайло Павлик, Наталя Кобринська, Борис Грінченко, Іван Пулюй, О. Кониський тощо.

2 лютого 1897 р. П. Куліш пішов із життя. Його поховали у мотронівському саду. Пізніше поруч з ним з'являться могили Василя Білозерського та Ганни Барвінок.

Після смерті П. Куліша садиба в Мотронівці ще деякий час залишалася помітним гніздом культури завдяки Олександрі Михайлівні, з якою продовжували спілкуватися члени великої родини Білозерських по лінії Михайла Васильовича та Данила Васильовича Білозерських, у яких було чимало дітей та внуків [12]. Ганна Барвінок все робила, щоб

увіковічити пам'ять свого чоловіка, якого в листах називала "моя дружина". Збирала кошти, звертаючись до меценатів, видавців, щоб опублікувати твори П. Куліша. Вона спілкувалася з Василем Тарновським (молодшим), Іллею Шрагом, громадським діячем із Чернігова, Іваном Пулюєм, композитором М. Лисенком, письменниками М. Старицьким, Миколою Чернявським, Михайлом Коцюбинським, Борисом Грінченком, Михайлом Павликом, Андрієм Шелухінім, Сергієм Єфремовим, істориком Іваном Каманінім. Переважна більшість листів була пов'язана з друкуванням творів П. Куліша. Знайомство з Михайлом Кочубеєм, онуком декабристів Сергія та Марії Волконських, сприяли відкриттю музею П. Куліша. Щоб назбирати кошти для видання творів П. Куліша, Олександра Михайлівна продала садибу.

Лише в квітні 90-х років ХХ ст. садиба П. Куліша, Ганни Барвінок та Білозерських була відновлена. За фотографіями та спогадами збудували два будинки та інші приміщення, альтанку, почистили ставок, посадили сад, насадили кущі, квіти, про які розповідала О. Куліш у своїх листах. Тут відкрили меморіально-літературний музей-садибу Кулішів.

Підводячи підсумки, можна стверджувати, що Мотронівка як гніздо культури відноситься до тих творчих садиб діячів художньої культури, у яких переважало інтелектуальне життя, творцями якого були Пантелеймон Куліш та Олександра Білозерська-Куліш (Ганна Барвінок).

Через опозиційні погляди та розлад з суспільством переїхав в Україну видатний художник Микола Миколайович Ге (1831–1894) й оселився на хуторі Іванівський Борзнянського повіту (нині село Шевченко Бахмацького району). Тут він проживав з 1876 р. і до самої смерті у 1894 р.

На відміну від П. Куліша, Микола Ге не лише багато працював, а й спілкувався з багатьма художниками та іншими діячами культури, брав участь у виставках, відвідував своїх знайомих. Тобто він вів активне суспільно-творче життя.

М. Ге поріднився з українською землею як походженням (бо з боку бабусі та матері мав українське коріння) [13], так і вихованням. І хоча він був правнуком французького емігранта, українське середовище відіграло велику роль у його формуванні як особистості.

Народився М. Ге у містечку Воронеж Чернігівської губернії, зростав серед простих дворових українських селян, а потім жив у Києві та на Поділлі у селі Попелюхи, закінчив Київську першу чоловічу гімназію, де загальну і російську історію читав М. Костомаров. З ним він довгі роки підтримував творчі і життєві зв'язки. Одружився з Ганною Забі-

люю з Чернігівщини, завершивши навчання в С.-Петербурзькій академії мистецтв. Проживаючи в Італії під час проходження практики, підтримував зв'язки з українцями.

Саме тому вибір для проживання хутора в Україні не був випадковим. Купивши у тестя в 1875 р. хутір Іванівський, М. Ге одразу збудував тут дім, який би був придатний не лише для проживання великої сім'ї, а й для роботи. Спорудженню майстерні М. Ге приділяв особливу увагу.

М. Теплов, учень художника, залишив детальний опис садиби М. Ге: "Хутір, в якому проживав Микола Миколайович, розташований у 5 верстах від станції Плиски... Будинок та господарські будівлі потопали у масі зелені велетенських каролінських тополь, берез і верб, посаджених на березі ставка. Будинок мав дуже своєрідну форму. Він був дерев'яний, обкладений зовні цеглою. Всередині відштукатурений і майже всі кімнати були пофарбовані якоюсь коричневою фарбою, тон якої Ге дуже любив... У будинку було шість кімнат. Обстановка була найпростіша, і головну прикрасу кімнат становили предмети, а в майстерні картини. У так званій вітальні... на стінах висіли великі портрети письменників: Салтикова, Тургенєва, Герцена, Некрасова і Пипіна. В їдальні стояв розкладний дубовий стіл петрівського часу, біля столу стояло плетене крісло, в якому любив сидіти Микола Миколайович, і декілька стільців з високими спинками. На стінах в їдальні висіли портрети синів його: Миколи Миколайовича і Петра Миколайовича, батька Ге і батька дружини його, великий портрет дружини з дітьми, портрет самого Ге, написаний Рєпніним.

У майстерні займала майже всю стіну картина "Вісники воскресіння", напроти неї стояла біля стіни картина "Христос у Гефсиманському саду", біля стіни стояла знищена пізніше його картина "Милосердя"... На мольберті стояло розпочате "Розп'яття" і по кутках були розміщені написані Ге в Італії дуже цікаві пейзажі..." [14].

В кінці 1876 р. М. Ге назавжди залишив Петербург (приїздив лише для участі у пересувних виставках для демонстрації своїх картин). На хуторі він жив як простий селянин: орав землю, сів яжито, пшеницю, ячмінь, просо, розводив різну птицю та тварин, мав гарну пасіку, їздив на ярмарки продавати зібраний врожай та мед. 15 червня 1880 р. М. Ге писав дружині меншого сина Катерині Ге: "... жодної хвилини не було вільної. Господарство і два ярмарки, кожен по два дні і дві ночі, без відпочинку. Але серце моє хазяйське радіє: і продав я добре, і купив, що потрібно" [15].

У 1877 р. М. Ге обрали гласним Чернігівського земства на три роки. І художник систематично їздив на збори, брав участь у обговоренні

різних питань. У М. Ге розширилося коло знайомств, зокрема з відомим земським діячем І. Петрункевичем.

М. Ге брав активну участь у акції відкриття пам'ятника М. Гоголю в Ніжині у 1881 р. Для збирання грошей він сприяв влаштуванню у місті виставки із своїх творів та картин із колекції В. Тарновського та Г. Галагана.

Слід підкреслити, що під час проживання в Україні М. Ге спілкувався з відомими діячами українського походження: Парамоном Забілою, Іваном Білозерським, Іваном Скоропадським, Миколою Мурашком, Іваном Петрункевичем, Олександром Русовим, Володимиром Антоновичем, Миколою Костомаровим, Миколою Лисенком, Федором Міщенком, Миколою Терещенком, Василем і Яковом Тарновськими та ін.

На хуторі у М. Ге бували художники І. Ю. Рєпін (1880), В. Сєров (1880), засновник Третьяковської галереї П. М. Третьяков, письменник Л. М. Толстой (1884), з якими художник підтримував тісні зв'язки, бував у нього в Ясній Полянї і написав декілька портретів.

В кінці ХІХ – на поч. ХХ ст. на хуторі неодноразово бував і працював художник М. О. Врубель, який був одружений з племінницею Ганни Петрівни, дружини М. Ге, Надією Іванівною Забілою-Врубель, відомою співачкою, яка уславилась виконанням провідних партій в операх М. Римського-Корсакова.

М. Ге багато працював на хуторі як художник. Тут створені такі складні твори на біблійську тематику, проникнені глибоким філософським змістом: "Вихід Христа з учнями у Гефсиманський сад" (1889), "Що є істина?" (1890), "Совість" (1891), "Суд синедріону" (1892), "Голгофа" (1893), "Розп'яття" (1894). В цей період намальований "Автопортрет" (1892), а також значна кількість портретів діячів культури та знайомих.

Особливе місце у спадщині художника належить полотнам на українську тематику: "Дівчина-українка. Портрет А. Г. Слюсаренко" (1875), "Старий селянин" (80-ті рр.), "Хлопчик-українець" (1-ша пол. 90-х рр.), "Світанок. Хутір Іванівський", "Сутінки. Україна" (обидва етюди в 90-ті рр. ХХ ст.).

Садиба М. Ге як гніздо культури відрізнялася від інших подібних садиб діячів художньої творчості тим, що тут митець займався і навчанням своїх учнів. М. Ге був у близьких творчих відносинах зі школою малювання, яку відкрив у 1876 р. в Києві М. Мурашко, відомий український художник. М. Ге там неодноразово бував, виступав з лекціями.

Проте найголовніше було те, що значна частина учнів у 1883–1894 роках проходила на хуторі своєрідну практику, проживаючи там і спостерігаючи за процесом роботи М. Ге над створенням картини. До

кола цих молодих художників належать С. Костенко, В. Замирайло, О. Куренной, Г. Бурданов, С. Яремич, Л. Ковальський, І. Пархоменко, Т. Шинкаренко, М. Теплов, Є. Кузьмін.

Учні М. Ге спостерігали, як художник використовував світло, створював відповідну обстановку для роботи над картиною. Так, під час малювання полотна "Розп'яття" художник, за спогадами Олександра Куренного, у великій майстерні з широким венеціанським вікном, яке виходило на захід, створював напівтемряву, влаштовував систему дзеркал дрібного калібру (8x8 вершків), які були вставлені в палітру рами вікна [16].

Для того щоб чіткіше побачити стан людини, яку розпинають, М. Ге, працюючи у 1887–1888 рр. над картиною "Розп'яття", поставив посеред майстерні великий хрест, який нагадував букву "Т", і на ньому часто "розпинав" своїх учнів Степана Яремича та Олександра Куренного, свого сина Миколу, родича Г. Рубана.

Племінник художника Г. Ге згадував, як митець прив'язував рушником Г. Рубана за руки так, що його тіло висіло над підлогою, а потім ходив по кімнаті, чекаючи чогось тривалий час. Це продовжувалось доти, поки зовсім виснажений натурник зі слізьми не почав благи майстра припинити знущання. Після цього М. Ге брався за роботу [17]. А учень С. Яремич підтверджував, що позувати було "свого роду великим подвигом і вкрай виснажливо. Більше трьох хвилин висіти було неможливо" [18].

Сам М. Ге так характеризував цей процес з С. Яремичем у листі до Л. Толстого: "Бог послав мені дорогого друга, молоду людину, яка з повною відданістю мені служить і буквально висить, коли потрібно. І цього разу доведено було заново істину, що творча думка йде вперед і керує природою. Якби я не створював наперед, мій друг не міг би приймати тих поз, яких я вимагав, а намальовану фігуру, він передавав її з вражаючою точністю" [19].

Це була велика школа для молодих художників, які входили в сам процес художнього мислення та відтворення його на полотні.

В процесі роботи над образом Христа виникла проблема його зовнішнього зображення. І учні спостерігали над тим, як створював цей образ художник, маючи відмінне уявлення від канонічних зображень Спасителя. С. Яремич був свідком розмови М. Ге з племінницею, яка, розглядаючи зображення Христа на картині "Що є істина?", запитала, чому він на картині "некрасивий". Художник відповів: "Красивого тут не потрібно. Навіть краще, що він некрасивий. Вдосталь уже й так зловживати цим, і це, нарешті зробилось неможливим. Красивий. А чи знаєш ти, що красивої людини немає, є тільки красивий кінь,

собака, свиня! Людина може бути розумною, доброю... не можна малювати "красивого" Христа після того, як спалені чи вбиті десятки тисяч Христів, Гусів, Бруно. Мені не важливо знати, яке було обличчя у них. Важливо те, що їх спалили чи вбили, як розбійників. А в цьому випадку, хай навіть найпотворніша людина зовні, вона все-таки безмежно прекрасна" [20].

М. Ге давав можливість своїм учням мислити всебічно, відходити від натури, філософськи проникати в образ. Сергій Костенко почав працювати над картиною за сюжетом трагедії Й. Гете "Фауст". Молодий художник зобразив Фауста і Маргариту в саду. Мефістофель був відсутній на картині. М. Ге, розмірковуючи над цим сюжетом, зауважив, що "особливе зображення Мефістофеля для художника не становить інтересу: треба так зобразити Фауста, щоб у ньому був і Мефістофель, тому що Фауст і Мефістофель – це, по суті, одна і та сама особа; це дві людські сторони, що їх кожен у собі має. Я не знаю, наскільки це правильно і чи належить така думка особисто Гете, чи вона є і в літературі. Говорилося багато" [21].

Ці роздуми М. Ге дали можливість молодому художникові матеріал для роздумів, для визначення своєї особистої концепції образу. І, як свідчить М. Мурашко, С. Костенко "вклав усього себе в своє дітище, і в 1892 році картина з'явилася на виставці" [22].

Учні М. Ге взяли багато нового в учителя нового, спостерігаючи над процесом малювання, яке уже на той час мало такі специфічні особливості, які стали помітними пізніше у митців, що звернулися до модерну, якого ще в російському та українському живописі у цей час не було. І це підтверджує Сергій Яремич у одному з листів до свого вчителя М. Ге: "Цей художник і наш спільний друг у міру того, як я все більше і більше поглиблююся у вивчення французького мистецтва й мистецтва взагалі, знову отримує в моїх очах вищої й вищої цінності, я не говорю вже про те, наскільки ми зобов'язані йому своїм розвитком" [23].

Перебування учнів у садибі М. Ге, їх спілкування з митцем мало величезне значення як в їх подальшій творчій долі, в пошуках свого місця у мистецтві, так і в особистому світосприйманні самого досить складного життя. І слова вчителя, які звучали не так часто, але які западали в душу, служили орієнтиром у подальшому. "Ви молоді, прекрасні, тільки починаєте життя, – говорив він. – Не приглушуйте в собі те, що вам Бог поклав у душу, і, розширюючи коло знань, підніміть рівень на ту висоту, на якій стоять великі вчителі людства. Хай ця велика ідея всього істинного, прекрасного, доброго пройде в найдрібніші подробиці Вашого життя й освітить її Божественним світом.

Тоді не буде ні розчарування, ні сум'яття, ні випадкового – буде або велике щастя, або велике горе – дві долі розумних істот" [24].

Як бачимо, життя в садибі М. Ге залежало від світоглядної позиції художника, яка вилілась у свободу, чи це торкалося господарювання, притримування домашніх звичок, традицій чи його творчості. Він продовжував відстоювати своє, незважаючи на те, що більшість картин на релігійну тематику не була сприйнята суспільством та церквою. У своїх пошуках він не залежав ні від кого і утверджував своє бачення розвитку мистецтва.

Життя в садибі мало творчий характер. Учні спостерігали за самим процесом творення художніх образів. І в цьому була відкритість садибного життя, хоча це було приватне помешкання закритого типу, тут бували лише близькі люди з кола творчої інтелігенції, родичів, сусідів та простих селян, які спілкувалися з господарських питань.

Переважає більшість розглянутих нами садиб як гнізд культури закритого чи відкритого типу знаходилась на хуторах чи окраїнах населених пунктів. На початку ХХ ст. з'явилися подібні садиби у містах. У цьому випадку вони теж знаходилися на території не перенаселеній жителями. До таких гнізд культури можна віднести садиби відомого письменника кінця ХІХ – поч. ХХ ст. М. Коцюбинського у Чернігові та першої народної артистки Республіки, корифея українського національного театру М. Заньковецької у Ніжині. Ці садиби за своєю творчою спрямованістю близькі до того, що відбувалося у помешканні М. Ге.

М. Коцюбинський з родиною переїхав до Чернігова у 1898 р., купив, залізниці у борги, собі будинок на південній околиці міста біля яру. Посадив сад, мав невеликий город і, щоб заробляти гроші на підтримку сім'ї, служив у статистичному бюро земства. У вільні години займався творчістю.

У садибі бували близькі друзі дітей, які були в колі революційних інтересів. Старший син Юрій Коцюбинський присвятив своє життя революції, менший Роман теж брав участь у громадському житті, дочка Оксана і її чоловік В. Примаков – активні діячі революційно-громадянського руху на початку ХХ ст.

Формування молоді в родині Коцюбинських було пов'язане не лише з самим революційним часом, а й сімейними традиціями, бо М. Коцюбинський та його дружина Віра Устимівна – це активні діячі національного руху початку ХХ ст. Ідеї протесту проти царського самодержавства, поневолення українського народу були у свідомості всієї родини. Хоча все це мало більш закритий характер, і зібрання молоді відбувалося переважно за межами садиби.

Більш відкритий характер мали творчі зв'язки, коли у понеділок, а потім по суботах у будинку М. Коцюбинського за великим столом збиралися представники художньої інтелігенції міста та діячі місцевої "Просвіти".

М. Коцюбинський був активним громадським і культурним діячем. Він входив до "Громади", очолював чернігівську "Просвіту", був членом правління громадської бібліотеки у Чернігові, входив до губернської ученої архівної комісії тощо. Тому коло тих, хто бував у садибі М. Коцюбинського, було великим. В садибі бували члени "Просвіти" Б. Грінченко, М. Загірня-Грінченко, І. Шраг, Л. Шрамченко, Ф. Левицька-Шкуркіна, О. Андрієвська та ін. Тут намічались плани роботи "Громади" та "Просвіти", виникали нові задуми. Михайло Михайлович віддавав цій роботі багато своїх сил, і по-іншому він не міг діяти. Бо "щоб прийшло на землю сподіване щастя, – стверджував письменник, – треба великої праці. Щастя не дається дурно. Треба забути свої вигоди, свої дрібні інтереси, треба загартувати в собі волю – зробити руки свої сильними, голову світлою, серце гарячим" [25].

Треба пам'ятати, що громадська робота М. Коцюбинського і його побратимів проходила в умовах царського поліцейського режиму, заборони будь-яких проявів українського.

Як засвідчує Ірина Коцюбинська, дочка письменника, на зібраннях у садибі складали українською або французькою мовою (Віра Устимівна добре володіла іноземними мовами) адреси відомим діячам культури: грузинському письменнику Іллі Чавчавадзе, композитору Миколі Лисенку, актрисі Марії Заньковецькій, публіцисту Михайлу Михайловському, Льву Толстому (остання була підписана двісті одним підписом і передана у Ясній Полянці письменнику В. І. Коцюбинською), збирали кошти на вінок А. П. Чехову, який повезли на похорони, на побудову пам'ятника Т. Шевченку та багато інших заходів.

Обговорювалися також і більш складні соціальні питання: "про підготовку до страйку в статистичному бюро з нагоди незаконного звільнення співробітника Альтшулера, про збір коштів на посилення самооборони під час єврейських погромів, про бойкотування засідань архівної комісії в зв'язку з обмеженням її прав губернатором, про "куцу конституцію" 1905 р., про замах на губернатора Хвостова, про утворення каси допомоги політв'язням тощо.

Перераховані питання, які обговорювалися на засіданнях у М. Коцюбинського, свідчать, що цю садибу можна віднести до опозиційних гнізд культури.

Відкритість діяльності М. Коцюбинського проявлялась під час зустрічі у садибі з творчими діячами. В центрі літературного життя у

Чернігові були, крім господаря садиби, Борис Грінченко, Володимир Самійленко, Марія Загірня, які проводили велику видавничу діяльність, випускаючи літературні збірники, книги для народу та шкіл, збирали твори фольклору тощо. Йшло активне листування.

Крім цього, на початку ХХ ст. у Чернігові працювали також письменники Іван Коновал (Воронківський), Микола Вороний, Микола Чернявський, Михайло Жук, Григорій Коваленко, перекладач Леонтій Шрамченко та інші. Всі вони бували на "суботах" у М. Коцюбинського та його дружини Віри Устимівни, вирішували назрілі проблеми розвитку літератури, видання альманахів, читали і обговорювали нові твори учасників зібрання.

"Суботи" були поетичною школою для молоді, насамперед, для Павла Тичини, Василя Елланського (Блакитного), Олександра Соколовського, Аркадія Казки, Івана Цитовича та інших. М. Коцюбинський влаштовував обговорення творів молодих, давав їм можливість глибше проникати у таїнства творчого процесу, пошуків прийомів збагачення мовотвору, художньо-образної системи. Учасник зібрань І. Цитович стверджував: "Коцюбинський... дав нам більше, ніж усій тодішній молоді, бо ми мали щастя особисто торкатися своїми ще дитячими пальцями струн його прекрасної душі і слухати, як вона бринить" [26]. Тут також треба пам'ятати, що у садибі, крім літераторів, бували композитор Микола Лисенко, співак Олександр Мишуга, відомий у майбутньому керівник знаменитого українського народного хору його імені Григорій Верьовка, співачка Марія Дейша-Сіоніцька, художники Михайло Жук, який намалював два портрети М. Коцюбинського та членів родини, Петро Циганко, Валентин Зінченко, Іван Рашевський.

У Чернігові М. Коцюбинський написав свої кращі твори: "Intermezzo" (1909), "На камені" (1902), "Дорогою ціною" (1901) "Fata morgana" (1903–1910), "Лялечка" (1902), "Тіні забутих предків" (1911) та інші. Тут були підготовлені і видані альманахи "Хвиля за хвилею", "Дубове листя" (присвячений П. Кулішу), "З потоку життя". Саме в садибі упорядники цих видань М. Коцюбинський, Б. Грінченко, М. Чернявський знайомилися з рукописами, читали і обговорювали їх. "Читали ми рукописи вкупі, – згадував М. Чернявський. – Один читав, двоє слухало. Але деякі з галицьких рукописів і Грінченко, і я зрікалися читати через їх мову. Тоді читав Коцюбинський, і читав часом з замилюванням і захопленням, з ліричним навіть підтоном... іноді спиниться й сам розсміється: "А що, файно?" [27].

М. Коцюбинський листувався з багатьма письменниками та діячами культури, про що свідчать чотири томи його листів та ще чотири – до нього.

Садиба М. Коцюбинського була своєрідним центром культурного життя у Чернігові. Таким чином, ця садиба як гніздо культури увібрала у себе декілька рис і характерних особливостей, продиктованих соціально-політичними умовами, які існували на початку ХХ ст., – це закритість діяльності там, де це потребувала ситуація, і відкритість, коли це торкалося літературної творчості.

Садиба М. Заньковецької, видатної української актриси світового значення, у Ніжині формувалася як гніздо культури поступово. Творче життя Марії Костянтинівни було дуже напруженим і після гастролей їй десь треба було відпочивати, набиратися сил. І М. Заньковецька у 1902 р. купила у Ніжині на Сучковому провулку будинок з садибою. Зберігся його опис: "Обкладений червоною цеглою будинок Марії Костянтинівни стоїть посеред зеленого чистого двору. Поруч був невеличкий садок, до якого вела чудова тераса. Вітальня потопала в квітах. Стіни прикрашали українські рушники і картини – дарунок художників. Вікна кімнати самої хазяйки виходили в сад. Ліжко, невеликий письмовий стіл, портрети друзів, купка книжок, дзеркало, обвите сухими квітами і травами – ось усе, що було в кімнаті. Зате справжній музей являла собою "парадна галерея", де стояли скрині, вщерть набиті адресами, привітаннями... У дворі була "чиста комора", де зберігався театральний гардероб Марії Костянтинівни" [28].

Біля будинку М. Заньковецька посадила дубок, який уважно доглядала, назвавши його "дубок дружби", та інші дерева.

В садибі вона не лише відпочивала разом з мамою після гастролей, а й зустрічалася з акторами та іншими діячами культури, а також представниками ніжинської інтелігенції. В садибі бували відомий історик М. Грушевський з дружиною, діячі театру М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський, І. Мар'яненко, Б. Романицький та інші, які обговорювали в садибі різні проблеми їх театального життя.

Специфікою садибного життя було те, що тут М. Заньковецька проводила не лише зустрічі з різними діячами Ніжина, акторами-аматорами, а й готувала з ними вистави, які показувала в місті. Один із відвідувачів садиби згадував: "Те, що в її будинку бували рідні, близькі, знайомі – це типове явище для переважної більшості добропорядних сімей. Незвичайність в іншому. Будинок, у якому проживала Марія Костянтинівна, притягував до себе молодь. Тут лунала музика, пісні. Чудово виходили "Вечорниці" Ніщинського, в яких вона надзвичайно добре передавала не тільки солістів, але й хори та окремі інструменти в оркестрі. Ми, молодь, не відходили від неї" [29].

Найважливіше було те, що М. Заньковецька уміла помічати талановиті риси у юнаків та дівчат і залучати їх до підготовки різних вистав,

у яких разом з ними грала сама. Таким чином до театральної діяльності були залучені Ганна і Паша Москвичови, Юхим Мілович, Єлизавета Островерхова, Марія Мінченко та інші молоді ніжинці. М. Заньковецька проводила з ними багато часу, щоб домогтися життєвого створення того чи іншого сценічного образу. Володіючи величезною майстерністю, Марія Костянтинівна практично показувала, на що треба звернути увагу, як сказати ту чи іншу фразу, як рухатися на сцені, як відчувати партнера тощо. Грати разом з М. Заньковецькою в одних виставах – це була для них велика школа майстерності.

М. Заньковецька намагалася, щоб іскорка таланту молодих учасників вистав з кожним разом сяjala по-новому і відбивала своєрідні виразні грані. Одна з учасниць театального життя у Ніжині вчителька К. Ф. Булига-Герасименко згадувала про ставлення актриси до неї: "Я тебе, голубонько, заберу у свою трупу, у нас негарна героїня. Я тебе зроблю артисткою. Ти талановита. Ми будемо ставити "Лимерівну", ти розучи роль і будеш давати дебют у ролі Лимерівни", – говорила Марія Костянтинівна. – Я дуже збентежилась. "Це ж дуже важка роль, Маріє Костянтинівно. Я бачила Вас у цій ролі. Ви грали незрівнянно. Хіба я її зможу зіграти, убачивши Вас?" "Нічого, зіграєш. Я тебе вивчу. Ти підучи роль і приходь до мене на репетицію". Я сильно була схвильована цим запрошенням і щаслива, що ось коли прийшло те, про що я мріяла довгі роки" [30].

Подальша робота М. Заньковецької з молодією аматоркою має повчальний характер, дає можливість побачити сам творчий процес роботи. Продовжуючи згадувати свої спілкування з великою актрисою, К. Ф. Булига-Герасименко зауважує: "Я вивчила роль і стала ходити на репетиції. Марія Костянтинівна була задоволена мною. Але коли справа дійшла до найсильніших драматичних моментів і Марія Костянтинівна сама грала, показуючи мені, я впала духом. Я не могла так грати. Марія Костянтинівна мене заспокоювала. "Чого ти хвилюєшся. Ти ніколи не будеш Заньковецькою, а я ніколи не зможу бути Булигіною... У кожного свій особливий талант. Ти грай так, як ти зможеш. А мені подобається твій сміх. От як у ролі Мелашки. Чудово!" Багато часу мені приділяла Марія Костянтинівна, і ми з нею розучили мою роль. Я грала так, як мені вдавалося грати, і не слухалась вже, що у мене не так виходить, як у неї!" [31].

Деякі актриси-аматорки жалілися, що їм випадають ролі негативних персонажів, а їм хотілося грати Олену, Софію, Наймичку та інших. М. Заньковецька доводила, що слід глядачам подобатися своєю грою, а не красою, а негативні типи треба зіграти так, щоб глядач їх зненавидів. І тут підкреслила: "Театр виховує людей. Все

хороше в людині треба любити, а погане ненавидіти і боротися з ним. Ось благородна мета театрального мистецтва" [32].

Після таких бесід молоді актриси змінювали свою позицію і намагалися в образах старих, некрасивих, поганих, лихих людей розкрити їх сутність, подати їх живими, викликати у глядачів співчуття до них чи ненависть.

Постійна увага до молодих ніжинців мала свої позитивні результати. Коли в 1906 р. до Ніжина приїхав М. Садовський, який разом з М. Заньковецькою виношував ідею створення в Україні стаціонарного театру і побував на підготовленій Марією Костянтинівною виставі "Молода кров" за п'єсою В. Винниченка, то зрозумів, що саме ніжинська театральна молодь і може скласти основу їх нового театру.

На запрошення М. Садовського та М. Заньковецької до театру пішли з новими театральними прізвищами Марія Мінченко (по сцені Малиш-Федорець), Іван Ковалевський, Єлизавета Островерхова (Хуторна), Юхим Скороход, Іван Минка, Юхим Мілович, Андрій Бородавка (Остерський), Ганна Москвичова (Ніжинська), Іван Росін. По-різному склалася їх театральна доля, але переважна більшість із них стали відомими акторами [51]. До трупи також увійшли деякі актори Полтавської трупи, якою керував М. Садовський. Так, взимку 1907 р. виник перший в Україні стаціонарний театр, який надовго оселився у Києві.

І після цього М. Заньковецька, проживаючи у Ніжині до 1926 р., після гастролей, а з 1922 р. перебуваючи на пенсії, продовжувала працювати з молоддю, ставила нові вистави, про що свідчать ніжинські афіші "Безталанна", "Суєта", "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" та інші. Разом з М. Заньковецькою у виставах грали її учні Галина Ніжинська, Юхим Скороход, Дмитро Грудина та нові актори-аматори, серед яких були дуже талановиті з досвідом, зокрема К. Булига-Герасименко, П. Москвичова, Д. Коханська, Є. Тарновська, Р. Холопцева, а також А. Недоля, Л. Радецька, І. Байда, М. Остапенко, Є. Зарецька, М. Чернявський, Г. Карась, Є. Гаєва, Г. Чайко, М. Хоменко, Є. Боровиченко, П. Сірик, Д. Мілович, П. Маркова, Ф. Павленко, Ф. Суярко та інші.

Зі студентами Ніжинського історико-філологічного інституту кн. Безбородька М. Заньковецька підготувала до Шевченківського ювілею (1914 р.) виставу "Назар Стодоля", яку губернатор заборонив ставити.

Мистецька школа М. Заньковецької, яка була безпосередньо пов'язана з її садбою, бо там проходила вся підготовча робота до вистав, для багатьох аматорів окрилила майбуття, зробила із них активних учасників мистецького життя у Ніжині та в Україні. Значна частина

їх грала у створеній актрисою у Ніжині "Українській трупі під орудою М. К. Заньковецької".

У садибі бували і разом з М. Заньковецькою вирішували багато творчих питань, пов'язаних як з підготовкою нових вистав, так і навчальним процесом підготовки молоді до театральної діяльності ніжинських культурних активних діячів 20-х років ХХ ст., зокрема Федір Проценко, Олександр Олександров, Дмитро Грудина, Володимир Ратмиров, Болеслав Вержиківський та інші. Це були композитори, диригенти, режисери, театральні художники, творчість яких виходила за межі міста [33].

У 1926 р. М. Заньковецька змушена була поїхати з Ніжина, бо будинок потребував ремонту, а місцева влада не вирішувала цього питання. Марія Костянтинівна мріяла повернутися до Ніжина і прожити тут до кінця свого життя. "Тільки-но ремонт буде зроблено, я зараз же переїду до Ніжина назавжди", – писала вона Ф. Проценку. Але, на жаль, цього не трапилося. 4 жовтня 1934 р. М. Заньковецька пішла із життя, залишивши великий слід у житті України і Ніжина зокрема.

Таким чином, садиба М. Заньковецької у Ніжині є яскравим зразком гнізда культури відкритого типу, бо у творчій діяльності господарки брали активну участь представники як творчої інтелігенції, так і інших верств населення міста Ніжина, які були залучені до театального мистецтва.

Підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що на Чернігівщині функціонували два основні типи садиб. До першого слід віднести такі, які були призначені для нормального проживання родини та активного господарювання. Залежно від достатку господарів залежало і саме спорудження будівлі, створення навколо неї відповідного природного середовища з урахуванням ландшафту. Тобто це була житлова садиба з усіма зручностями. До другого типу відносимо садиби, які можна розглядати як гніздо культури. І тут, як показує господарсько-культурне та культурно-художнє життя, можна говорити про відкритий чи закритий характер діяльності господаря та тих, хто йому допомагав.

Як свідчать факти, садиби, що відносилися до гнізд культури, поділяються за типом діяльності на дві категорії: дворянська садиба, у якій розвивалися різні прояви культурно-художнього життя, та садиби, де в основному проявлялися творчі здібності господаря і його учнів, що торкалися літератури, живопису, театру, архітектури тощо. Творчий аспект діяльності господаря садиби переважав над іншими видами діяльності, і ті, хто відвідував садибу у своїй переважній більшості, не впливали на розвиток літератури, живопису, ужитково-

декоративного мистецтва тощо, якими займалися власники садиби. В цьому плані дещо випадає театральна діяльність, бо без участі інших не можна було створити виставу.

В кінці XIX – на поч. XX ст. більше з'являється відкритих садиб, що пояснюється загальними змінами, які відбувалися у суспільному житті. Більше того, значно помітніші національні прояви, які свідчать про деяку зміну поглядів серед українського дворянства, інтелігенції. І проявляється це у збиранні колекцій старожитностей, організації театральних вистав на українську тематику, розповсюдженні освіти та інших знань серед населення тощо.

Функціонування гнізд культури в регіоні сприяло певною мірою формуванню української національної ідеї, якою цікавилася частина українського панства.

Індивідуалістичний зміст садибних утворень свідчить про широкий аспект інтересів українського панства та діячів культури, а це вело до утворення історико-культурного, неповторного феномену, у якому сконцентрувалися основні складові цього явища, що свідчили про багатогранність проявів культури, співіснування аматорських і професійних форм художньої діяльності.

Гнізда культури Чернігівщини відіграли значну роль у розвитку окремих формотворень культури, зокрема різних видів мистецтва. Відкриті гнізда сприяли розширенню культурного середовища, включенню в його контекст представників народних мас.

Література

1. Самойленко Г. В. Краєзнавство культурно-мистецьке та літературне / Г. В. Самойленко. – Ніжин, 2001. – С. 96–115 ; Будзар М. М. Простір і час садибної культури України / М. М. Будзар // Література та культура Полісся. – 2006. – Вип. 33. – С. 188–197 ; вона ж. Еволюція форм художнього життя у культурному просторі сільської дворянської садиби Лівобережної України XIX ст. // Там само. – 2007. – Вип. 38. – С. 213–215.
2. Жур П. В. Труди і дні Кобзаря. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка / П. В. Жур. – К. : Дніпро, 2003. – 520 с. – С. 147.
3. Лазаревський Г. О. Київська старовина / Г. О. Лазаревський упоряд. І. М. Забіяка, О. О. Лазаревський. – К. : МАУП, 2007. – 618 с. – С. 103. – (Бібліотека українознавства ; вип. 11).
4. Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982. – С. 164.
5. Шевченко Т. Г. Твори : у 5 т. / Т. Шевченко. – К. : Дніпро, 1965. Т. 5. – С. 203.
6. Ш[угу]ров Н. Неосуществившееся издание малорусского альбома // Киевская старина. – 1893. – Т. XI. – № 2, февраль. – С. 356–380 (Документы, известия и заметки).

7. Зеленська Л. Ганна Барвінок: життєпис на основі епістолярної спадщини / Л. Зеленська. – Чернігів, 2001. – С. 26.
8. Там само. – С. 25.
9. Рец. на "Дзвін" // Життє і слово. – 1894. – Т. 2. – С. 8
10. Зеленська Л. Вказ. джерело. – С. 26.
11. Зоря. – Львів, 1890. – С. 329.
12. Барабаш Н. О. Рід Білозерських і культурний світ України XIX – поч. XX ст. / Н. О. Барабаш. – К. : Видав. дім "Стилос", 2007. – С. 264.
13. Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / вступ. статья, сост. и прим. Н. Ю. Зограф. – М. : Искусство, 1978. – С. 11.
14. Николай Николаевич Ге. Вказане джерело. – С. 249.
15. Там само. – С. 110.
16. Там само. – С. 250.
17. Там само. – С. 199.
18. Там само. – С. 353.
19. Там само. – С. 61.
20. Выдрин Н. Н. Ге в воспоминаниях его учеников / И. Выдрин // Искусство. – 1971. – № 9. – С. 61.
21. Мурашко М. І. Спогади старого вчителя / М. Мурашко. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 122.
22. Там само.
23. Выдрин И. Вказ. джерело. – С. 60.
24. Мурашко М. І. Вказ. джерело. – С. 122.
25. Коцюбинський М. Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К., 1961. Т. 4. – 1961. – С. 54.
26. Спогади про Михайла Коцюбинського. – К., 1962. – С. 335.
27. Чернявський М. Кедр Лівана. Спогади про Б. Грінченка / М. Чернявський. – Херсон, 1920. – С. 24.
28. Заньковецька М. К. – К. : Мистецтво, 1937. – С. 110.
29. Там само. – С. 118.
30. ВЧОАН, ф. Р-417, од. зб. 924, арк. 36.
31. Там само.
32. Там само.
33. Детальніше: Самойленко Г. В. Марія Заньковецька і Поліський край / Г. В. Самойленко. – Ніжин : Вид-во НДПУ ім. М. В. Гоголя, 2004. – 159 с.

УДК 008(09)(47751)08

Л. І. Драчук

Проблеми регіонального розвитку культури на сторінках наукового збірника "Література та культура Полісся"

У статті розглядається історія розвитку культури Чернігівщини та її висвітлення у виданні "Література та культура Полісся".

Ключові слова: українська культура, архітектура, монументальне мистецтво, історичний музей.

В статье рассматривается история развития культуры Черниговщины и её освещение в журнале "Литература и культура Полесья".

Ключевые слова: украинская культура, архитектура, монументальное искусство, исторический музей.

In the article history of development of culture is examined on Chernigov and her illumination in a magazine "Literature and culture of Poles'ya".

Key words: the Ukrainian culture, architecture, monumental art, historical museum.

В українській багатомітній культурі втілені основні етнічні риси народу, який її представляє, що забезпечує її неповторність і унікальність. Ґрунтовне вивчення мови, поширення освіти, збереження таких духовних надбань, як мистецтво, народні традиції, творчість, зразки матеріальної культури, є передумовою відродження української нації.

Особливого значення у процесі збереження та осмислення здобутків національної культури набуває вивчення специфіки її регіональних осередків, які сукупно створюють цілісний і неповторний образ українського світу. Саме тому увага до культури рідного краю, яка є підсумком діяльності багатьох поколінь людей і, передусім, скарбницею народного досвіду, джерелом високих моральних якостей сьогодні є надзвичайно актуальною, бо пов'язує минуле і сьогодення, спонукає до нових пошуків і досліджень.

Важливу роль у вивченні складових культури – науки, освіти, мистецтва та осмисленні історико-культурних процесів рідного краю, зокрема Поліського регіону, відіграє періодичне наукове видання "Література та культура Полісся", засновником і науковим редактором якого є професор Г. В. Самойленко. Його багатолітня систематична діяльність визначається одним із важливих завдань, що полягає у збиранні матеріалів з історії регіональної культури з метою їх наукового дослідження, аналізу, збереження і популяризації. У наукових дослідженнях, опублікованих у збірнику "Література та культура Полісся", зосереджена увага на історико-культурних процесах минулих століть, які засвідчують визначальні тенденції культурного поступу.

Серед проблем, яким видання приділяє особливу увагу, слід визначити питання історичного розвитку архітектури, малярства та живопису, музейної справи у Поліському регіоні. Це підтверджується ґрунтовними розвідками дослідників Г. Самойленка, О. Самойленка, Н. Дмитренко, Т. Качалової, В. Шапоренко, М. Будзар, І. Ситого, Р. Дудки та ін. [1–9].

Одним із важливих аспектів наукових досліджень культурологічного спрямування є вивчення регіональної архітектури у її історичному вимірі. У пам'ятках архітектури зафіксовані образи минулого, тому принципово важливим є наукове дослідження історії будування на Чернігівщині XIII–XVIII ст. У розвідках Г. Самойленка, О. Самойленка розглядаються характерні особливості архітектури зазначеного періоду, зумовлені оборонною політикою того часу, необхідністю зміцнення міст, що активно розвивалися, боротьбою народу проти поневолювачів. Важливого впливу зазнала міська архітектура, оскільки в українських містах проживали представники інших народів.

Дослідники акцентують увагу на динамічності процесів у містобудуванні: "Друга половина 16 – перша половина 17 ст. – це час великих змін в архітектурному будівництві. У цей період будівництво оборонних споруд не лише витратило свого значення, а й набуло розмаху. За умов постійної загрози несподіваних нападів зі степу. Риси оборонної архітектури з'являються навіть у окремих церквах. Всі міста і містечка у XVII ст. мали оборонний характер. Навіть населення сільського типу укріплювалися земляними ровами та валами. Поверх них влаштовувалися дерев'яні стіни, використовувались і природні перешкоди, зокрема річки та круті схили їх берегів, але в XVII ст. нові фортеці розміщували не тільки на високих відмітках, а і в низинах, використовуючи природні перешкоди. У багатьох селах та містечках фортецею слугувала і церква, яка була огорожена острожною стіною" [1, с. 159].

Подібна картина спостерігалася і на Чернігівщині, де наявна значна кількість полкових і сотенних міст. Як зазначають дослідники, вони є містечка-фортеці: "Як свідчать карти французького військового інженера Г. Л. де Боплана, виготовлені ним в Україні під час служби польському королю і видані 1660 р. у Руані, а потім неодноразово копійовані й використані картографами другої половини XVII ст., майже кожне місто і містечко мало фортифікаційні укріплення" [Там само].

Нові тенденції у будуванні та архітектурі намітилися наприкінці XVIII ст., про це йдеться у статті проф. Г. Самойленка "Монументальне мистецтво Ніжина". Дослідник зазначає, що остання чверть XVIII ст. характеризується значним зростанням обсягу будівництва, поширенням та утвердженням нового стилю – класицизму. Він звертає

увагу на те, що у 1875 р. встановлено порядок, відповідно до якого відбувалася забудова та реконструкція міста за проектами, затвердженими урядом. Докорінна перебудова Ніжина припадає на кінець XVIII – початок XIX ст.

Доля культурного, історичного процесу значною мірою залежить від людей з високим рівнем загальної культури. Творчі особистості здатні збагачувати людство новими звершеннями, забезпечують розвиток цивілізації та культури, сприяють суспільному прогресу: особистість творця знаходить своє вираження через продукти його творчої діяльності. Дослідник зауважує: "Авторами значних будівель Ніжина др. пол. XVIII ст. були вже не будівники-самоучки, а відомі архітектори, котрі мали високу професійну освіту. Серед них А. Квасов, А. Меленський, А. Карташевський" [2, с. 146]. Споруди, збудовані у Ніжині за їхніми проектами, додавали місту неповторності. Так, відомий російський архітектор А. В. Квасов звів у Ніжині 4 цегляні храми, а також розробив проект міський магістрату, який будувався 1763–1765 рр. Магістрат доповнював адміністративний центр міста. Він також об'єднував комплекс торговельних рядів, побудованих за участю відомого українського архітектора А. Карташевського. До того ж 1780 р. він брав участь у реконструкції ніжинського магістрату, перебудові будинку полковника Пилиповича, який на той час виконував функції "присутственного" місця. Ніжинська архітектура збагатилася завдяки А. Меленському, головному архітектору Києва у 1799–1829 рр. За його проектом у центральній частині міста було збудовано житловий будинок у стилі провінційного класицизму, який, на жаль, не зберігся [Там само].

XVII–XVIII ст. – доба розквіту та піднесення української національної культури. На цьому етапі Україна здійснила потужний прорив у всіх напрямках художньої творчості. Культурний поступ був тісно пов'язаний з посиленням національно-визвольної боротьби українського народу за свою державність, необхідністю обстоювання власних традицій, посиленням ролі козацтва в житті суспільства.

Звичайно, можливі різні оцінки вищезгаданого періоду, в найзагальнішому вигляді вони знайшли своє відображення у дослідженнях Г. Самойленка, О. Самойленка, І. Ситого, В. Матвеева, Л. Матвеевої та ін.

Інтенсивний розвиток архітектури супроводжувався значним розвитком монументально-декоративного мистецтва. В його основі переважала релігійна тематика, але все більше воно наближалось до реального життя. Важливе місце в історії будівництва належить храмовій архітектурі, на яку багатий Ніжин. "Однією із найдавніших архітектурних пам'яток Ніжина є Миколаївський собор. Дата його будівництва

в літературі подається не однаковою. В багатьох книгах сказано, що храм був збудований 1668 р. Наші ніжинські дослідники стверджують, що собор було зведено близько 1655 р. на кошти козаків та ніжинських полковників братів Золотаренків. Миколаївський собор вражає красою своєї композиції, оформленням. Він є яскравим прикладом раннього українського барокко, в якому чудово поєднувалися традиційні форми архітектури та різноманітні рельєфні декори. Саме на цій будові чернігівські та ніжинські майстри відшліфовували ті особливі творчі підходи, які пізніше використовували при будівництві Троїцького собору Густинського монастиря під Прилуками (1672–1674 рр.), Катерининської церкви в Чернігові (1690-ті роки), Успенського собору в Новгороді-Сіверському (кінець XVII ст.). Проте жодне джерело не дає відповіді на питання: а хто ж є архітектором цієї величної споруди?" [3, с. 71].

На основі документів XVII–XVIII ст., що зберігаються у фондах Чернігівського обласного історичного музею ім. В. В. Тарновського, І. Ситий вивчає традиції відбудови храмів. Дослідник зазначає, що процес побудови храму був довгим і дорогим: "Слід зазначити, що церква будувалась тільки на гроші парафіян, державців, "доброхотних" пожертвувальників, але ні в якому разі не на бюджетні, кажучи сучасною мовою, гроші, що стало звичайною практикою нашого часу" [4, с. 197].

Твори монументального мистецтва увіковічують значні історичні події, видатних діячів, але їх тематика і стилістична спрямованість пов'язана із загальним соціальним кліматом і атмосферою суспільного життя. Архітектурні споруди втілюють уявлення людей певної епохи про піднесене і трагічне, романтичне і героїчне. В українській церковній архітектурі наявні основні стильові характеристики, які притаманні архітектурному процесу європейських країн.

Серед різних видів мистецтва, що розвивались у Ніжині в XVIII столітті, особливого злету досягло монументальне мистецтво: архітектура, скульптура та настінний живопис. Головним стимулом загальнонародного розквіту мистецтва було зміцнення національної самосвідомості українського народу, палке бажання вистояти і перемогти у боротьбі за національну ідею та самостійну українську державу. У своєму розвитку "архітектура Ніжина др. пол. XVII–XVIII ст. пройшла складний шлях від оригінального стилю українського бароко до "типового", "зразкового" класицизму" [2, с. 144].

Зразки монументального будівництва в Ніжині з'явилися завдяки представникам місцевої козацької полкової верхівки (полковники Іван та Василь Золотаренки, Петро Розумовський), заможного духівництва

(митрополит Степан Яворський), які були головними замовниками, а також місцевим громадам. Дослідники зауважують, що "Ніжин до другої половини XVI–XVIII ст. був не тільки центром архітектури, дерев'яної скульптури та різьбярства, а й монументального настінного малярства та станкового іконопису. Відомі імена деяких ніжинських майстрів живописців. Серед них монах Віссаріон – іконописець, (народився в Ніжині в 1751 році) з 1787 р. протягом 13 років навчався в малярні Києво-Печерської лаври, ієромонах Іоанн – іконописець, уродженець Ніжина, автор відомого портрета митрополита Дмитра Ростовського (Туптала) поч. XVIII ст., ніжинський маляр Микола Степанович-Каменський, який у 1746 році був першим учителем у живописному класі при Троїце-Сергіївській лаврі. Стіни ніжинських храмів у XVII–XVIII ст. прикрашали чудові ікони, написані як ніжинськими, так і немісцевими майстрами-іконописцями" [Там само].

Велика кількість пам'яток малярства цього часу безіменна, з іншого боку – відомі імена митців, твори яких не збереглися. Слід зазначити, що серед різних жанрів українського світського мистецтва основне місце займає портретний живопис, традиції якого сягають глибокої давнини. Особливістю українського портрета є те, що він при всій своїй життєвості зберігає зв'язок з іконописом.

Аналіз наукових розвідок Г. Самойленка, М. Будзар, І. Ситого, А. Шапоренко дає підстави стверджувати, що українські майстри завжди зберігали вірність народним традиціям та смакам. Завдяки особливому художньому вирішенню, монументальному звучанню, декоративній барвистості український портретний живопис став самобутнім національним явищем культури.

У дослідженні А. Шапоренко зазначається: "Представлені твори українського портретного живопису XVIII–XIX ст. свідчать про особливе положення Чернігівщини стосовно розвитку образотворчого мистецтва. У XVIII ст. на Лівобережній Україні визначився своєрідний стиль так званого козацького портрета, притаманний Чернігівщині, що було відгомонам національно-визвольної боротьби українського народу. Написання таких портретів сприймалось як офіційне визнання заслуг козацької старшини перед державою. Козацький портрет відрізнявся виразністю, психологічною заглибленістю в трактовці образів, певними реалістичними тенденціями.

Подальший розвиток портретного мистецтва у другій половині XVIII–XIX ст. сприяв зростанню професійної майстерності живописців. Українські художники, які відчували вплив західноєвропейських майстрів і поступалися їм у техніці, все ж таки зуміли піднятися до вершин філософського осмислення буття і створити дійсно самобутній напря-

мок розвитку живописного портрета з яскраво виявленими національними особливостями" [5, с. 176].

Образотворче мистецтво зберегло основні риси, які склалися раніше: монументальність, витончений колорит, гармонічні пропорції, впевнений малюнок. У творах цього періоду відчувається віра в людину, прагнення до життєрадісності образного строю, яскравості. Так відроджувалась культура України, яка була зруйнована, розорена, формувалась "український народний стиль, який визначався безпосереднім використанням народних будівельних традицій" [6, с. 179].

Унікальним явищем в історії культури є музей. Він виступає засобом розширення культурного горизонту, сприяє процесу взаємовпливу носіїв різних культур, представників різних соціальних, вікових, етнічних груп. Шлях розвитку культурного світогляду людини говорить про потребу зберігати і передавати наступним поколінням предмети носіїв соціальної пам'яті, релігійний зміст, етнічну цінність. Музей є тією частиною культурного надбання, яка допомагає людині будувати картину світу. Художні музеї зорієнтовані на удосконалення соціокультурної дійсності, художньої культури, виховання різновікової аудиторії. Про це зазначають у своїх розвідках В. Коновальчук, Г. Самойленко, Н. Дмитренко. Дослідження історії музейної справи, вивчення особливостей і основних етапів музейного будівництва на Чернігівщині розкриваються у розвідці Н. Дмитренко, зокрема питання державної політики, історії створення музеїв, характеристика фондкових колекцій та джерел їх формування [7].

Як стверджує І. Синельник: "З огляду на багатоплановість досліджень історії повсякденності, музейні установи виступають унікальним зосередженням різноманітних джерельних шарів, що дають повноцінне уявлення як про певний історичний період у цілому, так і про окремі аспекти суспільного життя того часу. Це підвищує значення музейних колекцій у вивченні історії країни, особливо в умовах, коли власне музей зазнав значної еволюції – від зібрання раритетів до багатофункціонального інституту, призначеного зберігати історико-культурну спадщину, природничо-наукові цінності, нагромаджувати та поширювати інформацію за допомогою музейних предметів, а також використовувати їх з науковою, освітньо-виховною і популяризаторською метою.

Крім того, якщо йдеться про місцеві історичні музеї, то можна стверджувати, що їхні колекції віддзеркалюють територіальні особливості життя різних верств населення, дозволяють простежити загальнонаціональні процеси через нашарування регіональної специфіки. Адже дослідник у галузі історії повсякденності має спробувати вжитися

в описуваний світ, намагатися відчути його [8, с. 361]. На думку науковців, актуально звернути увагу на необхідність підняття статусу музеїв у сучасній культурі, де відбувається повернення до загально-визнаних шедеврів, зростає потреба безпосереднього контакту з оригінальними речами.

Як бачимо, розвиток культури нашого краю важко зрозуміти поза логікою його історичного поступу, попри всі перешкоди, втрати, руйнацію, вона зберегла свою самобутність і неповторність.

Таким чином, можна зробити висновок, що історія становлення та розвитку культури Чернігівщини насичена цікавими явищами, яскравими особистостями, а тому вимагає пильної уваги науковців. Перспективним для подальших досліджень ракурсом може бути вивчення літератури рідного краю.

Література

1. Самойленко Г. В. Культура Чернігівщини другої половини XVII–XVIII ст. / Г. В. Самойленко, С. Г. Самойленко // Література та культура Полісся.– Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2003. – Вип. 23. – С. 157–159.

2. Самойленко Г. В. Монументальне мистецтво Ніжина у XVIII ст. / Г. В. Самойленко // Література та культура Полісся. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 1995. – Вип. 6. – С. 144–150.

3. Самойленко С. Г. Розвиток мистецтва в Ніжині в XVIII ст. / С. Г. Самойленко // Література та культура Полісся. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 1994. – Вип. 4. – С. 69–86.

4. Ситий І. М. Матеріали до історії української церкви, або як наші предки церкви будували / І. М. Ситий // Література та культура Полісся. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2000. – Вип. 13. – С. 197.

5. Шапоренко А. Портретний живопис у художній колекції Г. Т. Галагана: галерея родинних портретів / А. Шапоренко // Література та культура Полісся. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2000. – Вип. 14. – С. 171–176.

6. Матвеев В. О. Будинок колишньої ніжинської електростанції як зразок українського національного модерну / В. О. Матвеев, Л. Л. Матвеева // Література та культура Полісся. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 1997. – Вип. 8. – С. 179–182.

7. Дмитренко Н. М. Створення мережі місцевих музеїв на Північному Лівобережжі у 20-ті роки XX ст. / Н. М. Дмитренко // Література та культура Полісся. – Вип. 37. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2007. – С. 264–271.

8. Синельник І. Музейні колекції як джерело вивчення історії повсякденності (на прикладі Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського // Література та культура Полісся. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2011. – Вип. 66. – С. 353–362.

9. Дудка Р. А. Основні тенденції розвитку української культури у другій половині 50-х – на початку 60-х р. ХХ ст. / Р. А. Дудка // Література та культура Полісся. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 1997. – Вип. 8. – С. 199–202.

Наші автори

1. **Бойко Надія Іванівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

2. **Воробей Аліна В'ячеславівна**, студентка IV курсу філологічного факультету Чернігівського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

3. **Драчук Любов Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

4. **Забарний Олександр Вадимович**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри методики викладання української мови та літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

5. **Задорожний Василь Богданович**, кандидат філологічних наук, старший науковий працівник відділу загальнославистичної проблематики та східнослов'янських мов Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України.

6. **Заєць Ганна Вікторівна**, аспірантка кафедри світової літератури та російського мовознавства Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

7. **Зіневич Людмила Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри суспільних дисциплін та українознавства Чернігівського національного технологічного університету.

8. **Ісаєнко Катерина Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

9. **Капніна Галина Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри германської та слов'янської філології Донецького державного педагогічного університету.

10. **Киричок Григорій Анатолійович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

11. **Ковальчук Олександр Герасимович**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

12. **Красавіна Валентина Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри суспільних дисциплін та українознавства Чернігівського національного технологічного університету.

13. **Краснобаєва Оксана Дмитрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

14. **Мучка Мирослава Зіновіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

15. **Мусієнко Інна Вікторівна**, студентка магістратури філологічного факультету Чернігівського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

16. **Остапенко Людмила Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

17. **Поворознюк Світлана Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри стилістики української мови Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

18. **Сазонова Олена Володимирівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Чернігівського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

19. **Самойленко Григорій Васильович**, доктор філологічних наук, професор кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

20. **Сквіра Наталія Михайлівна**, кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту літератури НАН ім. Т. Г. Шевченка.

21. **Стасюк Наталія Василівна**, здобувач Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ).

22. **Томіленко Людмила Миколаївна**, кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу лінгвістики Українського мовно-інформаційного фонду НАН України.

23. **Федунович-Швед Оксана Тарасівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики викладання суспільно-гуманітарних дисциплін Інституту післядипломної педагогічної освіти Чернівецької області.

24. **Харитонов Іван Кирилович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

25. **Хомич Тетяна Леонідівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Чернігівського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

26. **Цінько Світлана Василівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри загального мовознавства та української філології ННІ гуманітарної освіти Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

27. **Чоботько Олександр Васильович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

28. **Шлєіна Людмила Іванівна**, викладач кафедри українознавства Таврійського державного агротехнологічного університету.

29. **Штогрин Мар'яна Володимирівна**, викладач кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технологічного університету нафти і газу.

ЗМІСТ

Ювілейні привітання до 80-ліття від дня народження Г. В. Самойленка

Літературознавство

Чоботько А. В. Художественное пространство повести Н. Гоголя "Страшная месть"	21
Киричок Г. А. Слово и тело в ранней прозе Н. Гоголя (теоретический аспект)	31
Сквіра Н. М. "Преображение моей судьбы я глубоко почувствовал". Ключові моменти переродження героїв у "Капітані Боппі" та "Агасфері" В. Жуковського	42
Ісаєнко К. П. "Гра з читачем" як вибір нарративної стратегії (на матеріалі роману Л. Костенко "Записки українського самашедшого")	49
Ковальчук О. Г. Візуальне у процесах трансформації особистості ("Сміх", "Він іде", "Невідомий", "Persona grata", "В дорозі")	55
Muchka M. Preconditions and peculiarities of H. von Kleist's creative work reception in Ukrainian literary process of the 19th – the beginning of the 20th century	71
Shtohryn M. V. Mystic toposes of Kyiv in the novel "Love in Baroque style" by V. Danylenko	82
Заєць Г. В. Художня деталь в епіці Володимира Ярошенка	87
Краснобаєва О. Д. Просторово-часова організація тексту в романі-епопеї А. Корольова "Ерон"	94
Оспапенко Л. М. "Ловець у житі" як духовна практика: про рецепцію роману Дж. Д. Селінджера	102

Мовознавство

Бойко Н. І. Паралінгвальні фразеологізми в мовотворчості М. Коцюбинського	110
Зіневич Л. В. Художній переклад у контексті ідей європеїзму М. Коцюбинського	117
Красавіна В. В. Земля як мірило цінностей і парадигма зради у творах М. Коцюбинського	126
"Fata morgana" та О. Кобилянської "Земля"	

Поворознюк С. І. Мовні засоби експлікації етнічних стереотипів татарського народу в кримському циклі оповідань Михайла Коцюбинського	135
Сазонова О. В. Дискурс "коханья–зрада–смерть" у творах М. Коцюбинського та М. Могилянського	146
Хомич Т. Л., Воробей А. В. Фразеологічні одиниці в дитячих текстах Михайла Коцюбинського	156
Шлєіна Л. І. Концептуальні риси літературного й живописного імпресіонізму у новелі "Intermezzo" Михайла Коцюбинського	162
Задорожний В. Б. Про позамовну дійсність деяких лексикографічних явищ	168
Хомич Т. Л., Мусієнко І. В. Лексико-фразеологічний рівень мовної компетенції сучасного студента професійно-технічного навчального закладу	176
Цінько С. В. Психолінгвістичні особливості сприймання школярами усного мовлення	183
Стасюк Н. В. Структурно-синтаксичні особливості мовленнєвого акту заклик у	189
Томіленко Л. М. Позасловникова лексика у творі Дмитра Донцова "Націоналізм"	198
Федунович-Швед О. Т. Реалізація словотвірного потенціалу української мови у перекладах Миколи Лукаша	205
Харитонов І. К. Про три переклади поезії О. Поупа "Самопізнання"	220
Капніна Г. І. Категорія експресивності у перекладі (на матеріалі оригінального та трансформованого на українську мову варіантів роману Е. М. Ремарка "На західному фронті без змін")	231

Історія культури

Самойленко Г. В. Садиби письменників, художників, акторів як гнізда культури на Чернігівщині	239
Драчук Л. І. Проблеми регіонального розвитку культури на сторінках наукового збірника "Література та культура Полісся"	259
Наші автори	267

CONTENTS

Jubilee congratulations to Prof. G. V. Samoylenko on his 80-th anniversary

Literary criticism

Chobotko O. V. The Artistik Space of N. Gogols story "A Terrible Revenge".....	21
Kirichok G. A. Word and Body in the early M. Gogol's prose (theoretical aspect)	31
Skvira N. M. Key points of the heroes' regeneration in "The Captain Bopp" and "The Agaspher" by V. Zhukovskiy	42
Isayenko K. P. "A game with a reader" as a choice of narrative strategies (on the material of "Zapysky ukrains'koho samashedshoho" ("Notes by the Ukrainian Crazyman") by Lina Kostenko).....	49
Kovalchuk O. Hr. The visual in the processes of transformation of a personaliti afte the work by M. Kotsubinsky "The Laughter", "He is coming", "The Uknown", "Persona Grata", "While on the way") ..	55
Muchka M. Preconditions and peculiarities of H. Von kleist's creative work reception in the Ukrainian literary process of the 19 th – the beginning of the 20 th century.....	71
Shtohryn M. V. Mystic toposes of Kyiv in the novel "Love in Baroque style" by V. Danylenko	82
Zayats A. V. Artistic details in epitsi Volodymyr Yaroshenko	87
Krasnobayeva O. D. The existential organization of the text in the epic novel by A. Koroleva of "Herron".....	94
Ostapenko L. M. "The catcher in the rye" as a spiritual experience: about J. D. Salinger's novel reception. Part I.....	102

Linguistics

Boyko N. I. Paralingvalny phraseological units in M. Kotsyubinsky's idiolect	110
Zinevich L. V. Problems of artistic translation in the context of the Europeanism ideas of M. Kotsiubynsky	117
Krasavina V. V. Earth as a measure of value and paradigms of betrayal in the works of Kotsiubynsky "Fata morgana" and Kobyljanska "Land".....	126

Povoroznyuk S. Language means of expressing ethnic stereotypes tatar people in crimea cycle of stories Mykhailo Kotsiubynsky	135
Sazonova O. V. The discourse of love-betrayal-death in the works of M. Kotsyubinsky and M. Mohilyansky	146
Khomich T. L., Vorobei A. V. Phraseological units in the Myhailo Kotsyubynskiy's works for children	156
Shleina L. I. Conceptual features of literary and pictorial impressionism, in the novella "Intermezzo" Mykhailo Kotsiubynsky	162
Zadorozhnyi V. B. On Extralingual Reality of Some Lexicographic Phenomena	168
Homich T. L., Musiienko I. V. Lexical-phraseological level of language competence of the modern student of vocational and technical educational institution	176
Tsyn'ko S. V. Psycholinguistic features of perception of students oral fluency	183
Stasiuk N. V. The structural and semantic characteristics	189
Tomilenko L. M. Lexis which is not in the dictionary in the work Dontsov "Nationalism"	198
Fedunovych-Shved O. T. Of the appeal speech act Implementation of ukrainian language word formanion in Mykola Lukash translated works	205
Kharytonov I. K. On three translation versions of O. Pope's poem "Self-Knowledge"	220
Kapnina H. I. The category of expressivity in translation (based on the original and rendered into the ukrainian language variants of E. M. Remark's novel "All quiet on the western front")	231

History of culture

Samoylenko G. V. Villas writers, artists, actors as slot culture in Chernihiv region	239
Drachuk L. I. Problemi regional development of culture on the pages of scientific collection "Literature of Polissya"	259
Our authors	267

ШАНОВНІ АВТОРИ!

При поданні рукописів у наступні випуски журналу "ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ"

Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя

просимо дотримуватися ПРАВИЛ оформлення та подання рукописів до журналу

До опублікування у журналі приймаються наукові статті, що раніше не друкувалися. Матеріали подаються українською, російською, англійською, білоруською мовами у **друкованому та електронному** виглядах. Друкуються на одному боці аркушів білого паперу формату А4 (210 x 297 мм) у форматі Word 97 або пізнішої версії, шрифт Times New Roman, кегль 14, з 1,5 інтервалом та розмірами полів: верхнє – 20 мм, лівє – 30 мм, правє – 15 мм, нижнє – 25 мм.

Обсяг статті – від 10 до 17 сторінок.

До рукопису додаються:

– **рецензія**, підписана спеціалістом вищої кваліфікації в тій галузі науково-технічного знання, до якої належить стаття за своїм змістом (для осіб, що не мають наукового ступеня);

– **витяг із протоколу** засідання кафедри чи іншого наукового підрозділу, де ця стаття обговорювалася, з ухвалою про рекомендацію її до друку в "Літературі та культурі Полісся" (для осіб, що не мають наукового ступеня);

– **дані про автора** (прізвище, ім'я, по батькові, адреса, науковий ступінь, вчені звання, посада, місце роботи, службовий та домашній телефони, e-mail), із котрим редакція матиме справу щодо опублікування рукопису;

– **квитанція про оплату** за друк статті – **25,00 грн за 1 стандартну сторінку**.

До друку приймаються лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

СТРУКТУРА РУКОПІСУ

1) Рукопис починається з **індексу УДК** у верхньому лівому куті першої сторінки тексту.

2) **Назва** друкується великими літерами по центру.

3) **Прізвище та ініціали автора** – над заголовком малими літерами.

4) **Короткі анотації українською, російською та англійською мовами** (до 6 речень).

5) **Ключові слова** українською, російською та англійською мовами.

6) **Основний текст** статті може розбиватися на розділи. Посилання в тексті подаються у квадратних дужках із зазначенням номера джерела та сторінки ([7, с. 64]) у підзаголовку "Література".

7) **Список джерел** подається у порядку їх використання у розділі "Література".

У кінці статті подаються прізвища та назва статті англійською мовою.

Усі значення фізичних величин подаються в одиницях Міжнародної системи СІ.

У тексті використовується науковий та науково-популярний стиль, за винятком цитованих праць у статті.

Усі малюнки подаються на електронних носіях в одному зі стандартних форматів (jpeg, tiff). Усі малюнки і таблиці потрібно послідовно пронумерувати арабськими цифрами (**Рис. 1., Таблиця 1**). До кожного малюнка подають короткий підпис, а до таблиці – заголовок. Необхідно уникати дублювання графічного матеріалу і довгих заголовків таблиць.

Рішення про публікацію статті приймає редколегія. Вона має право направити статтю на додаткову рецензію або експертизу, а також на літературну правку статті без погодження з автором.

Без попередньої оплати стаття до друку не допускається.

Авторам надається коректура статті. Ніякі зміни верстки, за винятком помилок під час набору, не допускаються. Виправлену і підписану автором коректуру слід протягом трьох днів повернути в редакцію.

Думка редколегії не завжди збігається з думкою автора статті.

За достовірність фактів, цитат, імен, назв та інших відомостей відповідають автори публікації.

ШАНОВНІ АВТОРИ!

Матеріали направляти за адресою:

м. Ніжин, вул. Кропив'янського, 2 (кафедра російської і зарубіжної літератури та історії культури)

E-mail: svit.lit@mail.ru

Самойленко Григорій Васильович (тел. робочий: (04631)7-19-77; доМ.: (04631)2-41-10)

У разі недотримання авторами усіх вищезазначених умов редакція має право повернути статтю на доопрацювання чи відмовити в її друкуванні

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Збірник наукових праць

Випуск 78

Серія "Філологічні науки"

№ 4

Відповідальний редактор та упорядник

Самойленко Григорій Васильович

Технічний редактор – І. П. Борис

Комп'ютерна верстка та макетування – В. М. Косяк

Літературний редактор – О. М. Лісовець

Коректор – А. М. Конівненко

Підписано до друку

Гарнітура Arial

Замовлення №

Формат 60x84/16

Обл.-вид. арк. 19,66

Ум. друк. арк. 19,29

Папір офсетний

Тираж 100 пр.



Ніжинський державний університет

імені Миколи Гоголя

м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4.

(04631) 7-19-72

E-mail: vidavn_ndu@mail.ru

www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 2137 від 29.03.05 р.