

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 74

Серія "Філологічні науки"

№ 1

Ніжин
2013

УДК 80:008
ББК 81+83
Л64

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

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

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

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

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

з філології:

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

Література та культура Полісся. – Вип. 74. Серія "Філологічні
Л64 науки". – № 1 / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ
ім. М. Гоголя, 2013. – 309 с.

УДК 80:008
ББК 81+83

© Г. В. Самойленко, упорядкування, 2013
© НДУ ім. М. Гоголя, 2013

**До 200-ліття від дня
народження
Т. Г. Шевченка**



УДК 821.161.2.09:378(09)(477)

Г. В. Самойленко

Життєві та творчі взаємини Т. Шевченка з випускниками Гімназії вищих наук кн. Безбородька (1838–1843)

У статті розкривається роль випускників Ніжинської гімназії вищих наук кн. Безбородька у звільненні Т. Шевченка від кріпацької неволі та у його становленні як художника і поета.

Ключові слова: Ніжинська гімназія вищих наук, Т. Шевченко, Є. Гребінка, А. Мокрицький, П. Мартос, Н. Кукольник.

В статье раскрывается роль выпускников Нежинской гимназии высших наук кн. Безбородко в освобождении Т. Шевченко от крепостнической зависимости, в его становлении как художника и поэта.

Ключевые слова: Нежинская гимназия высших наук, Т. Шевченко, Е. Гребенка, А. Мокрицкий, П. Мартос, Н. Кукольник.

The article explores the role of graduates of Nizhyn Bezborodko's Gymnasium of High Sciences in releasing of T. Shevchenko from serfdom and his formation as an artist and poet.

Key words: Nizhyn Gymnasium of High Sciences, T. Shevchenko, A. Mokritsky, P. Martos, N. Kukolnik.

За своє понад двохсотлітнє існування Ніжинська вища школа, заснована у 1805 р. і відкрита у 1820 р., до якої входили Гімназія вищих наук кн. Безбородька (1820–1832), Фізико-математичний (1832–1840) та Юридичний ліцеї (1840–1875), Історико-філологічний інститут кн. Безбородька (1875–1919), а в післяреволюційний час інститут педагогічного спрямування, з 2004 р. – Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя [1], була пов'язана з іменем Тараса Шевченка. Це були найрізноманітніші безпосередні зв'язки з її випускниками, з одними більш тісні, з іншими побіжні, а вже після смерті Великого Кобзаря викладачі та студенти навчальних закладів здійснювали вивчення та популяризацію творчості поета і художника, турбувалися про увіковічення його пам'яті.

Про зв'язки Т. Шевченка з випускниками Ніжинської вищої школи збереглися деякі свідчення у спогадах сучасників, в епістолярній спадщині Шевченка та листах до нього, у книгах "Шевченко. Документи та матеріали" (К., 1950) та в "Дневнике художника" А. Мокрицького, в дослідженнях Петра Жури "Шевченковский Петербург" (Л., 1964), Георгія Неділька "Тарас Шевченко і Чернігівщина" (Ніжин, 1992), Станіслава Реп'яха "Тарасові сліди. Марево" (Чернігів, 1993) та ін. Проте визначена нами проблема так і залишилася не до кінця розкритою. Віддаючи данину поваги попередникам, зазначимо, що значна частина фактів не була введена до наукового обігу і розглянута в тісному контексті з визначеною проблемою.

Випускники Ніжинської вищої школи, особливо дореволюційного часу, після завершення навчання їхали до столиці Російської імперії С.-Петербурга, щоб там знайти свою долю, влаштуватися якомога краще і забезпечити своє майбутнє, піднятися службовими східцями щонайвище. Деяким це вдалося, інші, після поневірянь у пошуках "доходного" місця і не знайшовши його, поверталися назад в Україну.

Є. Гребінка у листі до свого товариша по Гімназії вищих наук кн. Безбородька М. Новицького писав: "Петербург – це колонія освічених малоросів. Усі присутственні місця, всі академії, університети заповнені земляками".

Так, у столиці опинилися випускники Гімназії вищих наук кн. Безбородька Микола Гоголь, Нестор Кукольник, Петро Редкін, Костянтин Базилі, Василь Любич-Романович, Микола і Василь Прокоповичі, Аполлон Мокрицький і його брат Іван, брати Тимофій та Іван Пащенко, Євген Гребінка, Олександр та Іван Данилевські, Іван Халчинський, Андрій Бородин, Микола Данченко (Немирович), Платон Лукашевич, Петро Мартос, Іван Симоновський, Євген Гудима та ін. [2], а також випускники Фізико-математичного та Юридичного ліцеїв: Олександр Афанасьєв-Чужбинський, Микола Гербель, Микола Макаров, Андрій Горонович, Роман Тризна, Михайло Лазаревський та ін. З більшістю із них Тарас Шевченко зустрічався, проживаючи у С.-Петербурзі, де він з'явився 3 лютого 1831 р. у зв'язку з переїздом до столиці пана П. Енгельгардта, кріпаком якого він був.

Помітивши малярський талант Шевченка, пан віддав Тараса на навчання до майстра живописного цеху В. Ширяєва, який змушував хлопця виконувати підрядні роботи, пов'язані з фарбуванням дахів, парканів, стін у будинках тощо. І все ж доля зглянулася над ним, коли звела його із земляком, студентом Петербурзької академії мистецтв, художником Іваном Сошенком, який помітив талановитого хлопця, що у світлу білу петербурзьку ніч малював у Літньому саду міфологічні

статуй. Саме з цього часу і почався новий етап у житті юного Шевченка, бо Іван Максимович перейнявся розповіддю Тараса про своє кріпацьке життя і потурбувався, щоб йому допомогли. Двоє випускників Ніжинської гімназії вищих наук, на той час студент Петербурзької академії мистецтв, учень К. Брюллова Аполлон Мокрицький та письменник і педагог Євген Гребінка, одразу ж включилися до пошуків шляхів визволення Тараса, використовуючи свої приватні знайомства, зокрема, українцем за походженням родом з Пирятинщини художником і скульптором В. І. Григоровичем, М. Ю. Віельгорським, В. А. Жуковським, К. П. Брюлловим та ін. І. Сошенко згадував: "У цей час я був добре знайомий з відомим малоросійським письменником Є. Гребінкою. От з ним я насамперед і порадився, як же допомогти нашому землякові. Гребінка щиро поставився до моєї пропозиції, почав часто запрошувати Тараса до себе, давав йому читати книжки, переказував різні відомості і т. ін." [3, с. 53].

Євген Павлович Гребінка (1812–1848) на цей час уже улаштував своє власне життя. Після закінчення Гімназії вищих наук у 1831 р., перших проб пера в літературі [4] він майже три роки служив у 8-му Малоросійському козацькому полку, а на початку 1834 р., вийшовши у відставку, оселився в С.-Петербурзі, влаштувавшись спочатку в Комісії духовних училищ при Синоді, а з 1838 р. і до кінця життя працював викладачем словесності у Дворянському полку та у Другому кадетському корпусі і користувався повагою учнів [5, с. 815].

Починаючи з 1831 р., Є. Гребінка друкувався у різних виданнях. А в 1834 та 1836 рр. вийшов українською мовою його збірник байок "Малоросійські приказки", які були написані переважно у Ніжині під час навчання у гімназії і підтримані вчителем латинської мови, письменником І. Кулжинським. В 1837 р. з'явився збірник повістей і оповідань "Рассказы пирятинца". У різних періодичних виданнях були надруковані повісті "Лука Прохорович" (1838), "Верное лекарство" (1840), "Кулик" (1844), "Доктор" (1844), "Записки студента" (1841), "Путевые записки зайца" (1844) і, нарешті, зібрання творів "Романы, повести и рассказы" у 8 томах (1847–1848). Це видання не було завершене у зв'язку зі смертю Є. Гребінки у грудні 1848 р.

Переїхавши до С.-Петербурга, Є. Гребінка опинився в колі своїх друзів, "ніжинських однокоритників", а також інших діячів культури. Тому він ще до викупу Шевченка з кріпацької неволі почав брати його на різні літературно-мистецькі зустрічі. Так він потрапив до придворного живописця Олексія Венеціанова, познайомився з конференц-секретарем Академії мистецтв Василем Григоровичем, який у свою чергу відрекомендував Шевченка відомому на той час поету Василю Жуков-

ському. Зустрічі з відомими людьми, книжки, які давав читати Є. Гребінка, впливали на допитливий розум обдарованого юнака, який відчув потребу у подальшому навчанні.

Протягом 1837 р. Шевченко бував у Є. Гребінки на літературних вечорах, де збиралися не лише випускники Ніжинської гімназії вищих наук, а й літератори Петербурга. У цей час стало модним проводити в столиці такі зібрання. Є. Гребінка жив на казенній квартирі Другого кадетського корпусу, де він працював учителем і був ще не одружений, а тому, коли отримував посилки від батьків із України, то гостинно запрошував своїх товаришів скуштувати батьківських ласощів і поговорити на літературні теми.

Учасник таких зустрічей літератор Іван Панаєв згадував: "Цього разу в Гребінки зійшлося численне товариство і, між іншим, Шевченко, який починав уже користуватися великою популярністю серед своїх співвітчизників; товариші по службі – О. О. Комаров і Прокопович (товариш Гоголя по Ніжинському ліцею і приятель його)..." [3, с. 63].

На вечорах у Є. Гребінки проходило знайомство і укріплювалися відносини з В. Далем, М. Марковичем, І. Сошенком, А. Мокрицьким та ін. Бував Шевченко разом з Є. Гребінкою на літературно-мистецьких вечірках і у інших представників культури. Поступово він став відомим. Хоча, як зазначає І. Панаєв, досить відомий на той час літератор, який входив до кола В. Белінського і добре знав літературне середовище, "освічені світські літератори дивилися на Шевченка з погордою і недовірою, ще більше, ніж на Кольцова, і з інтересом, змішаним з іронією, дивилися на нього, коли він співав малоросійські пісні, весело підтанцювуючи під рідні звуки" [6]. Особливо виявляв Шевченко свої національні риси, коли потрапляв у близьке для нього середовище. Саме тому він з охотою бував у Є. Гребінки, з яким любив співати українські пісні. І Тарас, і Євген мали гарні голоси, знали багато народних пісень і інколи, за сприятливих умов, відводили цим свою поетичну душу.

Дружба між Є. Гребінкою і Шевченком продовжувала зміцнюватися. У 1837 р. Тарас Григорович написав його портрет, який довгий час у шевченкознавстві вважався як портрет невідомого [7].

Тарас Шевченко читав свої твори Є. Гребінці, і на це вказував І. Панаєв. А в листі до Г. Квітки-Основ'яненка від 18 листопада 1838 р. Є. Гребінка писав: "А ще тут є у мене один земляк Шевченко, що то за завзятий писати вірші, то нехай йому сей та той! Як що напише, то тільки цмокни та вдар руками об поли!"

Крім І. Сошенка та Є. Гребінки, про подальшу долю Шевченка думав ще один земляк, випускник Ніжинської гімназії вищих наук Аполлон Миколайович Мокрицький (1810–1870), який у цей час навчався в

С.-Петербурзькій академії мистецтв у відомого художника Карла Брюллова.

Довідавшись від І. Сошенка про Шевченка, А. Мокрицький почав інтенсивно проводити роботу, пов'язану з викупом талановитого юнака з кріпацької неволі. "Щоденник" А. Мокрицького заповнений багатьма згадками про це. Вперше подібний запис з'явився 18 березня 1837 р. А. Мокрицький на літературному вечорі у К. Брюллова радився зі своїм вчителем про звільнення Шевченка [8].

А 31 березня 1837 р. А. Мокрицький читав на квартирі К. Брюллова у присутності свого вчителя та В. Григоровича вірш Шевченка, який надзвичайно сподобався К. Брюллову, бо в ньому він зумів відчути думки і почуття талановитої молодого людини, а тому вирішив будь-що витягнути юне обдарування з кріпацтва. І після цього зав'язалася розмова про реальну допомогу Шевченку. До цієї справи залучили і поета В. Жуковського. У "Щоденнику" А. Мокрицького знаходимо запис від 2 квітня 1837 р.: "Після обіду покликав мене Брюллов. У нього був Жуковський, він хотів знати подробиці про Шевченка. Слава Богу, справа наша, здається, піде на лад... Брюллов почав сьогодні портрет Жуковського і вельми схоже" [9, с. 116].

К. Брюллов поділився з В. Жуковським, О. Веніціановим, В. Григоровичем та А. Мокрицьким своїм планом: написати портрет В. Жуковського і розіграти його у лотерею, а за отримані кошти викупити Шевченка. К. Брюллов з великим інтересом писав портрет поета, яким зацікавилась царська родина. Портрет В. Жуковського, виконаний великим майстром, вразив усіх витонченістю і правдивістю. А. Мокрицький, який копіював цей портрет, згадував: "Ой, як важко копіювати його, проте яка користь підлаштовуватися під його правильний пензель. З його праць вчимося дивитися на природу. У малюванні у нього від початку і до кінця скрізь помітний його пензель, до найдрібніших деталей. Ось так вміє не багато митців читати і передавати природу, зокрема витонченість форм, природну грацію і характерність як в цілому, так і в частинах. В портреті Жуковського він виглядає досконало. Ви бачите оградного чоловіка, що спокійно сидить у кріслі і спокійно сперся на спинку крісла. Голова дещо схилена у правий бік, нахилившись вперед. Руки складені так, що кисті лежать вище колін (auf dem Fub), ліва, прикриваючи іншу, залишає пальці її видимими. В правій тримає він рукавички. Обличчя спокійне, погляд скерований на уважне сприйняття, проте здається, що зайнятий внутрішньо. На чолі дума не тяжка, але відрадна, заспокійлива. Він весь, здається, обдумував подвиг свій, перебуваючи після завершення праці у спокої" [9, с. 154].

У "Щоденнику" А. Мокрицького зафіксована ще одна цікава деталь. 28 квітня 1838 р. Аполлон Миколайович разом із Шевченком

перебували в класі Академії мистецтв, і їм повідомили, що прибув спадкоємець престолу. "Справді, не минуло й півгодини, як його високість завітав до нас. Ми з Шевченком прийняли його, він запитав мене про Брюллова, потім дивився велику картину, – відгукувався схвально. Подивившись усе дуже уважно, запитав, чи можна пройти в інші кімнати. Пішли, побачив він портрет Жуковського і був ним надзвичайно задоволений" [9, с. 152; 3, с. 61].

Шевченко переживав за стан своєї справи. І. Сошенко згадував: "Душевний стан Тараса у цей час був жахливим. Довідавшись, що справа про його звільнення, задумана такими впливовими людьми як Венеціанов, гр. Вієльгорський, Жуковський, незважаючи на всю їх впливовість, вперед не посувається, він прийшов якось до мене страшенно схвильований" [3, с. 54].

Через деякий час задум К. Брюллова все ж був здійснений. Портрет розіграли в лотерею. До виручених коштів додали свої внески М. Вієльгорський, К. Брюллов та В. Жуковський, а також гроші за розіграну копію портрета поета, зроблену М. Д. Биковим [10, с. 113–116, 120–123]. Ці факти стверджують, що думка про основну роль у збиранні коштів на викуп Шевченка царської родини не відповідає дійсності. Нарешті, у "Щоденнику" А. Мокрицького 25 квітня 1838 р. з'являється запис: "Годині о другій пішов я до Брюллова, застав його в робочій кімнаті з "Пертською красунею"... Невдовзі з'явився Жуковський з графом Вієльгорським. Прийшов Шевченко, і Василь Андрійович вручив йому папір про його звільнення і забезпечення прав громадянства. Приємно було бачити цю сцену" [9, с. 151].

Ще до свого викупу Т. Шевченко у 1837–1838 рр. бувати, майстерню К. Брюллова, де слухав поради художника, зустрічався з його учнями. Тарас Григорович продовжував бувати у А. Мокрицького. "Чай пив з парубками Сошенком і Шевченком у трактирі", – фіксує він у "Щоденнику". Трохи пізніше з'являється запис: "Прийшов Шевченко, потім Петровський" (Петро Степанович Петровський – художник, який навчався у цей час в Академії мистецтв).

Після звільнення Шевченка з кріпацької неволі та зарахування його вільнослухачем Академії мистецтв у клас К. Брюллова поет деякий час мешкав у квартирі свого вчителя. Розширилося коло знайомих. А найголовніше – Шевченко потрапив у середовище К. Брюллова, який своїм учням не лише давав уроки художньої майстерності, а й приділяв увагу їх інтелектуальному розвитку. Шевченко цінував у К. Брюллова як його великий талант, так і його людяність. Пізніше він з особливою теплотою розповість про свого вчителя у повісті "Художник". Як і в попередні роки, Шевченко залишався в центрі уваги А. Мокрицького.

5 та 9 квітня 1838 р. вони разом відвідали зали Ермітажу, де ознайомилися з працями відомих художників Ван-Дейка, Рубенса, Веласкеса, Гвідо Рені та інших. А. Мокрицький вчив Шевченка проникати в особливості художньої манери митців.

Неодноразово вони бували разом у Є. Гребінки. Запам'яталися відвідини квартири Є. Гребінки А. Мокрицьким разом з Шевченком 8 та 10 березня 1839 р. 9 березня Шевченкові виповнилося 25 років, але про святкування цієї дати в спогадах про поета та "Щоденнику" А. Мокрицького не сказано нічого. 8 березня було пов'язане зі звісткою про від'їзд із Петербурга В. Штернберга разом з В. Далем в Оренбурзький край. І Шевченко шкодував, що не попрощався з другом. 8 березня 1839 р. А. Мокрицький у "Щоденнику" зазначив про від'їзд із Петербурга художника Василя Штернберга: "Після класу прийшов Шевченко й дуже шкодував, що не застав Штернберга й не попрощався з ним. Ми йдемо до Євгена". 10 березня вони знову у Є. Гребінки, де застали Лагоду, розглядали малюнки В. Штернберга до альбому Є. Гребінки, години дві вели розмову, повечеряли малоросійською ковбасою і пішли додому [9, с. 162].

Антон Іванович Лагода, чиновник із Петербурга, батько художниці О. А. Лагоди-Шишкіної, був знайомий з багатьма діячами художньої культури, в тому числі з Є. Гребінкою, А. Мокрицьким та ін. У 1839 р. Т. Шевченко намалював його акварельний портрет.

Значна частина знайомих А. Мокрицького та Є. Гребінки входили і до кола Шевченка. З А. Мокрицьким Шевченко підтримував зв'язки до 1841 р., до того часу, коли художник виїхав до Рима продовжувати своє навчання.

Стосунки з Є. Гребінкою набували різнобічного характеру.

З 1838 р. Тарас Шевченко працював не лише як живописець, що пробував свої сили у різних жанрах: живописі, малюнку, технічній акварелі, сепії, офорті, а й виражав своє наболіле у поетичних творах. Він цікавився сучасною українською літературою, зокрема творами Г. Квітки-Основ'яненка, з якими ознайомився у бібліотеці Є. Гребінки. Під впливом прочитаного у журналі "Отечественные записки" (1839) нариса "Головатий" Шевченко написав свій вірш "До Основ'яненка" і разом з листом переслав поезію адресатові. Г. Квітка-Основ'яненко у листі-відповіді від 23 жовтня 1840 р. з захопленням говорив про цей твір. А поезію "Перебендя" Шевченко присвятив Є. Гребінці (пізніше ця присвята з невідомих причин була знята). Таким чином, твори Шевченка поступово ставали відомими діячам української культури.

З поетичними віршами Шевченка був знайомий не лише Є. Гребінка, а ще один студент Ніжинської гімназії вищих наук кн. Безбородька

Петро Іванович Мартос (1811 – після 1875), якого у 1826 р. відрахували разом з О. Данилевським, М. Прокоповичем за розповсюдження вільнолюбивих творів. О. Данилевський та М. Прокопович поновилися в гімназії, а П. Мартос залишився за межами навчального закладу і пішов служити з лютого 1827 р. унтер-офіцером Другого уланського полку. У 1837 р. він вийшов у відставку й оселився у Петербурзі, знав декілька іноземних мов, мав хорошу бібліотеку, підтримував зв'язки з Є. Гребінкою, Н. Кукольником, М. Глінкою, К. Брюлловим та ін. У 1839 р. Петро Мартос через Є. Гребінку познайомився з Шевченком. У своїх спогадах П. Мартос писав: "Шевченка я знав близько. Я познайомився з ним наприкінці 1839 року в Петербурзі, у милого, доброго земляка Є. П. Гребінки, котрий рекомендував мені його як талановитого учня К. П. Брюллова. Я просив Шевченка намалювати мій портрет аквареллю, і для цього мені треба було їздити до нього. Квартира його була на Василівському острові, недалеко від Академії мистецтв" [3, с. 69]. Під час сеансів на квартирі Тараса Григоровича він ознайомився з його віршами у рукописах. У своїх спогадах П. Мартос зазначає, що під час одного із сеансів він попросив дати йому прочитати вірші. "Шевченко витяг з-під ліжка луб'яний ящик, наповнений клаптями паперу, і подав мені. Я сів на ліжко й почав розбирати їх, але ніяк не міг дати ради. "Дайте мені оці бумаги додому, – сказав я, – я їх прочитаю"... Візьміть, коли хочете, тільки, будьте ласкаві, нікому не показуйте і не говоріть"... Узнявши папери, я одразу ж пішов до Гребінки, і ми з великими труднощами сяк-так дали їм лад і, що могли, прочитали" [3, с. 69]. Проте у цих спогадах є неточності. Є. Гребінка був знайомий з поезією Шевченка значно раніше. У листі до Г. Квітки-Основ'яненка від 18 листопада 1838 р. поет писав: "Він [Шевченко] мені дав гарних стихів на "Збірник" [11, с. 595].

Є. Гребінка у цей час готував збірник "Ластівка", куди і включив уривок із п'єси І. Котляревського "Москаль-чарівник", повість Г. Квітки-Основ'яненка "Сердешна Оксана", байки Л. Боровиковського, поезії Є. Гребінки, В. Забіли, О. Афанасьєва-Чужбинського, П. Куліша та ін., а також деякі народні пісні, прислів'я і приказки тощо. Сюди Є. Гребінка включив і 5 віршів Шевченка: "Причинна" ("Рева та стогне Дніпр широкий"), "Думка" ("Вітре буйний, вітре буйний"), "На вічну пам'ять Котляревського", "Думка" ("Тече вода в синє море") і "Думка" ("Тяжко, важко в світі жити"), а також уривок з поеми "Гайдамаки", до якого він робить примітку: "Порадував нас торік Шевченко "Кобзарем", а тепер знов написав поему "Гайдамаки". Гарна штука, дуже гарна, така смачна, мовляв, як у спасівку та у жаркий день після обіду гарний кавун! І їси, і ще хочеться – і читаш, і не одірвешся. Оце вам для приміру з неї перва глава. А там дальше усе лучше й лучше" [21 а].

Є. Гребінка залучив до редагування збірника і самого Шевченка. У листі до Г. Квітки-Основ'яненка від 13 січня 1839 р. Є. Гребінка писав: "У меня здесь есть чудесный помощник – Шевченко, человек удивительный..." [11, с. 597]. Допомога Шевченка, як свідчать дослідники, була досить конкретною, зокрема, правка байки П. Писаревського "Собака і Злодій". Як вказує перший дослідник цензурного примірника "Ластівки" П. Картавов, уривок з поеми Шевченка "Гайдамаки", який був поданий як автограф поета, редагував Є. Гребінка [12, с. 13]. Збірник "Ластівка" вийшов у 1841 р. на кошти В. Полякова. Серед позитивних і негативних відгуків виділяється стаття О. Афанасьєва-Чужбинського, у якій автор схвально говорить про поезії Шевченка. Є. Гребінка, надрукувавши в "Ластівці" твори Шевченка, таким чином включав їх у загальнолітературний контекст. Крім цього, він знайомив поета з тогочасними українськими літераторами.

У 1839 р. Є. Гребінка відібрав 8 значних творів Шевченка і вирішив із згоди автора видати їх окремою збіркою, яку назвали символічною назвою "Кобзар", що навечно закріпилася за поетом. Петро Мартос згодився дати гроші на видання збірника, про що він розповів у своїх спогадах і які широко цитуються у різних працях про Шевченка. Їх автор дещо перебільшує свою роль у підготовці "Кобзаря" до друку. Тут першість все ж таки належить Є. Гребінці, але П. Мартос дав свої кошти на видання збірника молодого поета. І в цьому його велика заслуга, бо таким чином відбулася популяризація творів Шевченка. Не обійшлося без П. Мартоса і у переговорах з цензором П. Корсаковим. Хоча, як свідчать архівні документи, які наводить шевченкознавець В. Бородин, до цензурного комітету збірник подавав не П. Мартос, а Є. Гребінка: "У реєстрі рукописів, розглянутих 1840 р. про "Кобзар" записано: дата подання до цензури – 7 березня, назва – "Кобзар, малороссийские песни и стихотворения", кількість сторінок – 20, від кого надійшов рукопис – "от г. Гребенки", цензор – Корсаков, дата схвалення – 7 березня, дата повернення з комітету – так само 7 березня, видано рукопис Іванові Левченку" [12, с. 13, 79]. У швидкому цензурному вирішенні дозволу на друкування "Кобзаря" відіграли власні добрі відносини Є. Гребінки з цензором П. Корсаковим, з яким він познайомився на одній із товариських вечірок у Шевченка. Як свідчить дата дозволу цензора на друкованому "Кобзарі" – 12 лютого 1840 р., П. Корсаков читав приватно твори Шевченка, зробив відповідні купюри, а 7 березня лише переглянув тексти, підготовлені до друку. 18 квітня 1840 р. П. Корсаков підписав квиток про випуск "Кобзаря" із друкарні Є. Фішера. В. Бородин, який порівнював різні видання "Кобзаря", відзначив, що цензурне втручання П. Корсакова найменш вразливе.

Більшість поезій у "Кобзарі" мали присвяти. Цим Шевченко виражав свою вдячність тим людям, які зробили чимало доброго у його житті. Так, поезія "Перебендя" була присвячена Є. Гребінці (пізніше Шевченко зняв цю присвяту), поема "Катерина" була адресована "Василію Андрійовичу Жуковському на пам'ять 22 квітня 1838 року", а поему "Іван Підкова" поет присвятив своєму другу, художникові Василю Івановичу Штернбергу, який рано пішов із життя і написав чимало своїх картин на українську тематику. Твір "Тарасова ніч" був присвячений Петру Матросу як вдячність за турботу про публікацію його творів (пізніше ця присвята теж була знята). Баладу "Тополя" поет присвятив Парасці Степанівні Петровській, сестрі свого друга художника Петра Петровського, який разом із Шевченком відвідував клас свого вчителя К. Брюллова. Шевченко бував у родині Петровських, з хвилюванням слухав українські пісні у виконанні Параски і в її альбомі "в знак пам'яті 1840 року" намалював тополя – символ української землі. До "Кобзаря" увійшли також вірші "До Основ'яненка", з присвятою Г. Квітці-Основ'яненку, та "Думки" ("Нащо мені чорні брови").

Збірник "Кобзар" розпочинався програмною поезією "Думи мої, думи мої, лихо мені з вами!", у якій визначені основні теми творів поета, що увійшли до збірника, а також виражена туга за батьківщиною. Сама назва збірника сприймалася як поезія народного співця про долю простого люду, про рідний край.

Вихід "Кобзаря" у світ був важливою подією не лише в житті Шевченка, а і в загальнолітературному контексті. Для українців ця книга була усвідомленням того, що вони є велика нація, яка може мати свою прекрасну літературу, створену рідною мовою, літературу, яка піднімає значення національної гідності, збуджує народ до боротьби за свобод. Іван Франко пізніше писав: "Ця маленька книжечка відразу відкрила немов новий світ поезії, вибухла мов джерело чистої, холодної води, заясніла невідомою досі в українському письменстві ясністю, простотою і поетичною грацією вислову" [13, с. 107].

Згодом перше видання "Кобзаря" доповнюватиметься новими творами Шевченка, бо царська цензура дозволяла видавати вірші поетові лише у збірниках під цією назвою. Народ зважав до цієї назви і чекав нових видань, при цьому розповсюджуючи поезії у численних списках, заучуючи їх напам'ять і передаючи із вуст у вуста. Проте не слід забувати і тих перших Шевченкових друзів та знайомих, зокрема ніжинців Євгена Гребінку і Петра Мартоса, які потурбувалися про появу першого віршованого збірника поета.

Шевченко через П. Мартоса передав свою книгу "Кобзар" Г. Квітці-Основ'яненку, який проживав у Харкові, про що згадується у його

листі від 23 жовтня 1840 р. до поета. Що ж до Є. Гребінки, то він добре знав твори Шевченка, про що свідчать 5 епіграфів із віршів поета до його роману "Чайковский" (1843) – три з поєми "Гайдамаки" та по одній з "Перебенді" та "Думи мої".

1840 р. для Шевченка був особливим. Вихід "Кобзаря", нагородження його срібною медаллю за живописний твір сприяли розширенню його особистих знайомств і спілкувань із широким колом літераторів, художників та інших діячів культури. Хроніка життя і творчості Шевченка засвідчує, що поет 24 квітня 1840 р. був на літературному вечорі в ресторані, де були присутні Федір Толстой, скульптор і живописець, віце-президент Академії мистецтв, Федір Чижов, математик і письменник, Петро Корсаков, письменник, перекладач, цензор, Олександр Струговщиків, поет і перекладач та багато інших.

Це коло знайомих збільшувалося з кожним днем. Так, на літературно-музичному вечорі у О. Струговщикова 27 квітня 1840 р. було присутніх понад 40 чоловік і серед них М. Глінка, К. Брюллов, Ф. Толстой та інші. На ньому був присутнім і Шевченко. А 9 травня 1840 р. він разом зі О. Струговщиківим, М. Глінкою, Ф. Толстим та багатьма іншими знову був на літературному вечорі у Миколи Маркевича, де зустрівся ще з одним випускником Гімназії вищих наук кн. Безбородька в Ніжині 1829 р. Нестором Васильовичем Кукольником (1809–1868).

На цей час Н. Кукольник був уже відомим прозаїком і драматургом, автором поетичної драми "Торквато Тассо" (1833), яка була написана ще в Ніжині і завершена в Петербурзі, п'єси "Рука Всеvyšнього отечество спасла" (1834), підтриманої царською сім'єю, історичних повістей і романів. Він бачив себе "генієм", переріс О. Пушкіна і покликаний воскресити високу поетичну традицію.

Перша зустріч Шевченка з Н. Кукольником відбулася 24 квітня 1840 р. на літературному вечорі у М. Маркевича. П. Мартос згадував: "Саме тоді перебував у Петербурзі Григорій Степанович Тарновський [господар знаменитої садиби в Качанівці, приятель М. Глінки, В. Штернберга та багатьох діячів культури. – Г. С.], з ним я познайомив Шевченка, а незабаром приїхав Микола Андрійович Маркевич, посварившись з московською цензурою за свою "Історію Малоросії" і сподіваючись у петербурзькій знайти поблажливішу. Я звів його з найдобрішим Петром Олександровичем [Корсаком, письменником і цензором "Кобзаря"] і водночас познайомив з ним і Шевченка" [3, с. 70]. Слід уточнити, що з П. Корсаком М. Маркевич познайомився трохи раніше, хоча зустріч з цензором Шевченка відбулася в цей час. До речі, П. Корсаков схвально відгукнувся про збірник "Кобзар" у газеті "Маяк" (1840, № 6).

М. Маркевич у своєму "Щоденнику" 4 березня 1840 р. записав: "Штернберг Василь Іванович. На 11-й лінії в будинку Доннерберга:

Шевченко Тарас Григорович. *Ibidem*". А далі йде запис за 24 квітня 1840 р., коли відбувся відомий вечір у М. Маркевича: "Вечір і за четверту годину після півночі у мене гості: Чижов, Мартос, Каменський, Струговщиків, Корсаков, граф Толстой, Булгарін і Кукольник... Це чудовий у моєму житті вечір... А Кукольник уже нападав на Мартоса, критикував Шевченка. Запевняв, що спрямування його "Кобзаря" шкідливе й небезпечне. Мартос впадав у відчай. Нестор додав, що тепер необхідно заборонити мови: польську, малоросійську і в остзейських губерніях німецьку. Ми сміялися, і я додав, що німців, поляків, татар і самоїдів треба зробити греко-католиками" [3, с. 72]. До речі, згодом П. Мартос втратив інтерес до Шевченка, перелякавшись його віршів, проникнутих "возмутительным духом" [14]. В шевченкознавстві "Записки" П. Мартоса викликали гостру критику за наклеп на поета, за звинувачення у виступі проти панів [15, с. 62].

Шевченко зустрічався також з Н. Кукольником у поета і перекладача О. Струговщикова 27 квітня 1840 р. Це була велика чоловіча вечірка. Серед численних гостей були композитор М. Глінка, скульптор і художник граф Ф. Толстой, художники брати О. і К. Брюллови, три брати Кукольники, письменник В. Сологуб, актори О. Ладі (Нестеров) і І. Сосницький, літератори В. Белінський, О. Нікітенко і І. Панаєв, художники А. Горонович і Я. Яненко та багато інших. Точилися жваві розмови, звучала музика, М. Глінка знайомив товариство з уривками своєї опери "Руслан і Людмила", а М. Маркевич, який разом з композитором писав у Качанівці в Україні лібрето до опери [16], наспівував окремі мелодії та українські пісні.

9 травня 1840 р. М. Маркевич давав прощальний вечір перед від'їздом в Україну, який співпав з іменинами господаря. Шевченко був на цьому зібранні і подарував йому свій вірш "Н. Маркевичу" ("Бандуристе, орле сизий!"). На цьому вечорі були Платон і Нестор Кукольники.

5 липня 1840 р. Шевченко був присутнім на одному із літературних вечорів ("на середях") у Н. Кукольника, на яких збиралося багато людей (до 80 чоловік). Ці вечори користувалися великою популярністю, бо на них бували М. Глінка, автор багатьох романсів на слова Н. Кукольника, оперні співаки та драматичні актори, поети та інші діячі культури, зокрема К. Брюллов і його учні. Ці зібрання відомі ще під назвою "братии трех великих художников" (М. Глінка, К. Брюллов, Н. Кукольник). Шевченко любив оперу М. Глінки. Пізніше, 25 січня 1843 р., у листі він зазначав: "А тепер через день дають "Руслана і Людмилу". Та що то за опера, та ну! А надто як Артемовський співа Руслана, то так, що аж потилицю почухаєш. Далєбі, правда" [17, т. VI, с. 26]. З С. Гулаком-Артемовським Шевченко познайомився у 1839 р.

на одній із таких вечірок, проникся до нього глибокою повагою і підтримував зв'язки з ним усе своє життя.

М. Маркевич зафіксував у "Щоденнику": "Зате вечір чудний! У Нестора зібралися: Греч, Булгарін, граф Толстой, Чернишов, Каменський, Чижов, Струговщиков, Прокопович, Шевченко, Яненко та багато інших. (Коротше кажучи, нас було 30 чоловік), ми слухали вдруge "Холмського" [3, с. 73] (п'єса Н. Кукольника "Князь Холмський").

Як бачимо, зустрічі Шевченка з Н. Кукольніком були хоча більш-менш систематичними і повторювалися декілька разів протягом 1840 р., але вони не мали близького характеру. Ставлення Н. Кукольника до України і діячів української культури було зверхнім. Купаючись у славі, коли представники світського товариства зачитувалися історичними творами Н. Кукольника, проникнутими монархічними ідеями, коли на сцені йшли подібні театральні вистави і коли в салонах звучали його романси в музичній обробці М. Глінки, коли він потрапив у товариство відомих діячів російської культури, пихатість молодого письменника відчувалася у всьому. Тож не випадково, що і відносини Шевченка з Н. Кукольніком не склалися, бо це були митці різного світобачення і розуміння життя суспільства. Цим і пояснюється негативне сприйняття Н. Кукольніком "Кобзаря". 26 квітня 1860 р. у листі до Я. Кухаренка Шевченко передав вітання петербурзьким знайомим, у тому числі і Кукольніку, але це був лише крок ввічливості. Участь Шевченка у літературно-мистецьких вечорах, а також вечірках, на яких були присутні численні представники світського товариства, сприяла пізнанню поетом цього середовища, окремих представників якого він буде схвально згадувати все життя, інших висміювати і розвінчувати у своїх творах. Молодому Шевченку хотілося як талановитому поетові і художнику стати врівень з іншими, які вже здобули відомість і славу. Тим паче, що про його "Кобзар" було чимало схвальних відгуків, йшли замовлення на портретні роботи.

Серед випускників Ніжинської гімназії вищих наук кн. Безбородька, які входили в коло петербурзьких діячів культури, крім уже згадуваних, були також Єгор Гудима (товариш Є. Гребінки та А. Мокрицького, на той час викладач географії у Дворянському полку (1837–1842 рр.)), Микола Данченко (Немирович) (товариш М. Гоголя, братів Миколи і Василя Прокоповичів, А. Мокрицького та Н. Кукольника, у останнього він був активним членом "Кукольниковской братии") [18], Микола Прокопович (друг М. Гоголя та товариш Є. Гребінки) та інші. Тогочасні документи не зафіксували їх тісні дружні чи творчі стосунки з Шевченком, хоча вони входили до кола близьких знайомих, бували на літературно-музичних зібраннях, вечорах у Є. Гребінки, Н. Кукольника,

М. Маркевича, О. Струговщикова, М. Глінки та в інших товариствах. Це були не лише спілкування товаришів по одній компанії, а земляків, що мало для Шевченка особливе значення.

Таким чином, випускники Ніжинської вищої школи на першому етапі життя і творчості Шевченка відіграли визначальну роль, допомогли йому позбавитися кріпацтва, зайнятися улюбленою творчою справою – малюванням, допомогли видати перший поетичний збірник творів, ввели в коло відомих діячів культури.

Література

1. Самойленко Г. В. Ніжинська вища школа: сторінки історії / Г. В. Самойленко, О. Г. Самойленко. – Ніжин, 2005.
2. Самойленко Г. В. Н. Гоголь и "нежинские однокорытники" в Санкт-Петербурге / Г. В. Самойленко // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки. – 2007. – С. 11–16.
3. Спогади про Тараса Шевченка. – К. : Дніпро, 1982. – 548 с.
4. Самойленко Г. В. Нежинская филологическая школа / Г. В. Самойленко. – Нежин, 1993. – С. 64–71 ; Самойленко Г. В. Літературне життя Чернігівщини в XII–XX ст. / Г. В. Самойленко. – Ніжин, 2003. – С. 62–66 ; Самойленко Г. В. До проблеми формування творчої особистості Євгена Гребінки періоду навчання в Ніжинській гімназії вищих наук кн. Безбородька / Г. В. Самойленко // Євген Гребінка в крайовому, українському та світовому літературно-мистецькому контексті : збірник наукових статей. – Полтава, 2012. – С. 191–207 ; Самойленко Г. В. Євген Гребінка і Гімназія вищих наук кн. Безбородька у Ніжині: до проблеми становлення творчості письменника / Г. В. Самойленко // Література та культура Полісся. – Вип. 68 : Спадщина Євгена Гребінки у соціокультурному контексті (до 200-ліття від дня народження письменника / Г. В. Самойленко. – Ніжин, 2012. – С. 3–15.
5. Исторический вестник. – 1899. – № 7–9. – С. 815.
6. Современник. – 1861. – Т. 86. – С. 154 ; Панаев И. Литературные воспоминания / И. Панаев. – М. : ГИХЛ, 1950. – С. 103–104.
7. Будник-Сіверський Б. Безперечно – портрет Євгена Гребінки / Б. Будник-Сіверський // Радянське літературознавство – 1968. – № 10. – С. 1.
8. Ляковська О. Карл Брюллов / О. Ляковська. – М. ; Л., 1940. – С. 118 ; Советская Украина. – 1961. – № 1. – С. 164.
9. Дневник художника А. Н. Мокрицкого. – М. : Изобразительное искусство, 1975. – 272 с.
10. Жур П. Шевченковский Петербург / П. Жур. – Л., 1964.
11. Гребінка Є. Твори : у 3 т. / Є. Гребінка. – К. : Наукова думка, 1981. Т. 3. – 1981. – 703 с.
12. Бородин В. С. Т. Г. Шевченко і царська цензура / В. С. Бородин. – К. : Наукова думка, 1969. – С. 13.

13. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / І. Франко. – Львів, 1910. – С. 107.
14. Вестник Юго-Западной России. – 1863. – № 4.
15. Костенко А. І. Шевченко в мемуарах / А. І. Костенко. – К., 1965. – 253 с.
16. Русская старина. – 1874. – Т. 9, № 1–4. – С. 701–702.
17. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 10 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1951–1964.
Т. 6. – Листи. – С. 26.
18. Глинка М. Записки / М. Глинка. – М., 1988.

Тарас Шевченко в російській критиці (1840–1861)

У статті аналізуються критичні відгуки в російській періодиці про поезію Тараса Шевченка та полеміка про художню вартість поезії Шевченка і долю української мови.

Ключові слова: Шевченко, Кобзар, критика, мова, переклад.

В статье анализируются критические отклики в русской периодике на поэзию Тараса Шевченко и полемика о художественной ценности его поэзии и судьбе украинского языка.

Ключевые слова: Шевченко, Кобзарь, критика, язык, перевод.

The article deals with analyses of critical reception in Russian periodicals of Taras Shevchenko's poetry, polemical discussions of its artistic value and the future of Ukrainian language.

Key words: Shevchenko, Kobzar, critical reception, language, translation.

Проблема рецепції творчості Шевченка і її гуманітарного резонансу була предметом уваги шевченкознавства протягом усього ХХ ст. Досить згадати імена І. Свенціцького, П. Филиповича¹, В. Шубравського² чи окремі статті М. Павлюка. Та саме останнім часом зроблений справжній прорив у цій сфері. В 2009 році побачила світ праця Валентини Іскорко-Гнатенко³, де вперше, хай і в неповному вигляді, зібрані під однією обкладинкою критичні праці російських (і не тільки) літераторів, що були надруковані за життя поета. Нарешті, цього року у видавництві "Критика" вийшов перший том антології "Тарас Шевченко в критиці"⁴ з розлогою вступною статтею Григорія Грабовича, що претендує на репрезентацію всієї повноти критичних відгуків у слов'янському світі, викликаних творчим доробком і самою постаттю Шевченка. Зрозуміло, що це дає можливість побачити всю складну

¹ Свенціцький І. Шевченко в світлі критики і дійсності. – Львів, 1922. Филипович П. Забуті рецензії сорокових років на Шевченкові твори / І. Свенціцький // Україна. – 1930. – № 3–4. – С. 72–80.

² Шубравський В. Є. Прижиттєва критика / В. Є. Шубравський // Шевченкознавство. Підсумки і проблеми. – К., 1975. – С. 9–29.

³ Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці (1839–1861). Бібліографія. Матеріали : навч. посіб. / упорядник Валентина Іскорко-Гнатенко. – К., 2009.

⁴ Тарас Шевченко в критиці. – Т.1. Прижиттєва критика (1839–1861). – К., 2013.

картину не лише інтерпретації Шевченкової спадщини, а й збагнути процес її впливу на формування національної самосвідомості українства і одночасно реакцію на цей процес російської суспільної думки, оскільки, як відомо, література в Росії була трибуною вираження цілого комплексу розмаїтих гуманітарних ідей.

Критичний відгук російської думки про Шевченка має широкий спектр: від повної негачії до захоплення і високих оцінок його поезії. Однак варто наголосити, що під прицілом критиків від початку не лише поетичні достоїнства, а й ціла низка гуманітарних проблем, що була актуалізована поетичним генієм Шевченка. Із небуття виходив на сцену тодішньої історії народ зі своїм неповторним обличчям, гірким і великим минулим, зі своєю мовою, що до цього жила лише в народній пісні, водевільних народних драмах та сміховинах Котляревського. Вже була відспівана на різні лади в різних редакціях тризна за Україною Миколою Гоголем у повісті "Тарас Бульба", "несвідомої, але геніальної спроби утворити літературний епос", представити історію цілого народу (В. Сиповський). Молодість нації, войовниче та звитяжне минуле, високе лицарство, в якому домінує не здоровий глузд, а нерозсудливість молодості, боротьба за віру, трагедія роду-народу (рід Бульбенків згинув), причина якого, не в останню чергу, самознищення – ось головні історіософські формули повісті Гоголя. Все в минулому, народні пісні – єдине, що полишилось, "для Малороссии все и поэзия, и история, и отцовская могила", та вони – "надгробный памятник былого", "камень с красноречивым рельефом, с исторической надписью".

І на очах усіх крізь цей камінь проростає могутнім і плідним пагоном, який дає нове життя народові, нову надію на самобутній шлях. Шевченківська поезія постала тим збудником національного відродження, "ким зайнялось і запалало" (Є.Маланюк). Тому історія літературної рецепції поезії Шевченка має більш масштабний захват, відбиваючи процес формування нового дискурсу українсько-російських взаємин, охоплюючи екзистенціальні основи відроджуваного національного буття народу.

Від початків російська критика у розмові про поезію Тараса Шевченка виявила зацікавленість трьома основними темами. Поряд з визнанням таланту поета увагу критиків привернули питання ставлення до української мови, а також порівняльного підходу до поезії Шевченка і спроби зіставного аналізу її з визначними явищами, перш за все, російської літератури (Пушкіним) і видатними представниками світової літератури (Гете, Байроном, Міцкевичем і навіть Шекспіром). Російська критика не була одностайною у своєму баченні та оцінках

поезії Шевченка, що пояснюється двома факторами. З одного боку, ідеологічним спрямуванням часописів, а з іншого – етнічним походженням критиків: вихідці з України, як правило, більш прихильно ставилися до поезії Шевченка й високо поцінювали її достоїнства. Саме вони здебільшого вдавалися до порівнянь з класиками світової літератури, що інспірувало іронічні ескапади власне російських критиків, якими позначена критична думка 60-х рр.

Перші російські рецензенти "Кобзаря" відзначили оригінальність і неповторність поезії Шевченка: *"У віршах п. Шевченка багато вогню, багато почуття глибокого; скрізь дихає в них палка любов до вітчизни. Його картини точні щодо натури і сяють яскравими, живими барвами. Взагалі, в авторові цих малоросійських віршів видно талант непідробний"* [1]. Одночасно висловлюється і неприховане невдоволення тим, що поет звертається до української мови, *"калічить думку і російську мову, підроблюючись під хохлацький лад!"* [2]. Інший критик пише: *"Шкода тільки, що ця книга ["Кобзар" – П. М.] не може бути прийнята нашою літературою, що ці вірші не російські, що вони писані особливим провінційним наріччям, яке незрозуміле для більшості наших читачів"* [3]. Навіть тоді, коли критик високо оцінює вірші Шевченка, які *"вражають своєю простотою, грацією і почуттям"*, він не втримується від поради *"розповідати про свої відчуття російською; тоді б квітки його, так називає він вірші свої, були пишнішими, духмянішими, а головне – міцнішими"* [4].

Вже перші критики (вперше ім'я Тараса Шевченка з'явилося у пресі в 1839 р. [5]) наголошують на зв'язку його лірики з народною поезією, "народним піснеспівом", його вірші сприймаються як "народні пісні й легенди малоросіян". І цей вектор рецепції приводить до думки, яка виправдовує й підтримує звернення поета до рідної мови: *"... а якщо п. Шевченко виріс у Малоросії і якщо його поставила доля в таке ставлення до мови, якою ми пишемо і спілкуємося, хіба він не може висловити нею своїх почуттів? Якщо з дитинства його уявлення вбиралися у форми південного наріччя, то невже для цього треба закопувати талант у землю? Невже..."* Разом з тим критик виказує певність, що вірші Шевченка зрозумілі *"кожному малоросіянину, безсумнівно, принесуть найбільшу користь південноросійським простолюдинам-читачам"* [6]. Розмова про поезію Шевченка в російській критиці виходить за суто літературні межі: критики виявляють жвавий інтерес до України та її своєрідного профілю, її історії й пісенної творчості, в якій відбилися подвиги *"Палія, Богдана Хмельницького, наїзди Запорожців на Крим"*, походи *"завзятців наших на*

дальною Синопу и Трапезунд". Рецензент "Маяка" стверджує, що твори з книги "Кобзар" *"написані цілковито в національному дусі: сповнені почуття, непідробної грації й простоти"*. Національну виразність зазначає рецензент і в малюнку В. І. Штернберга, який зображує кобзаря, народного співця України, і порівнює його з бардами, менестрелями, труверами, редерейками, трубадурами й мінезингерами – співцями в європейських землях [7]. Природно, що виникає в критичних виступах порівняння з російською поезією [8]. В іншому відгуку, говорячи про поему "Гайдамаки", рецензент зауважує: *"Його "Гайдамаки" – твір, просякнутий думкою і почуттям, дихає непідробним натхненням і виблискує іскрами живої, різноманітної і палкої фантазії. Якби "Гайдамаки" були написані російською мовою, то цю поему можна було б віднести до числа найкращих російських поем"* [9]. А. А. Антипенко (О. О. Корсун) у просторому розмислі "Как думают областяне...", називаючи первістків української літератури: Квітку-Основ'яненка, Шевченка, Гребінку, Могилу, Галку, – не бачить навіть підстав *"порівняти з якою б то не було російською книгою, хоч би й десятикратною, за винятком дуже небагатьох"* [10].

Критика етнічних українців часто має полемічний характер і спрямована проти тих російських критиків, які допускали кпини щодо української мови. М. Тихорський у рецензії на "Молодик" пише: *"Що ж торочать про Шевченка наші журнальні аристархи? Є люди – сліпі кроти, які, не маючи можливості справедливо оцінити високі достоїнства його творів, тому що не розуміють мови, якою Шевченко пише, не хочуть, однак, й думати про це і не забувають очорнити несправедливою критикою ці твори через одну лишень недолугу думку, що не слід писати малоросійською..."* [11]. Важливим є те, що поезія Шевченка давала опертя й аргументи українським письменникам заявити про права української літератури в загальноросійському літературному процесі. І вже в рефлексіях над українськими виданнями звучить упевненість у великому потенціалі українського слова і великих надіях на майбутнє. Критик віддає перевагу українській поезії, надрукованій на сторінках альманаху "Ластівка": *"... третина віршів "Ластівки" прекрасна, тоді як у російських альманахах ми давно не зустрічаємо таких і десятої частки"*. Серед імен поетів, надрукованих в альманасі, і Шевченко. О. Чужбинський, високо оцінюючи вірш "На вічну пам'ять Котляревському" і уривок з поеми "Гайдамаки", виказує своє захоплення майбутнім твором: *"Уявляю, що це буде за поема! Степ, могили, Дніпро, ліси, козацтво!.. Ляхи!"* І він проривається нетерпінням: *"О, братику, пиши швидше свого "Гайдамака", пиши та дай і мені послухати козацької розмови!.."* [12].

Навесні 1842 р. в "Отечественных записках" з'явився відгук В. Белінського про поему "Гайдамаки". Якщо перша репліка, що, ймовірно, і не належала його ж перу, проникнута співчуттям до Шевченкової музи, то в цій рецензії відомий критик уперше виказує своє неприйняття не лише "Гайдамаків", а й *"подібного роду творів"*, що *"видаються тільки для задоволення і повчання самих авторів, іншої публіки у них, здається, немає"* [13]. Що ж до поеми Шевченка, то критик побачив там *"надмір найбільш вульгарних і базарних слів і виразів"*: вони *"позбавлені простоти вигадки й оповіді, сповнені химерниками і замашками, що притаманні усім поганим книгам"*. Його кінцевий присуд: *"вони незрозумілі простому народові і не мають у собі нічого з ним симпатизуючого"*. Критик побачив у поемі лишень те, що *"тут добре лаються, п'ють, б'ють, палять, ріжуть; ну, звісно, в антрактах кобзар (бо без кобзаря яка ж малоросійська поема!) співає свої натхненні пісні, без особливого смислу, а дівчина плаче, а буря гомонить"* [14].

З окремими тезам статті В. Белінського полемізує К. Калайденський на сторінках "Маяка". Він заперечує твердження про неспроможність української мови, резонно покликаючись на думку самого В. Белінського про користь подібної літератури для простолюду, зауважуючи велику популярність серед українців творів, написаних народною мовою: *"... всі українці окрилені палкою любов'ю до рідної мови і радісно зустрічають кожний новий твір цією мовою"*. Невипадково твори Основ'яненка, Гребінки, І. Галки, "Кобзар" Шевченка *"розкуповувались до останнього екземпляру"* [15]. Критик навіть наполягає на тому, щоб російською прізвище Шевченко відмінювалося за правилами українського відмінювання і вказує на помилку в написанні імені Яреми, яке В. Белінській пише в кличній формі "Яремо". Висновок К. Калайденського не менш категоричний: *"О. З. ... не мають знань у малоросійській мові і знають вельми погано історію цієї мови і України"* [16].

Доволі переконливо на сторінках "Москвитянина" прозвучала думка Ф. Китченка. Виказуючи критичні зауваження на адресу видавців і літераторів, які пишуть українською мовою, де *"правопис ще не узагальнився"*, що привело до великої кількості помилок при друці, водночас зауважує: *"Якщо словесність є представницею народного духу, моралі, звичаїв і дій, то в цьому сенсі подібний твір, яким є "Гайдамаки", є справді народним. Спробуйте передати його якоюсь іншою мовою, він втратить половину своєї вартісності; залишаються тільки портрети і діяння, тобто загальнолюдське, все інше зникне. Мова завжди буде єдиною перешкодою: бо вона утворюється за духом народу; чим оригінальніший народ, тим своєрідніша мова його"* [17].

Хвилю критики викликала російськомовна поезія Шевченка, зокрема поема "Тризна". Оглядач "Современника" писав, що у цих віршах *"... самі малоросіяни не знайшли і ознаки того таланту, яким захоплювалися колись"*, і це в той час, коли *"ревні прибічники таланту п. Ш-ка" ставлять його малоросійську поезію вище поезії Пушкіна* [18]. Іронічним був і відгук "Литературной газеты", а оглядач "Отечественных Записок" подивувався, чому "Тризна" не з'явилася на сторінках альманаху "Молодик", бо вірші ці – саме українські. Негативні рецензії двічі надрукувала "Северная пчела" (29.04.1844 і 22.06.1844 рр.).

У той час коли поет перебував у засланні, критика не згадувала його імені, обмежившись поодинокими покличами (напр. П. Куліш в епілозі до "Чорної ради" чи рецензія на "Народні оповідання" Марка Вовчка).

Дискусії навколо спроможності української літератури й естетичної цінності поезії Шевченка поновлюються після повернення з заслання. О. Пипін у статті, вміщеній у чеському часописі, висловлює переконання, що поезія "Гайдамаків" *"рівняється глибиною чуття і чудовими поетичними образами з найкращими народними творами Пушкіна і Міцкевича"* [19]. Високу оцінку поезії Шевченка містить стаття в "Санкт-Петербургских ведомостях" (1859. – 20.XII. – № 278), де повідомляється про нове видання його творів: *"Талант українського поета належить до тих незвичайних явищ, котрі вражають своєю окремішністю від усіх однорідних явищ у минулому і тривалий час не зустрінуть нічого до себе подібного у майбутньому"*. "Северная пчела", повідомляючи про вихід книги поезій Шевченка, називає його *"першим народнім поетом нашого часу"*, зазначивши: *"Кожний рядок його думи і пісні говорить розуму й серцю українця про те, що славний народ український любив, любить і, звісно, ніколи любити не перестане"* [20].

На початку 1860 р. вийшов перший нарис біографії Шевченка, автор якого з симпатією говорить про поета, про українську літературу, зауваживши, що *"політичні обставини України були більш важкими, ніж північних братів"*. Що ж до Шевченка, то, на думку автора, *"ім'я його з любов'ю і повагою промовляється всіма, кому дорога Малоросія"* [21].

Вихід "Кобзаря" 1860 р. викликав до життя цілу низку рецензій і оглядів, у яких визнання таланту Шевченка стає незаперечним. Критик часопису "Семейный круг" називає поета "геніальним", серед іншого відзначивши: *"Немає в Малоросії жодного порядного кутка, де ім'я творця "Кобзаря" не вимовляли б з повагою і глибокою любов'ю, у народі співають його пісні"* [22].

Показове для цього часу розуміння поезії Шевченка виказує М. Добролюбов, для якого українська література явище, якому *"ніхто*

не відмовить у визнанні". На його думку, Шевченко – *"поет цілковито народний, такий, якого ми не можемо вказати в себе. Навіть Кольцов не йде з ним у порівняння, тому що образом своїх думок і своїми устремліннями інколи віддаляється від народу. У Шевченка, навпаки, все коло його ідей і співчуття перебуває у цілковитій відповідності зі змістом і устроєм народного життя. Він вийшов із народу, жив з народом і не тільки думкою, а й обставинами життя був з ним міцно і кривно зв'язаний"* [23].

М. Костомаров у рецензії на "Кобзар" зазначає: *"... Шевченко належить до першокласних поетів слов'янського світу. Його місце поряд з Міцкевичем і Пушкіним"*. М. Костомаров одним із перших заговорив про міжнародне значення поезії Шевченка: *"... великорос і поляк, і німець, і француз, якщо тільки у нього є поетичне чуття і тепле любляче серце, не залишиться осторонь впливу поезії Шевченка"* [24].

М. Михайлов, осмислюючи поезії Шевченка, застерігає П. Куліша від проголошення "всесвітніми геніями" Квітки і Шевченка, але зі щирим почуттям викладає біографію останнього, покликаючись на лист самого поета до редактора "Народного читання" та аналіз окремих творів ("Перебендя", "Катерина", "Наймичка").

Рецензент "Светоча" критично ставиться до сучасного стану української літератури, вважаючи, що вона є лише *"розвитком мотивів народної пісні"*, а Шевченка хоча і називає *"геніальним обдаруванням"*, однак тільки *"продовжувачем, відтворювачем народної пісні"* [25].

Найпросторіший прижиттєвий огляд доробку Шевченка належить перу Д. Мордовцева, що з'явився на сторінках "Русского слова" [26]. 30-ті рр. Д. Мордовцев назвав "епохою відродження" в історії України, *"початком самодіяльності пробуджених сил"*, *"початком моральної емансипації"*. На тлі діячів того часу Шевченко бачиться *"якимось окремим особнем, особистість ця видається якось особливо рельєфно"*. Шевченко *"був першим, хто змусив нас сумувати неусвідомленою тугою і всерйоз замислитися над багато чим"*, першим, хто почав *"зводити в поезію стихію народності"*.

Російська критика звернула увагу і на перші переклади творів Шевченка. Перша рецензія на переклад О. Плещеевим "Наймички" з'явилася на сторінках "Санкт-Петербуржских ведомостей" [27]. Високо оцінивши російський переклад, рецензент навіть зауважив, що той іноді вивищується над оригіналом. Адже, на переконання рецензента, в *"обдаруванні п. Шевченка немає якоїсь особливої, титанічної величі. Та й у малоросійській мові поки що немає засобів, за допомогою яких ця мова могла б зробитися зняряддям якогось могутнього творчого задуму"*. *"Бути найбільшим представником малоросійської*

літератури не означає ще бути скільки-небудь значним представником не тільки світової, а навіть і російської літератури". Співчуття, з яким поставилися до поезії Шевченка, та її подальшу приголомшливу популярність автор пояснює причинами, що "стоять вище будь-яких літературних інтересів".

На думку М. Новоспаського, "більша частина перекладів (за винятком "Івана Підкови" в перекладі п. Михайлова і двох-трьох перекладів О. Плещеєва і п. Мея) надзвичайно слабкі".

Натомість рецензент "Светоча" позитивно оцінює переклади О. Плещеєва та Л. Мея, що "відзначаються художньою простотою і точністю" [28]. В рецензії, вміщеній у "Русском инвалиде", автор Я. Т. (Турунов Я. М.) закидає перекладачам втрату "малоросійського елемента": "Такі вірші могли би бути у зібранні пісень Беранже, перекладених п. Курочкіним". Але висновок автора дещо несподіваний: "У всьому цьому немає вини перекладачів: малоросійська поезія, як будь-яка суто народна поезія, неперекидна, і на додачу до всього чужа нам, людям великороським..." [29].

Цілий ряд слушних зауважень з цього приводу належить О. Чужбинському, на думку якого, "переклади більш чи менш слабкі, а слабкіші переважно там, де українського козака перероблено в хвацького великоросійського молодця, або де віркий гумор відпливається у форми простонародної російської говірки". О. Чужбинський наводить низку прорахунків перекладачів, які не змогли адекватно передати образи Шевченка. До позитивів видання М. Гербеля рецензент відносить видрук автобіографії і списку творів поета. О. Чужбинський зауважує у відгуку на вихід журналу "Основа", що російські переклади "навряд чи зможуть дати нам про нього [Шевченка] повне розуміння" [30].

Прижиттєва критика поета сформулювала той комплекс проблем, які з різною актуальністю поставатимуть у російському літературознавстві та перекладацькій практиці наступних епох. При цьому важливо наголосити, що прижиттєва російська критика зовсім не помітила соціальний пафос поезії Шевченка, який зростає по мірі розвитку таланту поета і в якийсь момент стає визначальним фактором популярності його поезії.

Критика цієї епохи закладає підвалини модерного українсько-російського культурного і соціально-політичного дискурсу, в якому виразно визначаються претензії на самобутній національний розвиток України. Вже в середині 1860-х він втілюється в модальності формули "ще не вмерла Україна", а під кінець століття прозвучить "в пам'ять столітніх відродін української народності" у Франковій впевненості: "Ще не вмерла і не вмере!" Бо, як виявилось, саме поезії Шевченка судилося визначити екзистенціальні основи буття нації.

Література

1. Кобзарь Т. Шевченка. – СПб. : В тип. Е. Фишера, 1840. – В 12-ю д. л. 114 с. (С картинкою) // Литературная газета. – 1840. – № 36, 4.05. – Библиография. – С. 839.
2. Кобзарь Т. Шевченка. – СПб. : В тип. Е. Фишера, 1840. – В 12-ю д. л. 114 с. // Сын отечества. – 1840. – Т. 2, кн. IV, отд. (Критика и библиография. Современная рус. библиогр. книги 1840 года). – С. 837.
3. [Сенковский О.] Кобзарь Т. Шевченка. – СПб. : В тип. Е. Фишера, 1840. – В 12-ю д. л. 115 с. // Библиотека для чтения. – 1840. – Т. 39, апр. – окт., отд. 6 (Лит. летопись. Апрель 1840. Новые книги). – С. 14.
4. Кобзарь Т. Шевченка. – СПб. : В тип. Е. Фишера, 1840., с картинкой, раб. Штернберга // Северная пчела. – 1840. – № 101, 7.05. – С. 403. – Отд. "Рус. л-ра и музыка".
5. Жур П. Труді і дні Кобзаря / П. Жур. – К., 2003. – С. 58, 59.
6. [Белинский В. Г.] Кобзарь Т. Шевченка. – СПб. : В тип. Е. Фишера, 1840. – В 12-ю д. л. 114 с. (с картинкою) // Отечественные записки. – 1840. – № 5, отд. 6 (Библиографическая хроника. Русская литература. Русские книги). – С. 24. Авторство В. Белінського було встановлено В. С. Спірідоновим (див.: його ст. Неизвестная рецензия Белинского о "Кобзаре" // Литературная газета. – 1939. – № 13), але поставлене під сумнів Ю. Г. Оксманом (див. : Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского. – М., 1958. – С. 567–568), який спростував докази В. С. Спірідонова про належність цієї статті перу В. Белінському, оскільки, з погляду Оксмана, "різко протирічила решті висловлювань Белінського про нову українську літературу взагалі і твори Шевченка зокрема" (с. 567). Однак думка В. С. Спірідонова була взята до уваги укладачами Повн. збір. тв. критика. Пізніше точка зору укладачів була підтримана І. І. Бассом (див.: В. Г. Белінський і українська література 30–40-х років XIX століття. – К., 1953) та Ф. Я. Приймою (див.: К спорам о подлинных и мнимых статья и рецензиях В. Г. Белинского // Русская литература. – 1960. – № 1. – С. 113–130) і стала загальноприйнятною, хоч головний аргумент Ю. Г. Оксмана не був вочевидь спростованим.
7. [Корсаков П.] Кобзарь Т. Шевченка. – СПб. : В тип. Е. Фишера, 1840. – В // Маяк. – 1840. – Т. II, ч. 6, гл. IV (Библиотека избранных сочинений). – С. 94.
8. Литературная газета. – 1841. – № 56, 24.05. Библиография. – С. 225–226.
9. Гайдамаки. Поэма Т. Шевченка. – СПб., 1841 // Литературная газета. – 1842. – № 15, 12.04 (Смесь). – С. 312–313.
10. Антыпенко А. А. Как думают областяне / А. А. Антыпенко // Маяк. – 1842. – Т. 3, кн. 6, гл. 1 (Словесность). – С. 73.
11. [Бурачек С. и Калайденский К.] Молодык на 1843 год. Украинский литературный сборник, издаваемый И. Бецким. – Ч. 2. – Х., 1843 // Маяк. – 1844. – Т. XIII, кн. XXV, гл. 4. (Критика. Новые книги). – С. 6.
12. [Афанасьев]-Чужбинский А. Ластовка, собрание сочинений на малороссийском языке. – СПб., 1841 – в 8-ку, 382 с. // Москвитянин. – 1841. – Кн. 10, ч. 5, отд. 5 (Критика). – С. 455.

13. Белинский В. Г. Собрание сочинений : в 9 т. / В. Г. Белинский. – М., 1979.
Т. 5. – 1979. – С. 275.
14. Там само. – С. 275–276.
15. К. Еще вот как думают областяне / К. Калайденський // Маяк. – 1842. – Т. 6, кн. 12, гл. IV (Критика). – С. 137.
16. Там само, с. 137.
17. Китченко Ф. Два слова собратам по прочтении поэмы г. Шевченка: Гайдамаки, и присловье Москвитянину / Ф. Китченко // Москвитянин. – 1843. – Кн. 11, ч. VI (Критика). – С. 242–243.
18. [Плетнев П. А.] Тризна. Т. Шевченка. На память 9 ноября 1843 г. В 12 д. л. 24 с. // Современник. – 1844. – Т. 34, кн. 6 (Новые сочинения). – С. 295–296.
19. Богацький П. Ucrainica з журналу "Časopis Šeskeho Museum" від початку його існування по 1926 рік (1827–1925) / П. Богацький // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. – 1927.
Т. CXLVI, 1927. – С. 208.
20. Северная пчела. – 1860. – № 21, 26.01.
21. Тарас Григорьевич Шевченко (Библиографический очерк) // Иллюстрация. Всемирное обозрение. – 1860. – Т. V, 18.02, № 107. – С. 97.
22. Крутоярченко. "Кобзар" Тараса Шевченка. 1860. С.-Петербург (С портретом автора) / Крутоярченко // Семейный круг. – 1860. – 25.02. – № 8. – С. 249.
23. [Добролюбов Н. А.] Кобзарь Тараса Шевченка. Коштом Платона Семеренка. – СПб., 1860 // Современник. – 1860. – Т. 80, № 3, отд. 3 (Современное образование). – С. 100.
24. Костомаров Н. Кобзарь Тараса Шевченка. 1860 / Н. Костомаров // Отечественные записки. – 1860. – Т. CXXIX, № 3, отд. III. (Русская литература). – С. 46.
25. Кобзарь Тараса Шевченка. – СПб., 1860 // Светоч. – 1860. – Кн. 3, отд. 3. Критическое обозрение. – С. 55–69.
26. Мордовцев Д. Кобзарь Тараса Шевченка. Коштом Платона Семеренка. – СПб., 1860 / Д. Мордовцев // Русское слово. – 1860. – Кн. 6, отд. 2 Критика. – С. 37–71.
27. [Афанасьев]-Чужбинский А. Кобзарь Тараса Шевченка в переводе русских поэтов. Издан под редакцию Н. В. Гербеля // Санкт-Петербургские ведомости. – 1860. – № 279. – 22.12.
28. Кобзарь Т. Шевченко в переводе русских поэтов. Издан под редакцией Ник. Вас. Гербеля. – СПб., 1860. – 204 с. // Светоч. – 1860. – Кн. 8, отд. III. – С. 38–42.
29. Библиография // Русский инвалид. – 1860. – № 253, 20. XI. – С. 967.
30. [Афанасьев]-Чужбинский А. Основа. Южно-русский учено-литературный вестник № 1-й / А. [Афанасьев]-Чужбинский // Русское слово. – 1861. – Т. 2, № 1, отд. 2 (Русская литература). – С. 40.

**Мотив національного сорому
в романі П. Куліша "Чорна рада"
та історіософських поемах Т. Шевченка періоду "трьох літ"**

*Стаття присвячена порівняльному аналізу поетики "національного сорому", її біблійних інтенцій в історіософських поемах Т. Шевченка періоду "трьох літ" та романі П. Куліша "Чорна рада".
Ключові слова: поетика, історіософські поеми, "національний сором", біблійні інтенції, символ, жанр, стиль.*

*Статья посвящена сравнительному анализу поэтики "национального стыда", ее библейских интенций в историсофских поэмах Т. Шевченко периода "трех лет" и романе П. Кулиша "Черная рада".
Ключевые слова: поэтика, историсофские поэмы, "национальный стыд", библейские интенции, символ, жанр, стиль.*

The article is dedicated to comparative analysis of "national shame's" poetic, it's Bible intents in the historiosophic poems of T. Shevchenko during "the third years" period and in the P. Kulish's novel "The Commoners' Council".

Key words: poetic, historiosophic poems, "national shame", Bible intents, symbol, genre, style.

Історіософські поетичні твори Т. Шевченка періоду "трьох літ" (1843–1847 рр.) "Розрита могила" (1843), "Чигрине, Чигрине..." (1843), "І мертвим, і живим..." (1845), "Великий льох" (1845) та роман П. Куліша "Чорна рада" (1843–1846 рр.) написані, по суті, майже одночасно. Саме на ці роки припадає й особисте знайомство письменників, і активні їх подорожі Україною з метою збирання фольклору, вивчення історичних та архітектурних пам'яток, соціального та національного життя українського народу. Письменники глибше усвідомлюють свою роль у процесі духовного відродження нації. Це був період, коли історіософія Т. Шевченка та П. Куліша мала чи не найбільше точок дотику. Т. Шевченко поступово відходив від суцільної ідеалізації козацького минулого, а П. Куліш ще остаточно не зруйнував романтичний козакофільський міф. Осердям історіософії обох письменників стає осмислення проблеми національного та соціального розбрату українського народу як однієї з найвагоміших внутрішніх причин, яка призвела до національної катастрофи. Цей мотив різкої та відвертої національної само-

критики І. Дзюба називає мотивом "національного сорому" [1, с. 28]. Усвідомлення актуальності проблеми національної роз'єднаності, її наріжного, ключового місця для подальшого розвитку України зумовлює звернення письменників до Біблії як найвищого авторитету для вираження власних правильних суджень. Отже, новизна нашого дослідження полягає у спробі порівняти різноманітні художні вияви біблійних інтенцій історіософських поем Т. Шевченка періоду "трьох літ" та роману П. Куліша "Чорна рада".

Це насамперед стосується образу автора, оповідача, його сакрального профілю. Спостерігається тенденція до трактування свого особливого призначення як людини, котра наділена багатою духовністю, винятковим даром найглибше відчувати національну загрозу та передвіщати майбутнє, підніматись над часом земним, тлінним, прозирати у час вічний, трансцендентний, тобто бути пророком. У період "трьох літ" Т. Шевченко як поет символічно ідентифікує себе з образами давньоєврейського пророка Єремії, іудейського царя Давида, юродивого. До рукописної збірки "Три літа" (1845–1846) Т. Шевченко бере цитату з "Плачу Єремії", а на титульний сторінці зображує портрет давньоєврейського пророка.

Як і біблійний Єремія, Т. Шевченко здійснює архетипний плач за Україною, яка не виявляє ознак життя [2]. Вона спить, люди в ній оглухли, понімили. Образ України-Руїни передають метафори: "Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла", "в дупло холодне гадюк напустила". Функція ритуального плачу-голосіння полягає в полегшенні переходу покійника із одного буття в інше, вічне, духовне. Шевченко також неодноразово наголошує на відроджувальній функції його слова-сліз, які зійдуть, зродять "ножі обоюдні",

Розпанахають погане,
Гниле серце, трудне...
І вицідять сукровату,
І наллють живої
Козацької тії крові,
Чистої, святої!!! [2, т. 1, с. 255]

Отже, поетичне слово повинно вилікувати народну душу, оздоровити українську духовність, запліднити її визвольними козацькими традиціями.

Свою відданість ідеї відродження України Шевченко трактує як юродивість (божевілля, дивацтво з точки зору пересічних людей). Однак юродивим "у християнській традиції називали людей, котрі брали на себе з любові до Бога та ближнього один із подвигів благочестя – т. зв. юродство. Такі люди не лише з власної волі відмовлялися від

будь-яких благ та вигод земного життя, а їй удавали божевільну людину, котра не визнає ні пристойності, ні почуття сорому. Таким чином вони, незважаючи ні на що, говорили правду в очі сильним цього світу, викривали несправедливість". У такому значенні Т. Шевченко вживає слово "юродивий" у поемі "Сон (У всякого своя доля...)". А у вірші "Чигринне, Чигринне..." це слово постає у значенні того, "хто пізнав правду, яка несе страждання, і не відмовився від неї" [4, с. 30–31]:

І я, юродивий, на твоїх руїнах
Марно сльози трачу,
Заснула Україна...(с. 255).

Переспівуючи псалми давньоєврейського царя Давида (десять творів), Шевченко шукав у них настрої, суголосні своєму духовному стану. І серед них – мотив міжлюдської злагоди, взаєморозуміння. У переспіві 132 Псалму Т. Шевченко наголошував: "Чи є що краще, лучче в світі, // Як укупі жити, // З братом добрим добро певне // Познать, не ділити?" (с. 363).

П. Куліш у романі "Чорна рада" свою історіософську позицію вкладає насамперед в уста Божого чоловіка, юродивого курінного отамана Кирила Тура та священника-полковника Шрама. Ще перший рецензент роману М. Костомаров інтерпретував образи Божого чоловіка та Кирила Тура як типи "усвідомлення земної марності" [5, с. 3]. Вони (особливо Божий чоловік) вивищуються над земними пристрастями. Творче осяяння кобзаря П. Куліш по-романтичному трактує як божественне одкровення, розмову з Богом: "Співаючи пісню, од серця голосить і до плачу доводить, а сам підведе вгору очі, наче бачить таке, чого видючий зроду не побачить" [6, с. 12], "ясен був на виду, мов душа його жила не на землі, а на небі", "просіяв якимсь світом" (с. 12) тощо. Кирило Тур, як і поет Шевченко, є юродивим. Він обрав нелегкий шлях до Бога, викликає осуд і нерозуміння з боку людей. І лише наодинці та у хвилини найбільшого душевного та фізичного болю він розкриває свою справжню сутність як надзвичайно віруючої людини, котра духовну силу черпає з Божого слова. Кирило Тур цитує біблійні псалми, пристрасно молиться. Д. Чижевський наголошує: "І правдиве християнство Божого чоловіка і "юродство" Кирила Тура – вираз того самого внутрішнього прагнення до Бога..." [7, с. 422].

Сакральності позиції Шрама надають його становище священника, проповіді Божих заповідей, які він поширює серед народу, прихильників чорної ради. П. Куліш називає його "сіятелем по ниві" (с. 139), пробуджуючи асоціації з євангельською притчею про Ісуса Христа-сіяча. Натомість образ писаря Вуяхевича, який збурював народні маси, дияволізується. П. Куліш пише: "... може б, Шрам і до кінця козаків

утихомирив; так, отже, як за тим сіятелем по ниві, так і за Шрамом паволоцьким слідом ходив диявол і всівав плевели в пшеницю. А той диявол не хто був, як полигач Брюховецького – Вуяхевич" (с. 139).

Шевченко і Куліш актуалізують жанри, що мають біблійну генезу. Шевченко працює в жанрі послання ("І мертвим, і живим..."), містерії ("Великий льох"), переспівує біблійні псалми ("Давидові псалми"), творчо використовує традицію біблійного плачу ("Розрита могила", "Чигрине, Чигрине"). Твір П. Куліша "Чорна рада" можна назвати романом-притчею, оскільки у ньому дуже сильний морально-філософський струмінь, сюжет розвивається параболічно, а образи набувають символічного змісту. Вустами Якіма Сомка П. Куліш наголошує на дидактизмі сюжету з національної історії про чорну раду: "Може, се тільки на науку мирові і пустив Господь Україну в руки харцизякам. Не можна, мабуть, інше, як тільки горем да бідую, довести людей до розуму" (с. 166).

Стиль творів обох письменників насичений біблеїзмами, старослов'янізмами. На думку І. Дзюби, Т. Шевченкові "довелося творити високий патетичний стиль нової літературної мови" [8, с. 286–286], "українізувати" церковнослов'янізми, адже такої практики не знали попередники-романтики. І. Дзюба звертає, зокрема, увагу на такі словоформи, що вживаються в поезії Т. Шевченка: беззаконіє, благий, благодать, блажен, внемліте, розлюбить, воістину, враг, десниця, крамола, лепта, жестокосердіє, заповідь тощо. Цю практику розбудовує і П. Куліш, який теж активно насичує свій твір церковнослов'янізмами на кшталт враг, яко, блаженні, окаянні та ін.

Т. Шевченко саме в період "трьох літ" активно використовує епіграфі біблійного походження. У них сконцентрована історіософська суть творів. Так, у поемі "І мертвим, і живим..." біблійні рядки епіграфа суголосні з ідеєю твору, який засуджує лицемірну любов українських лібералів до інших народів, зневажання найріднішого: "Аще кто речете, яко люблю Бога, а брата своего ненавидить, ложь есть" (Соборное послание Иоанна. Глава 4) (с. 20). У поемі "Великий льох" біблійним епіграфом автор виражає біль за принизливе становище України в світі, яка перетворилась на посміховисько для інших народів: "Положилъ еси насъ [поношеніє] сосѣдомъ нашимъ, подражаніє и порганіє сущымъ окрестъ насъ. Положилъ еси насъ въ притчу во языцехъ, покиванію главы въ людехъ" (Псалом 43. Ст. 14 и 15) (с. 314).

Важливою ознакою стилю роману П. Куліша, його релігійного пафосу є біблійні цитати старослов'янською мовою, переважно виділені автором у тексті графічно. Так, полковник Шрам говорить ніби до себе: "Вскую прискорбна еси, душе моя, і вскую смущаеш мя? Уповай на Господа!" (с. 61).

Письменники постійно "підживлюють" метафізичний дух творів надзвичайно частим вживанням слів "Бог", "Божий", "Господь", "Ісус Христос", "спаситель", "сила небесная" тощо.

З проблемою національного розбрату пов'язана розробка письменниками низки біблійних мотивів. Це насамперед мотив апокаліпсису, катастрофи через порушення божих заповідей та неодмінну покару за це. У творах обох авторів домінує відчуття хаосу, що у християнській традиції є символом розладу в богоданому порядку. Цей хаос спричиняється людським гріхом. В обох письменників цей гріх постає як відступ не тільки від Божих заповідей, а й національних святощів. У поемі Т. Шевченка "І мертвим, і живим..." автор подає своєрідний "ресстр" гріхів сучасників – панів-лібералів. Вони, зокрема, нехтують християнськими цінностями ("Господа зневажають"), втратили почуття любові до ближнього, до свого народу ("Людей запрягають В тяжкі ярма", "І знову шкуру дерете / З братів незрячих, гречкосіїв"), зневажають рідну мову, не знають власної історії. Національний розбрат сягає апокаліптичної межі:

Схаменіться! Будьте люди,
Бо лихо вам буде.
Розкуються незабаром
Заковані люде,
Настане суд, заговорять
І Дніпро, і гори!
І потече сторіками
Кров у синє море
Дітей ваших... і не буде
Кому помагати.
Одцурається брат брата
І дитини мати.
І дим хмарою заступить
Сонце перед вами,
І навіки проклянетесь
Своїми синами! (с. 349–350).

Символом національного та соціального розбрату в поемі "Великий льох" стають творчо трансформовані біблійні образи Каїна та Авеля, ворон. Українська ворона хизується навіть перед російською і польською воронами ницістю вчинків проти свого ж народу і з радістю повідомляє про народження двох близнят Іванів. На думку Ю. Барабаша [9, с. 70], це народження можна тлумачити як знак розщеплення єдиного національного організму. Тому й "регочеться" божевільним сміхом мати-Україна.

У романі П. Куліша теж постає картина національної деградації. Козаки "забули й страх Божий" (с. 48), захоплені "мізерною пихою" (с. 46), прагнуть влади, багатства, почестей ("почали козаки жити на лядський кштальт із великої розкоші" (с. 47), "золото того наробило, що безбожний харцизяка став їм у повазі, а щира душа мусить погигати" (с. 57). Нема єдності ні між соціальними верствами (міщанами, селянами, козаками), ні всередині кожної верстви, ні в середовищі козацької старшини, охопленої жадобою влади. "О, ненаситная жадоба старшиновання!" – з бодем вигукує Сомко. "... гетьманською булавою почали ігратись, мов ціпком" (с. 42), – в унісон твердить Шрам.

Козаки втратили честь, славу, єдність ("жодного ладу між козаками", "кожен себе гледить, аби йому було добре"). Як непростимий гріх у романі трактується те, що українці забули заповіді Б. Хмельницького "Усім одно стояти". Ось чому чорну раду полковник Шрам і сприймає як український апокаліпсис: "Наступає страшна година: перехрестить, мабуть, нас Господь ізнов огнем да мечем" (с. 42).

І в Шевченка, і в Куліша по-біблійному символічного значення набуває чорний колір, пов'язаний з диявольським началом. Він стає символом духовного убозтва, осквернення високого. У поемі Т. Шевченка "Великий льох" три чорні ворони (українська, російська і польська) є символом ворожих у кожній нації сил. У П. Куліша "чорна рада" – не тільки назва конкретної історичної події, а й образ символ духовної ницості. На чорну раду, наголошує П. Куліш, "позлазилась до Іванця сама погань з України, а добрі люде не пойняли гольтіпакам віри" (с. 166). Як синонімічні вирази вживає П. Куліш слова "чорний люд", "темний люд", "темнота", увиразнюючи цим символічний зміст слів. "Біднії, сліпорощеннії ви діти! – сказав їм крізь сльози Шрам. – Нехай Господь змилується над вашою темнотою" (с. 99). Або: "Темний люд закарбував собі в голови кармазини да нашійники" (с. 102), "чорний люд збирається під Ніжень" (с. 114). Чорну раду полковник Шрам називає "похмурною годиною" (с. 136) тощо. Образам Брюховецького, Вуяхевича, збірному образу переможців на чорній раді П. Куліш надає рис диявола.

Чорна рада 1663 р. П. Куліш символічно трактує як недобру справу, вчинену людьми, що втратили в серці Бога і національні цінності. Ця символіка особливо виразно прочитується у біблійній цитаті (Псалом I, ст. 1), укладений у вуста Кирила Тура: "Хотілось би чоловікові не стояти на путі грішників, не ходити на совіт нечестивих (виділення наше. – О. М.), не сидіти на судилищі губителів, так що? Не всякому рівнятись із Божим Чоловіком" [с. 131].

Який же вихід із цього хаосу пропонують письменники?

Як можливий варіант виходу вони прочитують силовий варіант розлюченої черні, збройний самосуд. Але якщо Шевченко таким варіантом тільки погрожує ("Розкуються незабаром заковані люде..."), то П. Куліш змальовує це як факт, що вже відбувся. Шевченко застерігає від можливої революції, а П. Куліш на прикладі з історії доводить безперспективність вирішення проблем національного і соціального силовим варіантом. І Шевченко, і Куліш по-християнськи закликають до братнього порозуміння. Насамперед до виявлення в кожній людині християнської любові. У поемі Шевченка "І мертвим, і живим..." звучить заклик до панівних верств стати людьми ("Умийтеся! Образ Божий Багном не скверніте"), полюбити матір-Україну ("бо хто матір забуває, Того Бог карає..."), не цуратися свого національного коріння (знати "Чиї сини? Яких батьків? Ким? За що закуті?"), відкинути аристократичні амбіції і поєднатися з простим народом в ім'я існування самої України:

Обніміте ж, брати мої,
Найменшого брата –
Нехай мати усміхнеться,
Заплакана мати...(с. 353–354).

Саме національна згода стане запорукою волі України, реабілітації її "доброї слави".

І світ ясний, невечерній
Тихо засіяє...
Обніміться ж, брати мої.
Молю вас, благаю! (с. 354).

У цих останніх рядках із біблійним дискурсом знову ж таки пов'язані слова "молю", "невечерній", "тихо засіяє". "Молю" – похідне слово від "молитва", що означає пристрасне прохання найсокровеннішого, духовного (Т. Шевченко у вірші "Муза" призначення свої поетичної творчості вбачав у тому, щоб "Молитву діяти до краю"). Вживання слова "невечерній" у поемі "І мертвим, і живим..." типологічно близьке до вірша "Світе ясний, світе тихий..." (1860). У ньому, на думку В. Яременка, автор звертається до Бога, а "вираз "світе"... вживається в значенні світла, променистої енергії, а не в значенні світла..." Ці слова відображають давню традицію і походять з агапів – християнських трапез, які називались вечереми любові. Вони починались ввечері із запалювання вечірнього світла, а Ісуса Христа прославляли як невечірнє світло. Церковнослов'янська форма "тихий" ("світ"), "тихо" у Т. Шевченка – це синонім християнської благодаті, християнськості загалом [10, с. 25].

Т. Шевченко у період "трьох літ" ще плекав надію на можливе порозуміння між різними соціальними верствами, на готовність

вищих верств переступити через егоїзм і перейняти патріотизмом. Саме тому Т. Шевченко у заголовку подає романтичну, консолідуючу концепцію нації як суто духовної єдності людей : "І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм в Україні і не в Україні...", а жанр свого твору визначає як "дружнє посланіє".

Вихід із духовної кризи П. Кулішеві теж бачиться на шляху відродження душі, життя за законами серця. Одним із символічних значень цього образу є у романі езотерична субстанція, через яку відкривається шлях у безкінечне, до Бога. "Треба угодити тільки Богові, а Бог говорить нам через наше серце" (Лист П. Куліша до дружини) [11, с. 158]. Гармонізована Богом душа вносить у світ добро. Саме до творення Добра закликає, як пророк, Божий чоловік. Добро є однією зі складових метафізичної тріади Істина – Добро – Краса. У тлумаченні П. Флоренського, ця тріада висвітлює духовне життя під різними кутами зору. "Духовная жизнь, как из Я исходящая, в Я средоточие имеющая – есть Истина. Воспринимаемая как непосредственное действие другого – она есть Добро. Предметно же созерцаемая третьим как во вне лучающаяся – Красота" [12 с. 132]. Чорна рада в романі Куліша є нагадуванням майбутнім поколінням про небезпеку духовної деградації. Кирило Тур, цитуючи Псалом, з боєм говорить про відсутність прагнення творити добро у своїх "вождів". Вони "мудрі суть, еже творити злая, благо же творити не познаша..." [12, с. 132].

Отже, новаторство Т. Шевченка і П. Куліша полягає в тому, що вони вперше в новій українській літературі почали активно розробляти мотив національного сорому. Обидва письменники єдині в тому, що національний розбрат можна подолати лише через духовне очищення. Людина, чия душа гармонізована Богом, не здатна чинити зло (загальнолюдське чи національне), не може провокувати повторення страшних "чорних рад", чергових українських апокаліпсисів. Біблійні інтенції творів Шевченка і Куліша роблять цю думку по-справжньому глибокою та сакральною.

Література

1. Дзюба І. На вічному шляху до Шевченка / І. Дзюба, Микола Жулинський // Шевченко Т. Повне збір. тв. : у 12 т. – К., 2001.

Т. 1. – 2001. – С. 9–66.

2. Шевченко Т. Повне збір. тв. : у 12 т. / Т. Шевченко. – К., 2001.

Т. 1. – 2001. Далі всі посилання подаються за цим виданням з вказівкою сторінки в тексті.

3. Моціяка О. Поезія Тараса Шевченка як плач / Олена Моціяка // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2012. – Вип. 71. – С. 24–32.

4. Ісиченко І. Християнська агіографія у творах Тараса Шевченка / І. Ісиченко, О. Яковина // Слово і час. – 2003. – № 3. – С. 29–35.
5. Костомаров Н. Рец. на кн. Чорна рада, хроніка 1663 года. Написав П. Куліш / Н. Костомаров. – СПб., 1857 // Современник. – 1858. – Т. ІХVІІ. – С. 3.
6. Куліш П. Твори : у 2 т. / П. Куліш. – К., 1989.
Т. 2. – 1989. – Далі всі посилання подаються за цим виданням з вказівкою сторінки в тексті.
7. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Тернопіль, 1994.
8. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. Дзюба. – К., 2008.
9. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й національно-софська парадигма / Ю. Барабаш. – К., 2004.
10. Яременко В. "І світ ясний, невечерній тихо засіяє..." / В. Яременко // Слово і час. – 2003. – № 3. – С. 24–29.
11. Чижевський Дмитро. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К., 1992.
12. Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины / П. А. Флоренский. – М., 1990.
Т. 1. – 1990.

**Гоголь и его сестры:
"брат по небесному, высшему родству..."**

У статті розглядається наставницький дискурс стосунків Гоголя з сестрами, що узгоджується з глибоким змістом його апостольства.

Ключові слова: епістолярій, духовно-етичний досвід, епістолярна модель, виховання релігійних почуттів, концепція "християнського господарства".

В статье рассматривается наставнический дискурс отношений Гоголя с сестрами, что согласуется с глубоким смыслом его апостольства.

Ключевые слова: эпистолярий, духовно-этический опыт, эпистолярная модель, воспитание религиозных чувств, концепция "христианского хозяйства".

The article deals with the tutorial discourse of Gogol's correspondence with his sisters, which is coordinated by the deep sense of his apostolate.

Key words: epistolary, spiritual and aesthetic experience, epistolary model of religious education of senses, concept of "Christian economics".

Научное осмысление литературного и духовно-эстетического феномена Гоголя неразрывно связано с исследованием и комментированием его эпистолярия. Впервые к письмам писателя обратились в XIX в. его биографы П. Кулиш и В. Шенрок. Однако возможность глубокого исследования и публикации появилась лишь в 1902 г., в 50-ю годовщину со дня смерти Гоголя, после утраты родственниками писателя юридического права собственности на литературное наследие. С того времени к письмам Гоголя обращались В. Каллаш, В. Гиппиус, Б. Эйхенбаум, В. Виноградов, В. Вересаев, А. Белый, Г. Гуковский, С. Машинский, Ю. Манн, И. Золотусский, М. Вайскопф, А. Карпов, В. Воропаев др. Сопровождаемые комментариями относительно адресатов, установленных дат, упоминаемых лиц, иных фактов реальной и духовной биографии письма включались в собрания сочинений Гоголя.

Несмотря на постоянный интерес к этому особому виду писательского текста, многое еще предстоит изучить и прокомментировать с позиций современного гоголеведения. Так, дискуссионной сегодня

представляется датировка отдельных гоголевских писем. Последним прижизненным письмом Н. Гоголя комментаторы академического издания произведений и писем обоснованно считают послание к М. И. Гоголь [1, с. 30], тогда как современные исследователи усматривают закономерным в свете религиозно-этических исканий писателя его последнее письменное обращение к духовному лицу, протоиерею Матвеем Константиновскому [2, с. 725]. Эти и многие другие вопросы побуждают снова и снова обращаться к эпистолярию Гоголя, заключающему в себе наряду с элементами бытовой коммуникации образцы тематически многообразного литературного текста. В жизни литературных персонажей Гоголя письма также играют весьма важную роль, нередко они являются сюжетоформирующей канвой его произведений.

Эпистолярный, как особый вид сочинений Гоголя, сегодня рассматривается в контексте его творческого наследия. Значительный интерес вызывает охватывающая три десятилетия переписка с родными, восходящая к полтавскому и нежинскому периодам биографии писателя и не прекращавшаяся до конца его жизни.

Личность Гоголя всецело не раскрывается в письмах. Особенно это касается ранних гимназических посланий, однако в них заметны успехи в освоении эпистолярного стиля оторванного от родных ребенка. Наряду с традиционным наличием автора и адресата, присутствуют такие обязательные жанровые компоненты композиции, как устойчивое обращение в начале письма ("дражайшие родители, папинька и маминька", "почтеннейшие родители, папинька и маминька" и пр.), стилистические конструкции в завершающей части ("... остаюсь навсегда вашим покорным слугою и послушным сыном", "ваш послушнейший сын"), фиксация даты и места написания, а также наличие постскриптума (с дополнительной информацией бытового характера, повторным обращением или просьбой, приветами родственникам, просьбой поцеловать сестриц и известить об их здоровье).

Из многих корреспондентов Гоголя постоянными его адресатами на протяжении всей жизни оставались мать и сестры, что делает их переписку очень значимой в постижении духовных основ личности писателя. Письма к ним отражают процесс накопления Гоголем духовно-эстетического опыта и жанровую эволюцию бытового письма, своеобразно перераставшего в литературный открытый текст, обращенный к современникам, таким образом впоследствии явились "Выбранные места из переписки с друзьями".

Именно в гимназические годы, когда основными адресатами Гоголя были мать и сестры, у него стал вырабатываться особенный

слог письма с ярко выраженным наставническим дискурсом. В посланиях к ним обнаруживаются элементы наставления, проповеди, молитвы – важнейших концептов эпистолярной модели в его апостольском проекте: "Благословляю тебя, священная вера! В тебе только и нахожу источник утешения и утоления своей горести!" (т. X, с. 53); "... верьте только, что всегда чувства благородные наполняют меня, что никогда не унижался я в душе и что я всю жизнь свою обрек благу <...> Нет, я слишком много знаю людей, чтобы быть мечтателем. Уроки, которые я от них получил, останутся навеки неизгладимыми..." (т. X, с. 123).

К осознанию личной ответственности за судьбу семьи Гоголя гимназиста подтолкнула постигшая в 1825 г. смерть отца, что подтверждается его перепиской с матерью. Спустя три месяца после ухода из жизни отца горе усилилось новой утратой – смертью годовалой сестры Татьяны. Глубочайшая драма, вызванная потерями детей, кроется и в воспоминаниях М. И. Гоголь: "После моего сына я имела еще 9-ть детей, первые и средние умерли и остались самые последние. Последней было две недели, когда я лишилась своего мужа" [3, с. 74].

В ощущении утраты, в горе и беспомощности Гоголь не отделяет себя от младших детей и взывает к матери: "... пожалейте нас, несчастных сирот, которых все благополучие зависит от вас" (т. X, с. 55). По прошествии некоторого времени он соглашается с мыслью матери, что ему, возможно, придется заменить малолетним сестрам отца, но при этом будущее семьи видится неопределенным, остается уповать на милость Всевышнего. Однако его собственная перспектива уже обозначена: "Что касается меня, то я совершу свой путь в сем мире и ежели не так, как предназначено всякому человеку, то по крайней мере буду стараться сколько возможно быть таковым" (т. X, с. 59–60).

Гоголь особенно болезненно ощущал свое одиночество после смерти отца и рвался из Гимназии к родным: "Обнимите и поцелуйте за меня Анниньку, Лизаньку, Олиньку. Я не могу не нарадоваться, вспомнив, сколько меня ожидает дома близких моему сердцу" (т. X, с. 94–95). Любовь к сестрам и забота о них с гимназических лет стала важной частью жизни Гоголя. Это попечение касалось вопросов бытового характера, взглядов на воспитание, образование, формирование круга чтения, духовного и эстетического развития.

Стремление Гоголя участвовать в воспитании Марии, находившейся в полтавском пансионе, обнаруживаем в переписке нежинского периода: "... я требую, прошу, чтобы она ко мне писала; скажите, что письма ее не будут оставлены без ответа ... все исполню, что только

зависит от меня" (т. X, с. 74). Вместе с тем, он спешит поделиться приобретенными в Гимназии знаниями и вместе с письмом пересылает литературные новинки на русском и немецком языках – "некоторые нужные ей книги" ("Владелец островов" В. Скотта, периодические издания "Литературный музей на 1827 год", "Невский альманах на 1827 год" и др.). Это, с одной стороны, отражает читательские интересы самого Гоголя-гимназиста, а с другой, указывает на его непосредственное участие в формировании круга чтения Марии (т. X, с. 110–111, 119, 412).

Признавая важность "впечатлений детских лет" и важность религии ("фундамент всего"), Гоголь предлагает матери собственную программу развития и воспитания сестры Ольги: "Не учите ее какому-нибудь катехизису, который тарабарская грамота для дитяти". По его мнению, не стоит "... беспрестанно ходить в церковь. Там для дитяти тоже все непонятно: ни язык, ни обряды". Опираясь на собственный опыт ("... я испытал это все на себе..., очень хорошо помню, как меня воспитывали"), Гоголь настаивает на формировании осознанного страха Божьего: "Говорите, что Бог все видит, все знает, что она ни делает... опишите всеми возможными и нравящимися для детей красками те радости и наслаждения, которые ожидают праведных, и какие ужасные, жестокие муки ждут грешных" (т. X, с. 281). Впоследствии он таким же требовательным был и относительно образования сестры, которой не давался французский язык. Гоголь упрекал домашних в том, что они не хотят ее обучать. Даже сам однажды взялся ее учить, задав "французского разговора целую страницу". Когда подали обед, она не смогла ответить ни на один вопрос брата, за что, как вспоминала О. В. Головня, он "оставил меня без обеда, потом до вечернего чая тоже не знала уроков, а до ужина одно или два слова ответила" [4, с. 8].

Убежденный в необходимости дать надлежащее образование сестрам Анне и Елизавете, Гоголь весьма критично относится к "глупому" Полтавскому институту, в котором воспитание девиц "бестолково и безрассудно". Провинциальному заведению он противопоставляет столичные, причем самыми лучшими представляются Патриотический и Екатерининский. В них "воспитанницы получают сведения обо всем, что нужно для них, начиная от домашнего хозяйства до знания языков и опытного обращения в свете..." (т. X, с. 210). Гоголь убеждает мать в том, что всегда достигал цели: "будьте уверены, что мои маленькие сестрицы будут помещены в петербургские институты (Там же). Благодаря его усилиям сестры были приняты в Патриотический институт, что вполне соответствовало стремлению обеспечить им лучшее будущее.

Находясь в Италии, Гоголь всячески поощрял литературные занятия сестер, ждал от них сочинений и переводов и даже предполагал их участие в издании "Москвитянина" (письмо М. П. Погодину, 1838 г.). Высокой ответственностью за судьбу семьи продиктовано письмо Гоголя, содержащее план дальнейшего развития Анны и Елизаветы после выхода из Патриотического института (Рим, 12 апреля 1839 г.). По его мнению, перед сестрами вместо помещичьего уклада уездного города откроется возможность попасть в свет. При этом он, предупреждая о трудностях жизни, наставляет сестер, акцентирует внимание на духовном развитии: нужно надеяться на Бога и на самих себя, серьезно заняться собственным воспитанием, научиться преодолевать негативные проявления характера.

Свой приезд из-за границы Гоголь специально запланировал к выпуску сестер из Патриотического института. Он был очень озабочен предстоящими расходами, рассчитывал на помощь В. А. Жуковского, обещавшего похлопотать перед императрицей. Об этом вспоминала сестра Гоголя Е. В. Быкова: "Перед выпуском за 3 месяца возвратился брат из Рима <...> Брат сам заботился обо всем, заказал по несколько платьев <...> ему много стоил наш выпуск" [5, с. 271]. Совпавшие с работой над первым томом "Мертвых душ" и другими произведениями хлопоты Гоголя по устройству после выхода из института Елизаветы и Анны в московском круге знакомых вызвали сочувствие. А. П. Елагина в письме В. А. Жуковскому сообщала: "Гоголь просил меня взять его бедненьких сестер, а мне и некуда, и нечем <...> Необходимость отказать ему и себе в счастье быть бедным Гоголицам полезной огорчает меня неизъяснимо..." (февраль 1840 г.). В то же время А. И. Тургенев сообщал П. А. Вяземскому о своем визите к княгине Мещерской: "Гоголь в большом затруднении с сестрами. Нужно поместить их, а он горд, и в России талант его сохнет..." [Цит. по: 2, с. 363–364].

Конец 1839 – первая половина 1840 г. был действительно для Гоголя сложным: серьезные материальные затруднения, подготовка к отъезду за границу, сопряженная с хлопотами относительно места секретаря при Академии художеств в Риме. Все это вызывало у него беспокойство, однако Анне и Елизавете он уделял самое серьезное внимание. Причем его забота простиралась не только на вопросы их материального обеспечения и устройства в Москве. Елизавета и Анна посещали литературные вечера у Хомяковых, Свербеевых, Елагиных, Киреевских, принимали участие в переводе шекспировской пьесы для бенефиса М. С. Щепкина. По наблюдению И. А. Виноградова, Е. В. Гоголь привлекалась к переписке "Мертвых душ" и

второй редакции "Тараса Бульбы" [5, с. 246–247]. Будучи за границей, Гоголь в письме А. В. Гоголь неотступно требовал заняться переводами (с немецкого и французского) книг, которые он купил, настаивая на их подготовке к новому году.

В то же время Гоголь был серьезно озабочен необходимостью развивать в сестрах глубокие религиозные чувства, потому старался обеспечить им соответствующее окружение в среде московских знакомых. В письме матери он сообщает, что они находятся в обществе "тихом и приятном", которое благотворно влияет на их нравственность. По его просьбе к ним приезжает архимандрит Макарий и учит сестер "великим истинам христианским". О том, насколько сложной оказалась эта задача, свидетельствуют воспоминания Е. В. Гоголь: "Брат его [*Макария*. – *Ю. Я.*] просил быть у нас и наставить нас на путь истинный; нам очень не понравилось это, но что же делать, надо было повиноваться..." [5, с. 274]. В отличие от сестер, отторгавших идею внутреннего переустройства личности, Гоголь испытывал истинную потребность в духовно-нравственном наставлении: "Я сам по нескольким часам останавливаюсь и слушаю его, и никогда не слышал я, чтобы пастырь так глубоко, с таким убеждением, с такою мудростью и простотою говорил. Твердость, терпение и непоколебимая надежда на Бога. Вот что мы должны теперь избрать святым девизом нашим..." (т. XI, с. 276). Эти слова свидетельствуют о насущной потребности Гоголя слышать поучения служителей церкви, духовных писателей, основательно изучать святоотеческую литературу, делать необходимые выписки, что впоследствии приведет к созданию свода наставлений религиозно-нравственного характера, адресованных близким и родным.

Находившийся в заграничных странствиях Гоголь взял ответственность за судьбу близких, он искренне интересовался бытом и обустройством имения, требуя от сестер строгого отчета, что согласуется с его концепцией "христианского хозяйства" (К. Мочульский). В свете представлений об идеальном христианине-хозяйственнике, Гоголь в письмах давал советы и инструкции сугубо практического характера, как "брат по земному родству", однако он все чаще обращался к сестрам как "брат по небесному, высшему родству".

Переписка Гоголя с сестрами раскрывает его стремление пробудить в них лучшие моральные качества, воспитать христианские добродетели, помочь отыскать путь к Богу. Свои усилия он направлял на преодоление коренящейся в человеке духовной провинции, с чем боролся в себе, начиная со школьной скамьи. Не меньших усилий требовалось и для того, чтобы изложить свои мысли относительно

внутреннего переустройства: "Полгода писал и обдумывал я письмо к моей матери и сестрам. Трудно мне сочинение этого письма, трудно помышлять об устройении души другого, когда собственная душа не устроена" (6 октября 1843 г.) (т. XII, с. 225). Гоголь был исполнен разочарования в сестрах, которые не осознавали в полной мере необходимости этой внутренней борьбы. Письма отражают беспокойство и неудовлетворенность Гоголя тем, что сестры не всегда его понимают, недостаточно прилагают усилий для того, чтобы приготовить себя к нравственной жизни, а высокую требовательность воспринимают как проявление его холодного к ним отношения: "... ни одно письмо не было к вам в духе такой душевной любви, как это письмо" (1 октября 1843 г.) (т. XII, с. 218). В ответ матери, считавшей, что "редкий брат сделал столько для сестер", Гоголь, чье послание с духовными наставлениями к ним "в истинном смысле своем, осталось не понято", максималистически возражает: "Стало быть, я ничего не сделал" (т. XII, с. 219).

Нравоучительная сторона писем к матери и сестрам свидетельствует об истинной кровной и христианской любви Гоголя к ближним, его стремлении подвести их к истине, направить на познание правил "жития в мире", что соотносится с подлинным смыслом духовных творений писателя.

Литература

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. В дальнейшем цитирование проводится по этому изданию с указанием в круглых скобках тома и страниц.
2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : в 17 т. / Н. В. Гоголь ; сост. И. А. Виноградов, В. А. Воропаев. – М. : Изд-во Московской Патриархии, 2010.
Т. 16 : Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя. – 2010. – 817 с.
3. Виноградов И. Неопубликованные воспоминания о Н. В. Гоголе его матери / Игорь Виноградов // Нові гоголезнавчі студії. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007. – Вип. 5 (16). – С. 60–101.
4. [Гоголь-Головня О. В.] Из семейной хроники Гоголей (мемуары О. В. Гоголь-Головни) / [О. В. Гоголь-Головня] ; ред. и примеч. В. А. Чаговца. – К. : Киевская мысль, 1909. – 80 с.
5. Виноградов И. А. Новые мемуарные источники о Гоголе / И. А. Виноградов // Гоголевский вестник. – М. : Наука, 2007. – Вып. 1. – С. 239–305.

**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.

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

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

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

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

Повесть Гоголя "Страшная месть" вошла во вторую часть "Вечеров на хуторе близ Диканьки". Но не смотря на тематическую соотнесенность с другими произведениями этого сборника, "Страшная месть" занимает в нем особое, отличительное место. Оно определяется, прежде всего, необычным решением проблемы художественного пространства и времени. Этот вопрос и до настоящего времени в литературоведении так и не получил полноценного раскрытия.

Одним из первых к этой проблеме обратился Ю. М. Лотман в работе "Художественное пространство в прозе Гоголя" [10]. Так, в частности, анализируя художественное пространство "Вечеров на хуторе близ Диканьки", он указывает на сугубо индивидуальные особенности "Страшной мести". Н. Н. Арват исследует взаимообусловленность пространства и времени в этой повести Гоголя, выделяет отличительные черты бытового и исторического пространства произведения, определяет различные составляющие художественного времени [3, с. 4]. Целый ряд статей, посвященных анализу фольклорных истоков "Страшной мести", выяснению исторических реалий произведения, его жанровой специфики, есть у Т. М. Чумак [15; 16; 17; 18; 19]. В несколько отличающимся от интересующего нас контекста рассмотрения повести обращаются к ней С. И. Машинский [12], Ю. В. Манн [11], А. В. Александров [2], С. Д. Абрамович [1] и другие исследователи гоголевского творчества (напр., [7]). Из работ последнего времени можно отметить

работы А. Г. Зелинского [8], Р. Скибы [14], Р. Семкива [13], Р. Крохмального [9]. Так, в частности, А. Г. Зелинский дает отнюдь не бесспорную систему доказательств своей точки зрения (см.: [8]). Исследователь сравнивает Данила с солнечным божеством, с Богом Ра в египетской мифологии и с богом Сурья – в древнеиндийской, а Катерину – с дочерью Ра Маат. Подобные аналогии ничем не подтверждаются, кроме определенного сходства между Данилом, Катериной и древнемифологическими богами. Также А. Г. Зелинский не приводит убедительных доказательств, когда сравнивает дуб, с которого Данило наблюдал за действиями колдуна, с мировым деревом, и Днепр – с мировой рекой, якобы моделирующей тройную вертикальную структуру мира.

"Страшная месть" состоит из шестнадцати глав. В первых пятнадцати главах повествуется о трагическом жизненном финале семьи пана Данила. Действие в них логически взаимообусловленно, разворачивается в смысловой последовательности. Фантастические события связаны с образом колдуна и его антипода – чудо-богатыря, посланца Бога, укротителя персонифицированной силы зла. Шестнадцатая же глава повести одновременно выполняет функции как пролога, так и эпилога, поскольку является, с одной стороны, объясняющей предысторию происходивших ранее ее во времени событий, а с другой – подводит их смысловый итог. Песня старого бандуриста передает ход событий, предшествовавших тем, которые разворачиваются в первых пятнадцати главах. Она, в свою очередь, состоит из двух частей, события в которых разворачиваются в двух мирах – бытовом и волшебном. Во второй ее части действие происходит в волшебном пространстве, но имеет непосредственную причинно-следственную связь с бытовым пространством, то есть сочетается между собой по принципу: бытовое пространство (причина) – волшебное пространство (следствие). Поэтому события, разворачивающиеся в первых пятнадцати главах, как бы уже заранее predeterminedены, поскольку в них реализуется божественная воля, а это, в свою очередь, значительно суживает диапазон возможных сюжетных действий. В повести все, в конечном счете, должно свестись к заранее predeterminedенному финалу – реализации потусторонних посмертных пожеланий казака Ивана.

Художественное пространство – одна из составных частей условного языка искусства. Ю. М. Лотман отмечал, что "сюжет повествовательных литературных произведений обычно разворачивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого географического пространства совсем

не сводится к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта..." [10, с. 251]. Это замечание полностью применимо и к "Страшной мести" Гоголя. Действие в повести разворачивается в различных типах пространства, которые в своей совокупности и образуют единое художественное пространство произведения.

Персонажи произведения могут быть условно разделены на реальные и фантастические, учитывая возможность совершения ими действий и поступков, характерных для бытового пространства того времени. Такая дифференциация персонажей позволяет более четко представить степень задействованности того или иного образа в различных типах пространства. С помощью введения в повесть целого ряда фантастических действующих лиц Гоголь усилил характерную для его творчества идею загробного воздаяния каждому человеку за его земные грехи.

К волшебным персонажам можно отнести Бога, колдуна (выступающего в бытовом пространстве также в роли отца Катерины и брата Копряна), его свиту – ряд низших демонических существ, оживших мертвецов, святую силу, душу Катерины, чудо-богатыря – конного всадника. В бытовом пространстве им противостоят семья пана Данила (Данило, его жена Катерина и их сын Иван), семья есаула Горобца, многочисленные слуги Данила (Стецько и др.), ляхи, схимник, слепой бандурист и др. Поэтому полностью разграничение персонажей повести провести невозможно, поскольку они задействованы в различных типах пространства как в качестве действующих лиц, так и занимая позицию наблюдателя. Но все же основные отличия можно увидеть сквозь соотнесенность персонажей с возможностью совершения ими тех или иных действий (реальных или фантастических) (см. приложение). Из подобного соотношения вытекают те действия, которые ассоциируются с образом колдуна и нечистой силы, с одной стороны, и с образом Бога и святой силы – с другой. Можно выделить следующий ряд фантастических событий, связанных с образом колдуна: 1) возможность перевоплощения, принятия им облика другого человека (на свадьбе у есаула Горобца, во время посещения Катерины в облике боевого побратима пана Данила – брата Копряна); 2) колдовство – способность наполнения комнаты светом без источника света, вызывание им низших демонических существ (нетопыри и др.) и души живого человека во время его сна (души Катерины), околдовывание людей во время заточения и приковывания его в подвале пана Данила ("... я напустил им в глаза туман и, вместо руки, протянул им сухое дерево") [5, с. 262–263]; 3) способность колдуна проходить сквозь материальные преграды (стены)).

Действия и события, связанные в повести с образом Бога и святой силы, следующие: 1) вставание мертвецов из своих могил, как результат удовлетворенного Богом желания Ивана; 2) сила святых икон, способная изничтожить злые замыслы колдуна (на свадьбе у сына есаула Горобца); 3) сила стен, построенных святым схимником и не дающих возможности колдуну пройти сквозь них; 4) возможность, данная Богом богатырю преодолевать пространство по воздуху; 5) наказание, данное Богом Ивану за чрезмерно суровую казнь, которую он придумал для Петра и его рода; 6) улыбка коня как очередное предупреждение колдуну; 7) "покраснение" букв в книге святого схимника; 8) жизнь колдуна после его физической смерти; 9) жизнь мертвецов из рода Петра.

Таким образом, выделение типа пространства, в дальнейшем характеризуемого как волшебное, в первую очередь связано со сверхъестественными действиями фантастических образов. Актуальным в данном контексте является вопрос о границах между бытовым и волшебным пространством. Одни и те же персонажи, действуя в различных мирах, способствуют максимальному сближению этих миров между собой, поскольку наделяют бытовое пространство чертами волшебного, размывают границы между ними. Поэтому под волшебным подразумевается такое пространство, в котором совершаются фантастические действия, происходят нереальные события. С таким типом художественного пространства мы сталкиваемся во 2, 4, 10, 12, 14, 15 и 16 главах. Но, следует отметить, не всегда волшебное пространство отождествляется только с деятельностью inferнальных сил. Оно проникает в обыденное, повседневное пространство, наделяя его фантастическими особенностями (напр., структура мироздания, земли и т. п.). Поэтому трудно провести четкие грани между двумя типами пространства: волшебное пространство состоит из материальных вещей, эксплицированных в обыденном мире, а географическое пространство наделяется волшебными чертами.

Каждая глава произведения представляет собой рассказ о событиях, разворачивающихся в бытовом или волшебном пространстве. Волшебное пространство способно претерпевать ряд различных по характеру изменений. Они обуславливаются самой природой inferнальных образов, их неограниченным протезизмом. Поэтому художественное пространство "Страшной мести" максимально свободное, не терпящее никаких границ между различными его составляющими. Основные составляющие художественного пространства повести могут быть представлены следующим образом:

1. Объекты: хата пана Данила, подвал пана Данила, землянка и замок колдуна, пещера схимника, придорожная пограничная корчма, имение есаула Горобца, земляной вал, Братский монастырь.

2. Географические составляющие: а) места в пространстве, представленные нарицательными названиями: двор пана Данила, имение есаула Горобца (не-объекты), окружающая двор пана Данила местность, поле, "широкие луга, зеленые леса", кладбище, дорога к запорожцам; б) гидронимы: Соленое озеро, Днепр, Черное море, Лиман, Сиваш; в) горы и горные системы: Карпатские горы, гора Криван; г) населенные пункты и города: хутор пана Данила, Киев, Шумск, Глухов, Канев, Черкассы, Галич, Лемберг; д) страны и территории: святые места в Киеве, Заднепровье, Галичская земля, Крым, Украина, "православная Русская земля", "чужая земля", Польша, Валахия, Седмиградская область, Венгрия, Турецкая земля, Перешляй поле, "иные неверные земли".

3. Представления о структуре мира и Вселенной: "мир", "весь мир", "вся земля", "все концы света", "этот и тот свет", "местообитание" Бога.

Некоторые образы действуют в различных типах пространства под разными именами: напр., отец Катерины, брат Копрян – в бытовом пространстве, колдун – в волшебном пространстве; Катерина – в бытовом пространстве, ее нематериальное потустороннее воплощение – душа, обладающая свойствами живых существ (напр., способностью вести разговор) – в волшебном пространстве. Интересно, что и в том, и в другом типах пространства существуют прямые генеалогические отношения по схеме "отец – дочь". С подобной сюжетной схемой мы сталкиваемся и в песне бандуриста, где Иван и Петро свои жизненные взаимоотношения в "этом" мире (бытовое пространство) продолжают и в мире "том" (волшебное пространство) при посредничестве Бога. Эти образы в ходе развития сюжета повести неожиданно трансформируются. Так, "воплощением" Ивана в его "вторичном" земном появлении является чудо-богатырь, от Петра же можно провести целую генеалогическую цепочку, которая в хронологической последовательности будет выглядеть следующим образом: Петро – мертвецы – колдун – Катерина – сын Катерины Иван.

Текст песни старого бандуриста также моделирует двухчастную бинарную пространственную оппозицию текста повести по схеме "бытовое пространство – волшебное пространство". В бытовом пространстве песни казаки Иван и Петро заключают между собой договор о побратимстве. Условия этого договора соблюдаются ими до начала войны короля Седмиградского и Ляшского Степана с "турчином" (см. [17, с. 82–83]), до момента взятия в плен Иваном турецкого паши. За этот подвиг Иван получил от короля Степана денежное вознаграждение и обширные земли в свое владение. По условиям договора, он поделил все это с Петром, но, тем не менее, вызвал у того жгучую

злобу и зависть. По дороге на подаренную Степаном землю, Петро столкнул Ивана с сыном в пропасть и завладел всеми его богатствами до самой своей смерти. Так описывается земная жизнь побратимов. В процессе развития сюжетного действия песни мы не сталкиваемся с какими-то событиями сверхъестественного характера. Все, что происходит легко, проецируется на действительность, соотносится с пространственно-географическими ориентирами ("ехали... за Карпат" [5, с. 280]). Переходя в волшебное пространство, сюжетные события продолжают ранее намеченную линию. Центральным, кульминационным их пунктом является божий суд, на котором выносятся не подлежащий никаким изменениям вердикт.

Еще одной чертой волшебного пространства является максимальная свобода действий, происходящих в нем. Они носят либо абсолютно произвольный характер, либо связаны с различными изменениями и модификациями пространства (способность волшебных персонажей к прохождению через материальные объекты и преграды; возможность животных к осуществлению таких действий, которые в бытовом пространстве свойственны только людям (напр., улыбка коня); перевоплощение персонажей, изменение ими своего внешнего облика; одушевленность мертвецов; путешествия по воздуху без материальной точки опоры и др.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Соотношение реальных и фантастических событий в повести "Страшная месть"

Глава	Место, где происходит событие	Реальные события	Фантастические события	Взаимодействие миров, тип взаимодействия, участники взаимодействия
1	2	3	4	5
1)	Околица Киева, имение есаула Горобца	Свадьба сына есаула, пир, веселье, музыка	Превращение казака под воздействием силы святых икон в колдуна	Наблюдение людей за перевоплощениями колдуна, "укрощение" колдуна. Переплетение событий. Есаул – колдун, наблюдавшие люди
2)	Водная гладь Днепра	Возвращение Данила с женой, сыном и казаками домой со свадьбы	Выход мертвецов из могил и их крики	Наблюдение с лодки за поведением мертвецов. Позиция наблюдателя. Сидевшие в лодке – мертвецы

Продолжение таблицы

1	2	3	4	5
3)	Хутор Данила, его хата	Сон, разговор отца-колдуна с Данилом и Катериной, бой между ними, ранение Данила		Участие колдуна в реальных действиях (так же как и в главах 6, 9, 11, 13, 15). Переплетение событий. Семья Данила – колдун
4)	Хата Данила, замок колдуна	Сон Катерины, разговор ее с Данилом, приход колдуна, вечеря, решение Данила посетить замок колдуна, приход к замку	Колдовство колдуна в замке, появление нетопырей и души Катерины	Наблюдение Данила за фантастическими действиями колдуна, видение неестественных существ. Позиция наблюдателя. Данило со слугой – колдун со своей свитой
5)	Хата Данила	Разговор Катерины с Данилом, отречение ее от отца		
6)	Подвал Данила	Разговор колдуна с Катериной, которая выпускает его и теряет сознание	"Помешательство" людей во время заковывания в цепи колдуна в заточении: колдун напускает в глаза туман и вместо него в цепи заковывается сухое дерево	Переплетение событий. Катерина – колдун, заковывавшие колдуна – колдун
7)	Место возле подвала	Разговор Катерины с прислужницей и Данилом		
8)	Корчма на пограничной дороге	Подготовка ляхов к набегу на хутор пана Данила		
9)	Светлица Данила и окружающее ее пространство	Нападение ляхов, бой, убийство колдуном Данила		Переплетение событий. Колдун – Данило
10)	Землянка на берегу Днепра		Колдовство колдуна, появление "непрошеного лица" (богатыря)	
11)	Поместье есаула Горобца в Киеве	Разговор Катерины с семейством есаула, убийство ее сына		Переплетение событий. Колдун – сын Катерины
12)	Карпатские горы		Всадник-богатырь скачет над горами	
13)	Хата Данила	Помешательство Катерины, появление колдуна в облике побратима Данила, убийство им Катерины		

1	2	3	4	5
14)	Карпатские горы		Погоня богатыря за колдуном	
15)	Пещера схимника. Волшебное пространство	Убийство колдуном схимника	"Буквы в книге налились кровью", появление мертвецов, смерть колдуна от руки богатыря, мертвецы грызут колдуна	Переплетение событий. Схимник – колдун
16)	Город Глухов	Песня старого слепца-бундуриста. В тексте песни история жизни братьев-побратимов Петра и Ивана	В тексте песни: божий суд, удовлетворение Богом желаний Ивана, но вместе с тем и наказание его	Смена бытового пространства волшебным в тексте песни, без непосредственного проникновения одного типа пространства в другое

Литература

1. Абрамович С. Д. Міфологізація Карпат в повісті Гоголя "Страшна помста" / С. Д. Абрамович // М. Гоголь і світова культура. – К. ; Ніжин, 1994. – С. 50–52.
2. Александров А. В. Сюжетные мотивы в "Страшной мести" Гоголя и "Вадиме" Лермонтова / А. В. Александров // Наследие Гоголя и современность : в 2 ч. – Нежин, 1988. Ч. 1. – 1988. – С. 34–35.
3. Арват Н. Н. Художественное время в повести Гоголя "Страшная месьть" / Н. Н. Арват // Література та культура Полісся. – Ніжин, 1990. – Вип. 1. – С. 122–123.
4. Арват Н. Н. Художественное пространство в повести Гоголя "Страшная месьть" / Н. Н. Арват // Творчество Гоголя и современность : в 2 ч. – Нежин, 1989. Ч. 2. – 1989. – С. 101–103.
5. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М., 1940. Т. 1. – 1940.
6. Державин В. Н. Фантастика в "Страшной мести" Гоголя / В. Н. Державин // Наукові записки науково-дослідчої кафедри історії української культури. – К., 1927.
7. Заярная И. С. Традиции барокко в повестях Гоголя "Страшная месьть" и "Портрет" / И. С. Заярная // Гоголь и современность: К 185-летию со дня рождения. – К., 1994. – С. 149–155.
8. Зелинский А. Г. Мифопоэтика повести Гоголя "Страшная месьть" / А. Г. Зелинский // Література та культура Полісся. – Ніжин, 1996. – Вип. 7. – С. 19–20.
9. Крохмальний Р. Модуль метаморфози: Текст у тексті (на матеріалі повісті Гоголя "Страшна помста") / Р. Крохмальний // Молода нація. – 1996. – № 5. – С. 95–100.

10. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М., 1988.
11. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М., 1988.
12. Машинский С. И. Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. – М., 1971.
13. Семків Р. Особливості рецепції мітичних структур: На прикладах творів "Марко Проклятий" О. Стороженка, "Страшна помста" Гоголя, "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського та стрілецької поезії 1914–20 років / Р. Семків // Молода нація. – 1996. – № 5. – С. 92–94.
14. Скиба Р. Фольклорні моделі у літературному тексті: Темрява та її противага в " Страшній помсті" Гоголя / Р. Скиба // Молода нація. – 1996. – № 5. – С. 101–104.
15. Чумак Т. М. Жанровое своеобразие повести Гоголя "Страшная месть" / Т. М. Чумак // Наследие Гоголя и современность : в 2 ч. – Нежин, 1988.
Ч. 2. – 1988. – С. 7–8.
16. Чумак Т. М. Идея возмездия в повести Гоголя "Страшная месть" / Т. М. Чумак // Творчество Гоголя и современность : в 2 ч. – Нежин, 1989.
Ч. 1. – 1989. – С. 38–39.
17. Чумак Т. М. Исторические реалии в повести Гоголя "Страшная месть" / Т. М. Чумак // Вопросы русской литературы. – 1983. – Вып. 2 (42). – С. 79–86.
18. Чумак Т. М. Мотив побратимства в повести Гоголя "Страшная месть" / Т. М. Чумак // Вопросы русской литературы. – 1987. – Вып. 2 (50). – С. 54–60.
19. Чумак Т. М. Фольклорные истоки повести Гоголя "Страшная месть" / Т. М. Чумак // Література та культура Полісся. – Ніжин, 1990. – Вип. 1. – С. 120–121.

До питання про творення канону, деканонізацію та роль інтерпретаційної традиції

У статті автор зосереджує увагу на механізмах і критеріях творення канону, деканонізації, ролі інтерпретаційної традиції.

Ключові слова: творення канону, деканонізація, інтерпретаційна традиція, рецепція.

В статье автор сосредоточивает внимание на механизмах и критериях создания канона, деканонизации, роли интерпретационной традиции.

Ключевые слова: создание канона, деканонизация, интерпретационная традиция, рецепция.

The author concentrates attention on mechanisms and criteria of creation of canon, decanonization, role of interpretation tradition in the article.

Key words: creation of canon, decanonization, interpretation tradition, reception.

Дослідження Ф. Кермоуда, класифікація канонів Е. Фаулера¹ то-що засвідчують, що в західному літературознавстві під канonom часто розуміють список текстів, які яскраво репрезентують ту чи іншу епоху. Марко Павлишин у збірці літературно-критичних статей "Канон та іконостас" зазначає: "Поняття "канону" в літературній дискусії заходу існує за аналогією з поняттям біблійного канону: групи книг, визнаних церквою як натхнених Святим Духом. Тут об'єктом канонізації вважаються, передусім, тексти. <...> У Східній Європі об'єктом пошани в літературі часто був не так текст, як особа, чи, точніше, сукупність біографії письменника, його творів та історичної долі" [4, с. 197].

Ще 1909 р. Чарльз Еліот уклав перший американський канон, що містив 50 книг. Як не парадоксально, але читацька практика не актуалізована в рамках дискусій про канон. "Будь-який читач може перевірити канон зовсім простим прагматичним тестом. Досить

¹ Дослідник виділяє 6 типів канонів: *потенційний* (весь корпус текстів), *доступний* (який використовується протягом певного періоду), *вибірковий* (список творів для антологій, шкільних програм) і *підвиди* (*офіційний* як підвид вибіркового, *персональний* (індивідуальні читацькі інтереси), *критичний* (праці чи фрагменти, котрі постійно цитують у критичних дослідженнях)).

поставити питання: що з прочитаного мною варто перечитати? Те, що варто перечитати, – канонічне. Канон – це ті книги, які постійно читають і по-новому засвоюють", – стверджує літературний критик, редактор німецького журналу "Літературен" Зігрід Льоффлер у статті "Хто вирішить, що нам читати? Світ книг, критика і літературний канон" [2]. У цьому контексті фігурує пересічний читач, який, безумовно, піддається впливу "вказівки" інтерпретаційних інституцій. Тому історія рецепції насамперед підмінюється історією репутації, а канон, у свою чергу, використовується у ролі маніпулятора. Звісно, формування канону – справа не індивідуального естетичного досвіду одного читача. Тому варто зважати й на соціальність як один із критеріїв канону, адже кожна спільнота / об'єднання має власні художньо-естетичні смаки, вподобання тощо. Та й код сприйняття твору з часом змінюється.

Так чи інакше з-поміж чільних механізмів творення канону є інтерпретаційна традиція. Ось чому поширеними є класифікації "мандрівних сюжетів", до яких зводяться усі літературні твори: 14 сюжетів Шекспіра, 7 сюжетів за Кристофером Букером, 36 сюжетів Ж. Польті, 4 борхесівські сюжети, 7 архетипних сюжетів Юнга, 20 сюжетів Роберта Тобіаса тощо. Показовими є міркування Борхеса, котрий, зокрема, свою новелу "Чотири цикли" закінчує такими словами: "Історій усього чотири. І скільки б часу нам не залишилося, ми переказуватимемо їх – у тому чи іншому вигляді".

У літературознавстві давно усталеним є тлумачний канон, для якого знакові інтертекстуальні ознаки, кластерний підхід (за О. Жолковським), паратекст тощо. К. Дмитрієва слушно розмірковує: "На відміну від текстового канону у вузькому сенсі, тлумачних канонів може існувати кілька одночасно, але кожен з них обов'язково включає два компоненти: з одного боку, поетологічну норму, яку виявляє канонічний текст, і, з іншого боку, позатекстові параметри, яким він своєю конкретно побудовою функціонально або відповідає, або ні. Тим самим у тлумачному каноні відбувається об'єднання властивостей тексту і соціокультурних інтересів, і текст актуалізується з урахуванням цього" [1].

Таким чином, канонізація ґрунтується на методах релігійної екзегетики, головна суть якої – витлумачування нових смислів, що й породжує так зване нове життя твору і відповідно його канонізацію. Проблема коментування докладно проаналізована у праці Г. Шолема "Об'явлення та традиція як релігійні категорії". Автор стверджує, що об'явлення, отримане Мойсеєм на Синаї, було сакральною істиною, але під час створення Тори цей смисл було втрачено. Отож роль коментаторів – відновити цю істину, розшифрувати код смислів, покладених в одкровення, тим самим актуалізуючи твір. Канонізова-

ний твір відкриває безліч внутрішніх глибинних сенсів, отожд, сумнівно, що цілковито контролюється натиском владних інституцій.

У дискусіях щодо канону слід зважати також на сучасний літературний процес, аналізуючи який можна перекопатися, що за каноном стоять дві тенденції: визначення бестселерів (тобто до уваги береться передусім попит покупця) і формування так званого персонального авторського канону (коли попит диктує перелік найкращих авторів). Проілюструвати цю тезу можна за допомогою досліджень Тревора Росса, який, висвітлюючи формування англійського літературного канону, починаючи з середніх віків, розділяє канонічність на два типи: виробничу (production) і засновану на попиті (consumption). Остання модель відтворюється через рецептивну практику.

Навіть побіжний аналіз книжкового ринку сьогодення переконливо свідчить про те, що все вирішує мас-медійний культ, а літературна критика демонструє свою безсилість. Яскравим прикладом може бути "Гаррі Потер". Автори, видавці вже давно за кордоном не визначають, що читати, писати, як формувати читацькі смаки. Все в руках літагентств, які формують літературний читацький інтерес, керуючись категоріями "епігонства", "клонування" тощо, та менеджерів мереж книгарень. Авторитет для книги нині не критика, а покупець.

Прикметним є і таке спостереження: з часом (особливо це помітно у порівнянні епох Просвітництва й реалізму, романтизму й реалізму тощо) умовність мистецтва зникає. Те, що було одвічною метафорою, сучасні творці прагнуть пояснити, розтлумачити, надати іншого сенсу, наблизивши до реальності. Цю градацію легко спостерегти. Ось чому, на перший погляд, зникає потреба в каноні чи літературному етикеті. Літературні схеми, зразки просто запозичуються / трансформуються з / у інших творах, а умовність як така вже не грає своєї головної ролі. Сучасний літературний процес засвідчує, що інтерпретації та запам'ятовуванню піддаються в основному цитатні елементи кінострічок та класики. Отожд проблема канону в цілому може бути розглянута як проблема колективного відбору певних мотивів, сюжетів, цитат, фрагментів та "вплетення" їх у нові тексти, "приживання" в нових контекстах.

Слушно у цьому контексті є думка М. Ямпольського, який, рецензуючи книгу Г. Блума "Західний канон", стверджує: "Я переконаний, що канонізація відтворюється не самим автором завдяки його оригінальності, а тим, хто приходить після нього і піддає його текст безлічі інтерпретацій. Саме тому канонізація – справа не самого автора, а певної групи художників і критиків". Канонічний текст, за дослідником, – "такий текст, який перестає цілком належати авторові і чий сенс набуває певного онтологічного характеру. Він починає трансцендувати час і

обставини його створення, набуває риси вічності й виходить далеко за рамки індивідуального досвіду" [5, с. 219].

Деканонізація в літературі постіндустріалізму тісно пов'язана з поняттями деконструкції (Ж. Лакан, Ж. Дерріда, Р. Барт), децентрації, диференції і виявляється у застосуванні хаотичних засобів майстерності для відображення дійсності, у руйнуванні традиційних орієнтирів, у жанровій аморфності творів, у породженні нових контекстів і кодів. Парадоксально, та "смерть автора" за такої організації тексту – "важлива умова канонізації тексту тому, що винесення за дужки авторського наміру і його життєвого досвіду якраз і відкриває перспективу нескінченно розширеного читання тексту, тісно пов'язану з його канонізацією" [5, с. 220].

Як зауважує Ю. Лотман, "кожна культура визначає свою парадигму того, що слід пам'ятати (тобто зберігати), а що належить забути. Останнє викреслюється з пам'яті колективу і "немовби припиняє існування". Та змінюється час, система культурних кодів, і змінюється парадигма пам'яті-забування. Те, що оголошували істинно-існуючим, може виявитися "немовби не існуючим" і тим, яке слід забути, а неіснуюче – зробитися існуючим і значущим... Проте змінюється не тільки склад текстів, змінюються самі тексти. Під впливом нових кодів, які використовуються для дешифровки текстів, котрі відклалися в пам'яті культури в давно минулі часи, відбувається зміщення значущих і незначних елементів структури тексту. Фактично тексти, котрі досягли за складністю своєї організації рівня мистецтва, взагалі не можуть бути пасивними сховищами константної інформації, адже є не складами, а генераторами. Сенси в пам'яті культури не "зберігаються", а ростуть. Тексти, що створюють "загальну пам'ять" культурного колективу, не тільки слугують засобом дешифровки текстів, які циркулюють у сучасно-синхронному зрізі культури, але й генерують нові" [3, с. 201].

Множинність інтерпретаційного поля, таким чином, є ареною боротьби за місце "під сонцем" з-поміж творів "культурної пам'яті". Така ознака канонічності, як безперервність, досягається "пригадуванням" культурного пласту. З іншого боку, відбувається декодування твору (розгадування). Це і є один із критеріїв канонічного твору, котрий являє собою джерело глибинних смислів у їхньому універсальному поєднанні, актуалізує їх і породжує нові.

Література

1. Дмитриева Е. Н. В. Гоголь: палимпсест стилей / палимпсест толкований / Е. Дмитриева [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1953/1962/index.html>. – Назва з екрана.

2. Леффлер Зигрид. Кто решит, что нам читать?: мир книг, критика и литературный канон [Электронный ресурс] / Зигрид Леффлер // Знамя. – 2003. – № 11. – С. 189–193. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/11/leffl.html>. – Назва з екрана.
3. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Таллин, 1992. Т. 1. – 1992. – С. 200–202.
4. Павлишин М. Канон та іконостас / Марко Павлишин // Марко Павлишин. Канон та іконостас: літературно-критичні статті. – К. : Видавництво "Час", 1997. – С. 184–198.
5. Ямпольский М. Литературный канон и теория "сильного" автора / М. Ямпольский // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 214–221.

Симулякры о психозе Гоголя

У статті аргументовано обґрунтовується бездоказовість на-в'язаної суспільству думки про психопатологічний стан Гоголя.

Ключові слова: психопатологія, душевнохворий, психіатричні інтерпретації, бездоказовість.

В статье аргументировано обосновывается бездоказательность навязанного обществу мнения о психопатологическом состоянии Гоголя.

Ключевые слова: психопатология, душевнобольной, психиатрические интерпретации, бездоказательность

The article proves groundless the idea about Gogol's psychopathological state of which was imposed society.

Key words: psychopathology, mentally ill, psychiatric interpretation, groundlessness.

"Как бы то ни было, но чтобы произвести полный суд над чем бы то ни было, нужно быть выше того, которого судить. ... выводить обо всём человеке, объявлять его решительно помешавшимся, сошедшим с ума, называть лжецом и обманщиком, надевшим личину набожности, приписывать подлые и низкие цели – это такого рода обвинения, которых я бы не в силах был взвести даже на отъявленного мерзавца, который заклеймён клеймом всеобщего презрения. ... прежде чем произносить такие обвинения, следовало бы хоть сколько-нибудь содрогнуться душою и подумать о том, каково было бы нам самим, если бы такие обвинения обрушились на нас публично, в виду всего света. Не мешало бы подумать, прежде чем произносить такое обвинение: "Не ошибаюсь ли я сам? Ведь я тоже человек. Дело здесь душевное. Душа человека – кладёзь, не для всех доступный иногда, и на видимом сходстве некоторых признаков нельзя основываться. Часто наискуснейшие врачи принимали одну болезнь за другую и узнавали ошибку свою только тогда, когда разрезывали уже мёртвых труп".

Н. В. Гоголь "Авторская исповедь"

В. Г. Белинский советовал "спешить лечиться". И. С. Тургенев, посетивший Гоголя в 1851 г. вместе с М. С. Щепкиным, вспоминал, что "ехали к нему, как к необыкновенному, гениальному человеку, у которого что-то тронулось в голове... Вся Москва была о нём такого мнения. "Душевнобольной – негативная оценка. Психиатрические интерпретации о личности Гоголя применялись по аналогии, индуктивно, не видя живого человека. Например, психиатр В. Ф. Чиж стал экспертом в

воображаемом суде над Гоголем, как бы совершавшем преступные действия [1]. Но сравнения, аналогии, богатый клинический опыт В. Ф. Чижана – не доказательства в суде. В юридической практике аналогия вытесняет одно эмпирическое представление другим, похожим, аналогичным. Это называется "отводить глаза", подтасовывать факты под нужную версию, гипнотизировать публику, изображая условное как безусловное, относительное как абсолютно истинное. Пример – доказательства и психологические знания прокурора в "Братьях Карамазовых". Если объяснять внешним образом предмет исследования, душу Гоголя – значит сознаться, что её нельзя понять. Аналогия – условная, объяснительная редукция.

Ставят шизофрению не только Гоголю, а и Сократу, Христу, Жанне д'Арк, Ньютону, Кьеркегору, Эйнштейну [2]; ставят психоз литературным персонажам Дон Кихоту, Гамлету, Чацкому, Ставрогину. Врачи занялись демедицинизацией психиатрии [3]. Гамлет говорил с тенью отца, психиатр – с тенью тени? Фрейд находит эдипов комплекс у Леонардо да Винчи, Шекспира, Достоевского и др. Симулякры – семиотические знаки без обозначаемого, мнимость, мир идей Платона. Заочно-посмертный диагноз психиатра – не "клиницизм", нет цели лечения (помощи) человеку, а суд над личностью, навешивание ярлыка психопатологии. Гиппократ сетовал: "Медицина поистине есть самое благородное из всех искусств. Но по невежеству тех, которые занимаются ею, и тех, которые с легкомысленной снисходительностью судят их, она далеко теперь ниже всех искусств. И, по моему мнению, причиной такого падения служит больше всего то, что в государствах одной лишь медицинской профессии не определено никакого другого наказания, кроме бесчестия, но это последнее ничуть не задевает тех, от которых оно неотделимо. Мне кажется, что эти последние весьма похожи на тех лиц, которых выпускают на сцену в трагедиях, ибо как те принимают наружный вид, носят одежду и маску актёра, не будучи, однако, актёрами, так точно и врачи; по званию их много, на деле же – как нельзя менее" [4].

По мнению врача П. Ю. Мёбиуса (1853–1907), психопатология делится на экзогенный и эндогенный регистры. Душа – незавершённое, свободное становление бытия-в-мире. Карл Ясперс пишет: "Человек не ограничивается тем, что в нём доступно познанию. ... В конечном счёте мы осознаём беспредельность человеческого и сталкиваемся с некоторыми неизбежно возникающими вопросами, ответы на которые невозможно найти на путях эмпирического исследования. ... их освещение входит в компетенцию философии" [5]. Все теории в психиатрии – способы группировки феноменов, лишь внешне аналогичные теориям

естествознания. Психиатр моделирует сам себя как самодостаточную и единственно интеллектуальную сущность, базируясь на идее а priori о единственно возможной норме "правильного" социального поведения. Реальность сознания сложнее. К. Ясперс пишет: "Нозологическая единица прогрессивного паралича – это единица чисто неврологическая, гистологическая, этиологическая. Что касается событий психической жизни при прогрессивном параличе, то в них нет ничего характерного – если не считать общего разрушения мозга" [6]. Шизофрения – как бы оркестр без дирижёра или без царя в голове, комплекс продуктивных и негативных симптомов, по врачу Дж. Джексону (1835–1911). Диагноз до сих пор носит гипотетический, конвенциональный характер. Нет биологических анализов на шизофрению [7]. Психиатр – эксперт в больной ментальности, объективный наблюдатель другого "я", уверенный, что сам он в здравом уме. Возможна иная интерпретация:

Кто, по морю пустясь, тревожит лоно вод,
Тот видит, что земля, но не корабль плывёт.

Иллюзию здравого ума показал апостол Павел: "Ибо слово о кресте для погибающих юродство есть, а для нас, спасаемых, – сила Божия. Ибо написано: погублю мудрость мудрецов, и разум разумных отвергну. Где мудрец? где книжник? где совопросник века сего? Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие? ... мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие, ... потому что немудрое Божие премудрее человеков, и немощное Божие сильнее человеков" (1 Коринф. 1, 18–25). Понять другого – герменевтический круг, толкование сознания во времени до точки смерти, как философское чтение трансценденции. Мнения психиатров о Гоголе сами нуждаются в дешифровке, снятии объяснительной редукции сциентизма. Если упускаем абсолютный ориентир, то окажемся во власти мнений. К. Ясперс предостерегал: "... кто философствует, должен давать объяснения. Если существование Бога подвергается сомнению, философ должен дать ответ: или он не покидает поля скептической философии, в которой вообще ничто не утверждается и не отрицается, или же, ограничиваясь предметно определённым знанием (что значит – научным знанием), он прекращает философствовать, руководствуясь тезисом: что знать невозможно, о том следует молчать" [8]. Несокрушимая логика киплингских бандерлогов разубеждению не поддаётся: "Это правда, потому что мы все так говорим". Абу Али Ибн Сина (980–1037) шутил:

С ослами будь ослом, не обнажай свой лик.

Ослейшего спроси, он скажет: "Я – велик!"

А если у кого ослиных нет ушей,

Тот для ословства явный еретик.

Основатель позитивизма (научного реализма в терминах А. И. Герцена) О. Конт сам был болен: "Великий мыслитель Огюст Конт, основатель позитивной философии, впродолжение десяти лет лечился у Эскироля от психического расстройства и затем по выздоровлении без всякой причины прогнал жену, которая своими нежными попечениями спасла ему жизнь. Перед смертью он объявил себя **апостолом** и **священнослужителем** материалистической религии, хотя раньше сам проповедовал уничтожение всякого духовенства. В сочинениях Конта, рядом с поразительно глубокими положениями, встречаются чисто безумные мысли, вроде той, например, что настанет время, когда оплодотворение женщины будет совершаться без посредства мужчины" [9].

Надёжность психиатрической экспертизы повышается при участии независимых специалистов, представляющих разные стороны в суде истории. Апостол Павел также показался судье Фесту "безумцем" (Деяния XXVI). Правоприменительная практика постулирует **презумпцию психического здоровья**, постановка психиатрического диагноза юридически является исключительным правом лечащего врача. Ломброзо, Н. Н. Баженов, В. Ф. Чиж, И. Д. Ермаков, Д. Е. Мелехо не лечили Гоголя. Его лечащим врачом был А. Т. Тарасенков [10]. Подлинная рукопись имеет существенные разночтения с изданным в 1902 г. текстом "записок врача" [11]. Например, О. В. Варвинский ставил диагноз соматической болезни – гастроэнтерит, предупреждая об опасности мер, предложенных Овером. Есть свидетельство о ясном сознании Гоголя фельдшера А. Н. Зайцева [12]. Никакого "душевного перелома" у Гоголя не было, как и "деградации" творчества; он сознательно выбрал путь исихазма и аскетизма.

В письме из Парижа от 28 мая (9 июня) 1847 г. Владимир Алексеевич Муханов писал: "Отсюда в воскресенье уехал Гоголь, который провёл здесь неделю в одной гостинице с нами. Мы почти каждый день обедали с ним у Толстых, здоровье его совершенно поправилось; он всё время был весел, разговорчив и бодр, одним словом – другой человек, а не тот, которого мы встретили прошлым летом в Остенде. Путешествие его в Иерусалим не совершилось, потому что вырученные за последнюю книгу деньги пришли поздно, а без них не с чем было пуститься в дальний путь. Кстати о книге: удивительно, что после критик, больше жестоких и исполненных остервенения, он не только вовсе не раздражён, но, напротив, покойнее и светлее духом прежнего. Вяземский прислал брату статью свою о Языкове и Гоголе; он один, кажется, из печатных судей понял сочинителя Переписки с друзьями, и объяснил удовлетворительно, почему произошло

недоумение между Гоголем и его ценителями по поводу последней книги: невозможно единомыслие при воззрении на предметы с противоположных точек" [13]. Братья Мухановы, друзья Николая Васильевича, видели в нём христианина. Гоголь желал именно этого к себе отношения, писал матери в июне 1844 г.: "И среди самой просвещённой столицы куются и ткуются всякие нелепицы, да и весь человек есть ложь. Я не знаю, какие слухи до вас дошли, но... Старайтесь лучше видеть во мне христианина и человека, чем литератора" [34, т. XII, с. 323–324]. Я не интерпретирую как "психоз" соблюдение поста, любовь к Литургии, посещение монастырей, паломничество в Иерусалим, увлечённое чтение отцов Церкви, безбрачие, переписку с монахами, сожжение второго тома "Мёртвых душ", предсмертную записку: "Помилуй меня грешного. Прости Господи! Свяжи вновь сатану таинственной силою неисповедимого Креста" [14].

Владислав Ходасевич вспоминал: "В начале революции, в Москве, ко мне пришёл мой знакомый психиатр И. Д. Ермаков и предложил мне прослушать его исследование о Гоголе... Я был погружён в бурный поток хитроумнейших, но совершенно фантастических натяжек и произвольных умозаключений, стремительно уносивших исследователя в чёрный омут нелепицы. Таким образом мне довелось быть если не умилённым, то всё же первым свидетелем "младенческих забав" русского литературного фрейдизма. В начале двадцатых годов труд Ермакова появился в печати – и весь литературоведческий мир, можно сказать, только ахнул и обомлел, после чего разразился на редкость дружным и заслуженным смехом" [15]. Есть показания Ольги Васильевны Головни (в девичестве Гоголь). Много сообщила О. В. Гоголь об *anamnesis vitae et morbi*. Мемуары записал А. Н. Мошин [16], переиздали в Киеве [17]. В 1851 году о ясном уме Гоголя свидетельствует Г. П. Данилевский [18].

Влияние Матфея Константиновского позитивисты оценили как в кривом зеркале (К. В. Мочульский [19], В. В. Зеньковский [20], В. А. Воропаев [21]). Ложно психиатры, включая Д. Е. Мелехова, интерпретировали поведение пастыря: "Его духовный руководитель, не принимая во внимание состояние больного, предъявлял к нему строго аскетические требования... советовал бросить всё и идти в монастырь, а во время последнего приступа привёл Гоголя в ужас угрозами загробной кары" [22].

Ошибочна трактовка письма Гоголя к отцу Матфею Константиновскому от 24 сентября 1847 г.: "Не знаю, сброшу ли я имя литератора, потому что не знаю, есть ли на это воля Божия... Если бы я знал, что на каком-нибудь другом поприще могу действовать лучше

во спасенье души моей и во исполнение всего того, что должно мне исполнить, чем на этом, я бы перешёл на то поприще. Если бы я узнал, что я могу в монастыре уйти от мира, я бы пошёл в монастырь. Но и в монастыре тот же мир окружает нас..." [34, т. XIII, с. 390–391]. Это говорит о монашеских стремлениях, но не о том, что именно отец Матфей их внушал. В 1845 г. Николай Васильевич предпринял шаг стать монахом, до знакомства с отцом Матфеем. Во-вторых, письмо Гоголя за 1847 г. было ложно понято полвека спустя историком Николаем Платоновичем Барсуковым, что отец Матфей "советует Гоголю бросить имя литератора и идти в монастырь" [23]. Фразу, выделенную Барсуковым курсивом, стали брать в кавычки **совершенно неправильно** как слова священника. Пастырь говорил иное: "Слушаться Духа, в нас живущего, а не земной телесности нашей; ... оставивши все хлопоты и вещи мира... поворотить во внутреннюю жизнь", (письмо Гоголя к А. П. Толстому, август 1847 г.) [34, т. XII, с. 366]. Последняя встреча с отцом Матфеем была в феврале 1852 г. Содержание беседы передал протоиерей Федор Образцов [24]. Отец Матфей в письме к Гоголю, дошедшем документе, на который можно **научно опереться**, писал: "Человек может и должен расти в вере и благочестии, но постепенно" [25].

Гоголю диагностируют мысли о самоубийстве. Контраргумент в дневнике Екатерины Александровны Хитрово. 27 января 1851 г. записано в связи обсуждением Евангелия: "Претерпевый же до конца, той спасется". На фразу Е. А. Хитрово: "Замечательный стих, единственный, который против самоубийства" – Гоголь возразил: "Это такой нелепый грех, что невозможно было Христу о нём говорить. К чему?" [26].

Мелехов писал: "Состояние настолько тяжёлое, что повеситься или утопиться кажется ему единственным выходом. "Молитесь, друг мой, да не оставит меня Бог в минуты невыносимой скорби и уныния". Здесь речь о письме Гоголя к П. А. Плетнёву от 20 февраля 1846 г., где сказано: "Весь минувший год так был тяжёл, что я дивлюсь теперь, как вынес его. Болезненные состояния до такой степени (в конце прошлого года и даже в начале нынешнего) были невыносимы, что повеситься или утопиться казалось как бы похожим на какое-то лекарство и облегчение. А между тем Бог был так милостив ко мне в это время, как никогда дотолё. Как ни страдало моё тело, как ни тяжка была моя болезнь телесная, душа моя была здорова" [34, т. XIII, с. 38]. Обрывочная цитата Мелехова, помещённая обратно в ткань целого, наоборот, оптимистична. Сонет № 66 Шекспира звучит суицидно без последних строк. Две строки о любви меняют смысл сонета на смиренный гимн любви. И слова Гоголя надо понять в контексте, не

интерпретируя выхваченную часть. Игнорировать даже запятую **ошибка герменевтики**: казнить, нельзя помиловать – казнить нельзя, помиловать.

Кроме того, вторая часть цитаты "Молитесь, друг мой, да не оставит меня Бог в минуты невыносимой скорби и уныния", приведённая Мелеховым неточно, не слова Гоголя к Языкову, как ошибся врач, а из письма Н. Н. Шереметовой от 5 июня 1845 г.: "Молитесь, друг мой, обо мне. Ваши молитвы мне нужны были всегда, а теперь нужнее, чем когда-либо прежде. Здоровье моё плохо совершенно, силы мои гаснут; от врачей и от (их) искусства я не жду уже никакой помощи, ибо это физически невозможно; но от Бога всё возможно. ... Я слишком знаю, что нельзя зажечь уже светильника, если не стало масла. Но знаю, что есть сила, которая и в мёртвом воздвигнет дух жизни, если восхочет, и что молитва угодных Богу душ велика перед Богом. Молитесь, друг мой, да не оставляет меня в минутах невыносимой скорби и уныния... Молитесь, да укрепит меня и спасёт меня" [34, т. XII, с. 492].

Гоголь писал в 1846 г. к П. А. Плетнёву: "Как ни страдало моё тело, как ни тяжела была моя болезнь телесная, душа была моя здорова; даже хандра, которая приходила прежде в минуты более сносные, не посмела приближаться. И те душевные страдания, которых доселе я испытал много и много, замолкнули вовсе" [34, т. XIII, с. 38–39]. Н. М. Языкову от 26 февраля 1846 г.: "Богу угодно посылать мне такие недуги, каких прежде никогда не было. Тяжело, тяжело, иногда так приходится тяжело, что хоть, просто, повеситься. Но верю и даже слышу, что всё это во благо, и благословляю Бога за всё. ... и в эти тяжёлые минуты не оставляло меня милосердие его. Как ни сильны были телесные недуги, но душа моя не болела и хандра не приходила. ... Бог милостив, и я твёрдо надеюсь..." [34, т. XIII, с. 40]. Графиням Виельгорским от 7 апреля 1846 г.: "Что вам сказать о моём здоровье телесном? Оно очень незавидно. Но благодарю за него Бога. Оно так быть должно. Не без высшей воли повелено ему так быть. ... У него всё, что им повелевается, повелевается к добру. Моё душевное здоровье лучше прежнего и виной этого может, отчасти телесный недуг... к выздоравливанию душевному" [34, т. XIII, с. 51]. Типичные слова человека, решившего вешаться и топиться? Ведь кузнец Вакула повесился, утопился. Сама видела, своими глазами?

Есть показания А. С. Стурдзы, Н. В. Неводчикова, княжны В. Н. Репниной, Н. Г. Троицкого, А. Л. Деменитру, Н. Д. Мизко, актёра Толченова о Гоголе в Одессе в 1850–1851 гг., исключают психопатологию [27]. Л. И. Арнольди свидетельствовал: "Кто знал Гоголя

коротко, тот не может не верить его признанию, когда он говорит, что большую часть своих пороков и слабостей он передавал своим героям, осмеивал их в своих повестях и таким образом избавлялся от них навсегда. Я решительно верю этому наивному откровенному признанию. Гоголь был необыкновенно строг к себе, постоянно боролся с своими слабостями и от этого часто впадал в другую крайность и бывал иногда так странен и оригинален, что многие принимали это за аффектацию и говорили, что он рисуется. Много можно привести доказательств тому, что Гоголь действительно работал всю свою жизнь над собою, и в своих сочинениях осмеивал часто самого себя. Вот, покуда, что известно и чему я был свидетель. Гоголь любил хорошо поесть и в состоянии был, как Петух, толковать с поваром целый час о какой-нибудь кулебяке... А между тем очень редко позволял себе такие увлечения и был в состоянии довольствоваться самою скудною пищею, и постился иногда как самый строгий отшельник, а во время говенья почти ничего не ел. Гоголь очень любил и ценил хорошие вещи и в молодости, как сам он мне говорил, имел страстишку к приобретению разных ненужных вещей: чернильниц, вазочек, пресс-папье и проч. Страсть эта могла бы, без сомнения, развиться в громадный порок Чичикова – хозяина-приобретателя. Но, отказавшись раз навсегда от всяких удобств, от всякого комфорта, отдав своё имение матери и сёстрам, он уже никогда ничего не покупал, даже не любил заходить в магазины и мог, указывая на свой маленький чемодан, сказать скорее другого: *omnia mea tecum porto*, – потому что с этим чемоданчиком он прожил почти тридцать лет, и в нём действительно было всё его достояние. Когда случалось, что друзья, не зная его твёрдого намерения не иметь ничего лишнего и затейливого, дарили Гоголю какую-нибудь вещь красивую и даже полезную, то он приходил в волнение, делался скучен, озабочен и решительно не знал, что ему делать. Вещь ему нравилась, она была в самом деле хороша, прочна и удобна; но для этой вещи требовался и приличный стол, необходимо было особое место в чемодане, и Гоголь ... успокаивался только тогда, когда дарил её кому-нибудь из приятелей. Так в самых безделицах он был твёрд и непоколебим. Он боялся всякого увлечения. Раз в жизни удалось ему скопить небольшой капитал, кажется, в 5000 рублей серебром, и он тотчас же отдал его, под большою тайною, своему приятелю профессору* для раздачи бедным студентам, чтобы не иметь никакой собственности и не полу-

* Имеется в виду С. П. Шевырёв (что подтверждают воспоминания Н. В. Берга). Подобные поручения Гоголя-мецената выполнял и П. А. Плетнёв.

чить страсти к приобретению; а между тем через полгода уже сам нуждается в деньгах и должен прибегнуть к займам. ... Через несколько дней я встретил Гоголя на Тверском бульваре, и мы гуляли вместе два часа. Разговор зашёл о современной литературе. Я прежде никогда не видал у Гоголя ни одной книги, кроме сочинений отцов церкви и старинной ботаники, и потому весьма удивился, когда он заговорил о русских журналах, о русских новостях, о русских поэтах. Он всё читал и за всем следил. О сочинениях Тургенева, Григоровича, Гончарова отзывался с большой похвалой. "Это всё явления утешительные для будущего, – говорил он. – Наша литература в последнее время сделала крутой поворот и попала на настоящую дорогу. Только стихотворцы наши хромают, и времена Пушкина, Баратынского и Языкова возвратиться не могут!" ... В одно утро Гоголь явился ко мне с предложением ехать недели на три в деревню к сестре. Я на несколько дней получил отпуск, и мы отправились. Гоголь был необыкновенно весел во всю дорогу и опять смешил меня своими малороссийскими рассказами; потом, не помню уже каким образом, от смешного разговор перешёл в серьёзный. Гоголь заговорил о монастырях, о их общественном значении в прошедшем и настоящем. Он говорил прекрасно о монастырской жизни, о той простоте, в какой живут истинные монахи, о том счастье, какое находят они в молитве ... "Вот, например, – сказал он, – вы были в Калуге, а ездили ли вы в Оптину пустынь, что подле Козельска? ... я на перепутьи всегда заезжаю в эту пустынь и отдыхаю душой. Я хорошо знаю и настоятеля отца Моисея" [28].

Вспоминает дочь А. О. Смирновой, Ольга Николаевна: "Гоголь, которого я встречала беспрестанно в Риме, в Ницце, в Бадене, был для меня свой человек и считался у нас обычным явлением. Я помню, что мы с сестрою, с которой были приблизительно одних лет и вместе учились, находили Жуковского приятным, весёлым и ласковым. Гоголь также нам казался весёлым, так как часто шутил с нами. Вообще в то время он ещё не был так нездоров, хотя уже в Риме к нему привязалась **malaria**. После этого лета, проведённого им в Германии, при возвращении в Рим с ним сделались особенно сильные припадки римской лихорадки и тот ужасный припадок в Неаполе, когда он чуть не умер, и от которого только спас его врач, отправивший его едва живого морем в Геную. ... Но с 1846 года здоровье Гоголя уже никогда не поправлялось. С тех пор он подвергался трёхдневным лихорадкам, всякий раз, как попадал в местность, где они царят. Он схватил такую лихорадку в Одессе, возвращаясь из Палестины (в 1848 г.). Припадок этой болезни, осложнённый гастритом, и свёл его в могилу. Вначале

он мало заботился о своей болезни, полагая, что это просто обыкновенный припадок трёхдневной лихорадки, и ограничивался лишь строгой диетой. В то время (зима 1852 г.) в Москве свирепствовал злокачественный гастрит. От него умерла в том же году одна из наших двоюродных сестёр. Доктора и тут, как и у Гоголя, не поняли болезни, они ничего не знали о малярии, между тем как она, как возвратная лихорадка, может с двух припадков унести человека. Я останавливаюсь на этом, потому что так много говорилось про болезнь Гоголя и о ней распространялись самые нелепые слухи. Дошли до того, что уверяли, будто бы он из мистицизма уморил себя голодом! Странное понятие о религиозности. Всё это должно быть ещё раз пересмотрено в литературе, на основании документов и показаний знакомых и друзей Гоголя, к которым принадлежала моя мать и моя семья" [29].

Настроение Гоголя было противоположно симулякрам психиатров. В статье "Значение болезней" в 1846 г. он писал, обращаясь к А. П. Толстому: "Часто бывает так тяжело, такая страшная усталость чувствуется во всём составе тела, что рад бываешь, как Бог знает чему, когда, наконец, оканчивается день и доберёшься до постели. Часто, в душевном бессилии, восклицаешь: Боже! Где же, наконец, берег всего? Но потом, когда оглядываешься на самого себя и посмотришь глубже себе внутрь – ничего уже не издаёт душа, кроме одних слёз и благодарения. О! как нужны нам недуги! Из множества польз, которые я уже извлёк из них, скажу вам только одну: ныне каков я ни есть, но я всё же стал лучше, нежели был прежде; не будь этих недугов, я бы задумал, что стал уже таким, каким мне следует быть. ... Не будь тяжких болезненных страданий, куда б я теперь не занёсся! каким бы значительным человеком вообразил себя! Но, слыша ежеминутно, что жизнь моя на волоске, что недуг может остановить вдруг тот труд мой, на котором основана вся моя значительность, и та польза, которую так желает принести душа моя, останется в одном бессильном желании, а не в исполнении, и не дам я никаких процентов на данные мне Богом таланты, и буду осуждён, как последний из преступников... Слыша всё это, смиряюсь я всякую минуту и не нахожу слов как благодарить небесного Промыслителя за мою болезнь. Принимайте же и вы покорно всякий недуг, веря, вперёд, что он нужен. Молитесь Богу только о том, чтобы открылось перед вами его чудное значение и вся глубина его высокого смысла" [34, т. VIII, с. 228–229]. Гоголь создавал зависимость человека от Бога. Подобные мысли у врага народа Костоглотова из "Ракового корпуса" А. И. Солженицына: "Один философ сказал: если бы человек не болел, он не знал бы себе границ" [30]. В. В. Розанов, обсуждая

легенду о великом инквизиторе, заметил: "Знаешь-ли Ты, говорит он, что пройдут века и человечество провозгласит устами своей премудрости и науки, что преступления – нет, а стало быть – нет и греха, а есть лишь только голодные. Ибо тайна бытия человеческого заключается не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твёрдого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить, и скорее истребит себя, чем останется на земле, – хотя бы кругом его всё были хлебы" [31]. В конце жизни В. В. Розанов осознал правоту Гоголя и свои ошибки ("ты победил, упрямый хохол!").

Гоголя интересовал "человек и душа человека" (письмо М. П. Погодину от 8 июля 1847 г.). Размышлять о вере, церкви, смысле бытия, значит искать главную истину. Богословие – не монополия семинариста. Гоголь пояснял Белинскому: "Что до политических событий, само собой умирилось бы общество, если бы примиренье было в духе тех, которые имеют влияние на общество. А теперь уста ваши дышат желчью и ненавистью. ... Вы сгорите, как свечка, и других сожжёте! О, как сердце моё ноет (в эту минуту за вас!) ... Ваш светлый ум отуманился. ... Вам следовало поудержаться клеймить меня теми обидными подозрениями, какими я бы не имел духа запятнать последнего мерзавца (мерзавца, изверженного из общества). ... Как мне защищаться против ваших нападений, когда нападения невпопад? ... Зачем напоминать о святости званья? Да, мы должны даже друг другу напоминать о святости наших обязанностей и званья. Без этого человек погрязнет в материальных чувствах. ... Если же правительство огромная шайка воров, или вы думаете, этого не знает никто из русских? ... всякий думает только о себе и о том, как бы себе запасти потеплей квартиру? Вы говорите, что спасенье России в европейской цивилизации. Но какое это беспредельное и безграничное слово. Хоть бы вы определили, что такое нужно разуметь под именем европейской цивилизации, которое бессмысленно повторяют все. ... Вы отделяете церковь от Христа и христианства... до каких ребяческих выводов доводит неверный взгляд на главный предмет... Общество образуется само собою, общество слагается из единиц. Надобно, чтобы каждая единица исполнила должность свою... Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданства, до тех пор не придёт в порядок и земное гражданство. Вы говорите, что Россия долго и напрасно молилась. Нет, Россия молилась не напрасно..." [34, XIII, с. 435–443].

Літэратура

1. Чиж В. Ф. Болезнь Н. В. Гоголя / В. Ф. Чиж. – СПб., 1904. – 196 с.
2. Сергеев И. И. Психиатрия и наркология : учебник для студентов медицинских ВУЗов / И. И. Сергеев, Н. Д. Лакосина, О. Ф. Панкова. – М., 2009. – С. 379.
3. Скавыш В. А. Психопатология у Гоголя или "мёртвые души" психиатров? / В. А. Скавыш // Седьмые гоголевские чтения в доме-музее Н. В. Гоголя : матер. Междун. научн. конф. – М., 2008. – С. 355–364 ; Скавыш В. А. "Мёртвые души" ... психопатологов? / В. А. Скавыш // X Гоголевские чтения : сб. науч. статей Полтавского национального педагогического университета имени В. Г. Короленко. – Полтава, 2011. – С. 117–123.
4. Гиппократ. Закон. Избранные книги / Гиппократ ; пер. с греч. В. И. Руднева. – М., 1994. – С. 93.
5. Ясперс К. Общая психопатология / К. Ясперс ; пер. с нем. – М., 1997. – С. 676.
6. Там само. – С. 685.
7. Фуко Мишель. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко ; пер. с франц. – СПб., 1997.
8. Сас Томас. Фабрика безумия / Томас Сас ; пер. с англ. – Екатеринбург, 2008. – 512 с.
9. Сас Томас. Миф душевной болезни / Томас Сас ; пер. с англ. – М., 2010. – 421 стр.
10. Ясперс К. Введение в философию / К. Ясперс ; пер. с нем. – Минск : Изд-во БГУ, 2000. – С. 42.
11. Ломброзо. Гениальность и помешательство / Ломброзо ; пер. с итал. – СПб., 1892. – С. 61.
12. Тарасенков А. Т. Последние дни жизни Николая Васильевича Гоголя / А. Т. Тарасенков. – 2-е, изд. дополн. по рукописи. – М., 1902. – 33 с.
13. Бельшева А. Тайна смерти Гоголя / А. Бельшева // Нева. – 1967. – № 3. – С. 172–173.
14. Воропаев В. А. Из воспоминаний о смерти Гоголя / В. А. Воропаев // Литературная учёба. – Кн. 5/6. – 2000. сентябрь–декабрь – С. 180–187.
15. Миловский Н. К биографии Н. В. Гоголя (О знакомстве его с братьями Мухановыми) / Н. Миловский. – М. : Университетская типография, 1902. – 16 с.
16. Воропаев В. А. Гоголь над страницами духовных книг / В. А. Воропаев. – М., 2002. – С. 96–97 (Предсмертные автографы Н. В. Гоголя).
17. Ходасевич В. Книги и люди. Курьёзы психоанализа / В. Ходасевич // Возрождение. – Париж, 1938.
18. Мошин А. Н. Ясная Поляна и Васильевка / А. Н. Мошин. – СПб., 1904. – С. 49–66.
19. Гоголь-Головня О. В. Из семейной хроники Гоголей / О. В. Гоголь-Головня. – К., 1909. – С. 6–59.

20. Данилевский Г. П. Знакомство с Гоголем / Г. П. Данилевский // Гоголь в воспоминаниях современников. – М., 1952. – С. 434–447.
21. Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя / К. В. Мочульский. – Париж, 1934.
22. Зеньковский В. В. Гоголь / В. В. Зеньковский. – Париж, 1961.
23. Воропаев В. А. Гоголь и отец Матфей (приложение к газете "Православная Пермь") / В. А. Воропаев. – Пермь, 2000.
24. Мелехов Д. Е. Психиатрия и проблемы духовной жизни / Д. Е. Мелехов // Русское Возрождение. – Нью-Йорк ; Париж ; Москва, 1989. – № 47–48. – Т. 8 : Настольная книга священнослужителя.
25. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина / Н. П. Барсуков. – СПб., 1894.
Кн. 8. – 1894. – С. 571.
26. Тверские Епархиальные Ведомости. – 1902. – № 5, 1 марта. – С. 138–139. – (Воспроизведение протоиереем Феодором Образцовым по памяти разговора между Т. И. Филипповым и отцом Матфеем).
27. Дурылин С. Н. Неизвестное письмо о. Матфея к Гоголю / С. Н. Дурылин // Весы. – 1909. – № 4. – С. 65.
28. Хитрово Е. А. Гоголь в Одессе 1850–1851 / Е. А. Хитрово // Русский архив. – 1902. – № 3. – С. 552.
29. Маркевич А. И. Гоголь в Одессе / А. И. Маркевич. – Одесса, 1902. – 34 с.
30. Арнольди Л. И. Моё знакомство с Гоголем / Л. И. Арнольди // Гоголь в воспоминаниях современников / Л. И. Арнольди. – М., 1952. – С. 472–492.
31. Записки А. О. Смирновой, урождённой Россет с 1825 по 1845 гг. и. – М., 1999. – С. 19–20.
32. Солженицын А. И. Раковый корпус / А. И. Солженицын. – Петрозаводск, 1991. – С. 129.
33. Розанов В. В. Легенда о великом инквизиторе. Две статьи о Гоголе / В. В. Розанов. – Мюнхен, 1970. – С. 131–138.
34. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л., 1937. – 1952.

Є. Є. Прохоренко

Вертепна модель міста у М. Гоголя та В. Підмогильного

Стаття присвячена типологічним збігам в урбаністичній прозі Гоголя та романі В. Підмогильного "Місто". Місто стало однією із ключових проблем в українській літературі 20–30-х рр. ХХ ст., яка акумулювала навколо себе актуальні національні (екстраполяція міста на українську державу в цілому), соціальні (антитеза села й міста) й стильові (зокрема, бароковий: місто як вертеп) коди та мала співзвуччя із гоголівським міським текстом.

Ключові слова: урбаністична проза, типологічні збіги, теми, мотиви, образи, вертеп.

Статья посвящена типологическим совпадениям в урбанистической прозе Гоголя и романе В. Пидмогильного "Город". Город стал одной из ключевых проблем в украинской литературе 20–30-х гг. ХХ в., которая аккумулировала вокруг себя актуальные национальные (экстраполяция города на украинское государство в целом), социальные (антитезис села и города) и стилевые (в частности, барочный: город как вертеп) коды и была созвучна гоголевскому городскому тексту.

Ключевые слова: урбанистическая проза, типологические совпадения, темы, мотивы, образы, вертеп.

This article is devoted to the typological coincidences in urban prose by V. Gogol and novel "City" by Pidmohylny. The city was one of the key problems in Ukrainian literature of the 20–30's of the twentieth century, which accumulated actual national (extrapolation of city to Ukrainian state), social (the antithesis of village and city) and style (eg, Baroque: city as a "vertep") codes and was similar to Gogol urban text.

Key words: urban prose, typological similarities, themes, motives, characters, "vertep".

Соціально-історичні процеси початку ХХ ст. (науково-технічний прогрес, індустріалізація, зростання промислових міст) істотно поглибили характер потрактування теми міста та урбанізації культури. Не стала винятком й українська література, яка не оминула своєю увагою культурний феномен міста, що оприявнилося, у першу чергу, у появі українського урбаністичного художнього письма у перших десятиліттях ХХ ст.

М. Гревс слушно зазначав, що "... місто одне з найсильніших і найповніших утілень культури, одне із найбагатших видів її гнізд. Коли

хитається життєвість великої культури, серце поневолі тягнеться зануритися у неї, краще розгадати її, злитися з нею тісніше" [Цит. за кн.: 2, с. 8]. Ю. Лотман відводив місту особливе місце у системі символів, вироблених історією культури, і розглядав його як складний семіотичний механізм, генератор культури, як "казан текстів і кодів, різнозбудованих і гетерогенних", саме "семіотичний поліглотизм будь-якого міста робить його полем різноманітних і за інших умов неможливих семіотичних колізій. Реалізуючи дотичність різних національних, соціальних, стильових кодів і текстів, місто здійснює різноманітні гібридизації, перекодування, семіотичні переклади, які перетворюють його на потужний генератор нової інформації" [18, с. 212–213]. Саме місто стало однією із ключових проблем в українській літературі 20–30-х рр. ХХ ст., яка акумулювала навколо себе актуальні національні (екстраполяція міста на українську державу в цілому), соціальні (антитеза села й міста) й стильові (зокрема, бароковий: місто як вертеп) коди.

У "казані текстів і кодів" української міської літератури, звичайно, не останнє місце посів М. Гоголь, якого А. Бєлий назвав "предтечею урбаністів", а опис гоголівського міста – "урбаністичним до урбаністів" [4, с. 309]. Гоголя правомірно називають міським письменником (Ю. Манн) [19, с. 491], зважаючи, у першу чергу, на другий цикл його творів "Миргород" (хоча у "Вечорах на хуторі біля Диканьки", а саме в "Ночі перед Різдрвом" ми вже зустрічаємося з описом Петербурга) та повісті так званого "петербурзького циклу" ("Портрет", "Невський проспект", "Записки божевільного", "Ніс", "Шинель"), а також повісті "Коляска" та "Рим". До міських текстів Гоголя також зараховують "Повість про капітана Копейкіна" і статті: "1834", "Петербурзькі записки 1836 р.". Безперечно, у розкритті урбаністичної теми Гоголем не можна обійти увагою "повітове місто N" з "Ревізора", губерньське місто NN і Тьфуславль з "Мертвих душ". Проблему міста у творчості Гоголя досліджували М. Анциферов [2], А. Бєлий [4], В. Маркович [20], В. Топоров [30], Т. Агаєва [1], Н. Крутікова [17], О. Ніколенко та Т. Шарбенко [25], яких цікавив, перш за все, петербурзький текст. Серед сучасних дослідників спостерігаємо пошкваллення інтересу до римського тексту Гоголя (К. Падеріна [26], П. Михед [23], Р. Джуліані [12] та ін.).

Своєрідну внутрішню єдність міським творам Гоголя надають наскрізні теми, мотиви, образи (центральною, звичайно, є образ міста), стильові особливості, а головне – своєрідність художнього бачення світу письменником. Очевидно, що модель міста відповідала якимсь дуже суттєвим стихіям гоголівської свідомості, пов'язаної з відчуттям онтологічності [19, с. 491], однією з яких із упевненістю можна назвати барокову стихію. Ще В. Гіппіус зазначав, що все, що відбувається на

гоголівському Невському проспекті, намальовано в тонах лялькового театру, у "вертепній" традиції, до якої письменник "примикає не в частковостях, а за суттю прийому": його герої – це "маріонетки, що керуються чияюсь рукою" [6, с. 47]. О. Ковальчук артикулював, що "у творчості Гоголя вертепні структури відіграють особливу роль" [14, с. 66]. Вертепна модель відповідає й самій амбівалентній, контрастній природі міста, про що свідчать такі його риси, як театральність і примарність.

В українській літературі 20–30-х рр. XX ст. спостерігаємо актуалізацію інтересу до вертепу як питомо національного культурного явища: розвідки О. Кисіля [13], Є. Марковського [21]; В. Щурата [33]; звернення до традицій вертепу Лесем Курбасом; дискусія 1924 р. на сторінках газети "Література. Наука. Мистецтво" про можливості відродження і використання вертепу, в якій Ю. Смолич зазначав, що "вертеп легко зробити засобом пропаганди різних проблем, висунутих революцією – політичних, релігійних, етичних, національних, нових форм сім'ї, єднання села з містом, індустріалізації й урбанізації його" [Цит. за: 29, с. 150]. Різдвяне лялькове дійство увійшло в український культурний простір початку XX ст. як засіб модернізації форми і змісту, як можливість збереження національних релігійно-обрядових традицій та стильових домінант нереалістичного типу творчості [27, с. 77]. Тому вертепна модель світу була продуктивно засвоєна художньою свідомістю 20–30-х рр. XX ст. у рефлексуванні над тогочасними реаліями (наприклад, вертепну структуру має "Патетична соната" М. Куліша), а один із найяскравіших образів міста української літератури зазначеного періоду не випадково зустрічається у творі А. Любченка саме під назвою "Вертеп" – "синтезі політичного й загальнофілософського світогляду українських двадцятих років" (Ю. Шерех), головною темою якого є "тема завоювання міста", "тема "Міста" Валеріана Підмогильного" [32, с. 460, 464].

Саме роман "Місто" В. Підмогильного як знакове явище української урбаністичної прози 20–30-х рр. XX ст. потрапив до об'єктиву нашої уваги для порівняння його із гоголівським містом крізь призму стильового – барокового коду (місто як вертеп), інтегруючого по відношенню до інших кодів (національного й соціального). Актуальність даної статті полягає у тому, що вперше здійснюється спроба типологічного зіставлення міського тексту Гоголя і Підмогильного.

Місто В. Підмогильного має багато типологічних точок дотику з гоголівським міським текстом саме через вертепність його структури, зумовленої, перш за все, самотністю українського погляду на світ обох митців. Очевидним є факт, що український прозаїк-інтелектуал як редактор Косинчиного україномовного перекладу "Мертвих душ" не

міг бути незнайомий із творчістю Гоголя безпосередньо [7] (про вертепну модель "Мертвих душ" детальніше див.: [14, с. 66]).

Досліджуючи місто як простір, Ю. Лотман у символіці Петербурга вбачає поєднання двох протилежних архетипів: "вічного" та "ексцентричного" міст. "Вічне" місто із концентричним розташуванням у семіотичному просторі (на горі) як посередник між небом і землею знаходиться, за Ю. Лотманом, по відношенню до навколишнього світу, як храм, розташований у центрі міста. Таке місто є уособленням держави, ідеалізованою моделлю всесвіту. "Ексцентричне" ж місто розташоване "на краю" культурного простору (на березі водної стихії), що актуалізує опозицію "природне – штучне", яка дає подвійну можливість інтерпретації міста як перемоги розуму над стихією та як відходу від природного порядку. Навколо першого архетипу міста концентруються міфи генетичного плану (наприклад, про заснування міста богами), навколо другого – есхатологічні (передбачення загибелі міста, ідея приреченості й перемоги стихій) [18].

Поєднання в образі міста двох архетипів "вічного" й "приреченого" Риму створює характерну для його культурного осмислення подвійну перспективу – вічність і приреченість водночас, тому місто може трактуватися як рай, утопія ідеального міста майбутнього, втілення Розуму і як зловісний маскарад Антихриста [18, с. 211–212].

Такий семіотичний трафарет міста накладається і на Петербург Гоголя, і на Київ Підмогильного. Так, на користь поєднання в образі Києва архетипів вічного та ексцентричного міст свідчать міфи-легенди щодо встановлення апостолом Андрієм хреста на пагорбі, заснування його Києм на схилах Дніпра та загибелі міста від води, якщо вдарять дзвони в Андріївській церкві (до слова, перлині архітектурного бароко).

Вертепна модель світобудови передбачає злиття двох світів – божественного і побутового, а тому легко допускає поєднання в образі міста двох його архетипних іпостасей. Водночас вертепна структура передбачає ієрархічність, вертикальний рух вгору, до світу духовного, до Абсолюту, до Бога. І хоча присутність вертикалі жорстко структурує міфологічну свідомість [22, с. 5], у випадку з містом, ми маємо "ситуацію перевернутого світу", яка саме і вписує модель міста у традицію бароко [18, с. 211]. На вершині традиційної вертепної ієрархії має бути краса духовна, етичний абсолют, який у координатах міста перетворюється на моральний нігілізм. У перевернутому вертепі міста міняються місцями верх і низ, бог і диявол, добро і зло, а вертепні яруси перетворюються на щаблі соціальної (кар'єрної) драбини, яка веде лише до чину.

"Індуалізовано-мінливий" образ міста забезпечується трьома основними оповідними точками зору: зображення міста ззовні й згори, зображення його на "рівні очей" (тобто на рівні зору людини, яка йде міською вулицею, що означає активне залучення персонажів і оповідача в те, що відбувається), зображення міста ззовні й знизу [1, с. 4]. Ці оповідні точки зору, що конструюють глядача, дозволяють читачеві ніби піднімати чи опускати очі, стежачи за дією, що розгортається то на одному поверсі вертепної моделі міста, то на іншому, за сходженням героєм вертикаллю від низу догори в осягненні міста.

За Т. Агаєвою, у Гоголя погляд на Петербург зовні й знизу був поглядом із України, протиставлення якої Петербургу асоціювалось із опозицією півночі й півдня, а звертання до оповіді, що зводилося до появи у розповіді оповідача, простодушного приїжджого, який убирав стихію міської поголоски і відбивав інтереси третього стану, дозволяло створювати незвичайний фон для звичайних ситуацій, показуючи можливим тлумачити дивне навколишнє життя лише з міфологічної точки зору; зображення Петербурга на рівні очей показане Невським проспектом, опис одного дня якого нагадує етіологічний міф про метаморфозу, коли автору вдається визначити справжнє обличчя об'єкта зображення; і, нарешті, погляд на місто зовні і згори, що виходив з Москви, котрий культивувався в петербурзькій міфології з петровських часів і котрий Гоголь обґрунтував одним з перших письменників ХІХ ст. в своїх "Петербурзьких записках 1836 года" [1, с. 20]. Отже, у Гоголя вертепна структура міста простежується на макрорівні – вона імплікована у корпус усіх текстів, у яких фігурує місто, хоча це не виключає наявності подібної структури в окремих творах, наприклад, у тому ж "Невському проспекті".

У В. Підмогильного вертепна структура міста кодифікується на мікрорівні, тобто всередині тексту роману. Саме через погляд ззовні й знизу Київ В. Підмогильного постає перед читачем як "вічне місто". Перше, що потрапляє в поле зору героїв, які припливають до міста пароплавом, – Володимирська гірка (розташування на горі) і Лавра. Храм, як і саме "вічне місто", є ідеалізованою моделлю всесвіту, своєрідним медіатором між небом і землею, горішнім і нижнім поверхом в універсальній вертепній структурі світобудови, адже не даремно вертеп порівнюють з храмом, зверненням до Бога. На обітованість міста вказує і згадка міфів про його походження: "Серед цієї юрби не було сумних – тут, край міста, починалась нова земля, земля первісної радості. Вода й сонце приймали всіх, хто покинув допіру пера й терези – кожного юнака, як Кия, і кожну юнку, як Либідь" [28, с. 312].

Водночас, Київ В. Підмогильного постає і як ексцентричне місто, розташоване на ріці: "Місто спливало згори до цього берега"; "Ще

один поворот стерна, і кінець піскуватих горбів річки ліворуч лягли сірі смуги міста" [28, с. 311]. Тут уже місто постає не у сонячному світлі, а в сірих тонах (інфернальність сірого кольору спостеріг А. Бєлий [5]), які превалюють також у кольоровій гаммі ексцентричного Петербурга Гоголя. Симптоматично, що перша людина в місті, в якій зупиняється С. Радченко, має відповідне кольористичне ім'я – Гнідий.

"Низом" у вертепній моделі міста В. Підмогильного виступає село, яке, в першу чергу, асоціюється з красою української природи, саме воно є відправною точкою руху героїв до міста. Прощальний погляд С. Радченка на природу села тотожний Гоголівському сільському пейзажеві "Сорочинського ярмарку": "Серпневе сонце стирало бруд з білих хаток, мережило чорні шляхи, що гналися в поле й зникали десь, посинівши, як річка. І здавалось, той зниклий шлях, з'єднавшись із небом у безмежній рівнині, другою галуззю вертався знову до села, несучи йому ввібраний простір. А третій шлях, скотившись до річки, брав до села свіжину Дніпра. Воно спало серед сонячного дня, і таємниця була в цьому сні серед стихій, що живили його своєю міццю. Тут, при березі, село здавалось питомим витвором просторів, чарівною квіткою землі, неба й води" [28, с. 308].

Погляд Гоголя на Петербург ззовні й знизу виходив з провінції, України, гоголівського обітованого краю [1]. Гоголь уперше "влітає" у простір міста разом з Вакулою на чорті з хутора біля Диканьки, і недаремно гоголезнавці пов'язують "Петербурзькі повісті" з відривом письменника від української стихії, питомим носієм якої завжди було село. В уривку "1834" Петербург як столиця протиставляється Києву як провінції з ідилічними ознаками сільського життя, а саме української природи: "Среди ли этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности, этой безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности? В моем ли прекрасном, древнем, обетованном Киеве, увенчанном многоплодными садами, опоясанном моим южным, прекрасным, чудным небом, упоительными ночами, где гора обсыпана кустарниками с своими как бы гармоническими обрывами, и подмывающий ее мой чистый и быстрый, мой Днепр" [11, с. 17]. Ю. Барабаш зазначає, що "... безпосереднє протиставлення Петербурга Україні подібуюмо лишень в уривку "1834", в цілому ж цю опозицію не відчуваємо в авторських деклараціях, а радше вгадуємо у його погляді на речі, на людей, на все довкілля, у сприйнятті, оцінках, настрої, де саме й виявлено національне почуття, виявлено опосередковано" [3, с. 399].

У В. Підмогильного місто постає в опозиції до села, оскільки його герой саме звідти приїжджає до міста: "Там весна – сурма світлого

бога, промениста провісниця щастя і праці, а тут дрібний, хоч і приємний епізод, кінець господарчого кварталу й початок руху приміських потягів" [28, с. 390]. Опозиція "місто / село" присутня у всій художній тканині тексту, саме навколо неї і відбувається внутрішня боротьба головного героя. В. Підмогильний, на думку Р. Мовчан, прагнув "... розкрити маргінальний тип української людини, що опинилася на межі села і міста, в душі якої відбувається непереможний конфлікт між первісним природним еством селянина і потребами, зовнішніми спонуками нового, міського життя" [24, с. 36]. А диявол, як відомо, з'являється саме на маргінесах, на помежів'ї, тому роздвоєна душа Степана Радченка опинилася під його прицілом.

Отже, топографія моделі світу обох письменників, характер його центрування пов'язаний з містом: у Гоголя – з Петербургом (хоча раніше об'єднувальною ланкою українського світу Гоголя було Запоріжжя, де вирішувалася доля нації [15, с. 43]), у В. Підмогильного – з Києвом (куди центр світобудови перемістився з села). Виходячи із самої природи міста, воно як у Гоголя, так і у Підмогильного постає як певний центр, у якому відбуваються головні події і до якого спрямовані всі помисли героїв: "Київ! Це те велике місто, куди він їде учитись і жити. Це те нове, що він мусить у нього ввійти, щоб осягнути свою здавна викохану мрію" [28, с. 310]. З такими думками увійшов у місто герой Підмогильного Степан Радченко, з аналогічними думками їхав до Петербурга молодий Гоголь.

Місто в обох письменників змальоване як центр світобудови, де кожний посідає визначене йому місце, "місто (як центр) надає центробіжні тенденції всьому світові" [25, с. 54]: у "Повісті про капітана Копейкіна" Гоголя Петербург названий "столицей, подобной которой, так сказать, нет в мире", а герой Підмогильного "... місто бачив, як могутній центр тяжіння, що круг нього крихітними планетами обертаються села, вічні супутники його руху, і часточки їх, потрапивши в розпечену атмосферу цього сонця, мусять пристосовуватись до нових умов тиску й підсоння" [28, с. 434]. Характер центрування, за О. Ковальчуком, пов'язаний із редукцією життєвого простору етносу до малого одомашненого світу, провінціалізованого, хуторянського простору ("захолустье"), який відверто протиставляє себе "большому свету" [15, с. 43–44].

Перші враження від міста в Гоголя і Підмогильного пов'язані з мотивами руху, звуку, світла, нагромадження будинків і натовпу, це перші враження людини, яка із сільської місцевості потрапляє в місто, та ще й столицю. "Боже мой! стук, гром, блеск; по обеим сторонам громоздятся четырехэтажные стены; стук копыт коня, звук колеса

отзывались громом и отдавались с четырех сторон; дома росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали; извозчики, форейторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней; пешеходы жались и теснились под домами, унизанными площадками, и огромные тени их мелькали по стенам, досягая головою труб и крыш" [9, с. 232]; "Пароплав протяжно крикнув перед розведением понтонним мостом, і цей пронизливий гук озвався в Степановому серці болісною луною" [28, с. 311]. Місто у новоприбулих викликає страх, одна з першопричин якого – "істотна трансформація світу, який за будь-яких обставин мав би зберігати вертепну "розкладку" [14, с. 66], страх перед невідомим майбутнім.

В. Фоменко зазначає, що у виключно гоголівському, зумовленому ментальними, а в суто творчому плані ще й архетипними світовідчуттєвими засадами, письменницькому "проекті" майбутнього, "пеклом" є винятково державна нинішність, а "раєм" – старожитня простота, поособне життя в молитві, наближення до природного ходу речей і самої Природи. Петербург на цій горизонтальній (вертикаль, на думку дослідниці, вела виключно до Бога) прямій досить швидко перетворився на місто-мучитель і місто-антипод всього того, що залишалось обітованою землею його духу [31, с. 14].

Місто "на рівні очей" у петербурзьких повістях Гоголь змальовує, йдучи разом зі своїми персонажами Невським проспектом [1, с. 5], а В. Підмогильний у романі "Місто" – пересуваючись разом із С. Радченком вулицями Києва, у тому числі й Хрещатиком.

Найяскравіше вертепна структура міста оприявилася у Гоголя в "Невському проспекті", що слушно спостеріг, услід за В. Гіппіусом, О. Ковальчук: "Чи не та ж пристрасть до національно-забарвлених фігур, характерна для вертепу, простежується у "Невському проспекті" (ось кілька костюмованих "ляльок" на вибір: "артельщик-русский человек", "англичанка", "кухарка-немка", "чухонские нимфы")? Чи не та ж зміна маріонеток у точно визначений час, у визначеному порядку відбувається на центральній вулиці Петербурга? Чи не типово інтермедійна сцена – залицяння Пирогова?" [14, с. 66].

О. Ковальчук виокремив у вертепній побудові "Невського проспекту" три поверхи. Петербург у повісті живе за законами "низового" світу – першого вертепного поверху: "Його архітектор і натхненник – сатана. Знаки царювання сатани в усьому: в атмосфері фальші, у режисурі буття, у кольорі..." [14, с. 66]. Другий поверх буття у "Невському проспекті" виникає у мріях Піскарьова, які формують опозицію "рай / пекло" у "світі прихистку ідеалу" [14, с. 66], але мрії персонажа вступають у боротьбу із жорстокою дійсністю міста, як і мрія самого

Гоголя про Петербург ("Уже ставлю мысленно себя в Петербурге в той веселой комнате, окнами на Неву, так как я всегда думал найти себе такое место. Не знаю, сбудутся ли мои предположения, буду ли я точно живать в таком райском месте, или неумолимое веретено судьбы зашвырнет меня с толпою самодовольной черни (мысль ужасная!) в самую глушь ничтожности, отведет мне черную квартиру неизвестности в мире" [10, с. 101]). Степан Радченко спочатку теж мав ідеалізовані мрії щодо свого майбутнього буття у місті, але вони вступили в одвічний конфлікт із жорстокою дійсністю. Переміщення Піскарьова у "Невському проспекті" сходінками угору (до ідеалу) на третій поверх приводить не до реалізації мрії, а до розчарування, не на небеса, а в "тот отвратительный приют, где основал свое жилище жалкий разврат, порожденный мишурною образованностью и страшным многолюдством столицы. Тот приют, где человек святотатственно подавил и посмеялся над всем чистым и святым, украшающим жизнь, где женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо, где она вместе с чистотою души лишилась всего женского и отвратительно присвоила себе ухватки и наглости мужчины и уже перестала быть тем слабым, тем прекрасным и так отличным от нас существом" [8, с. 21]. Прекрасна незнайомка, яка "опустилась гостить" з небес, "святыня", "существо с божественными чертами" перетворюється на "какую-то ужасную волю адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни" [8, с. 21]). Отже, третій поверх вертепу ("небесна обитель") виявляється завойованою демоном ("падшим ангелом"), що прагнув повернення на небеса [14, с. 67]. В. Виноградов висунув припущення, що незнайомка з "Невського проспекту" уособлює мрію про Петербург, якою обманувся Гоголь (ймовірно, у доповіді "Сюжет повісті Гоголя "Невський проспект", прочитаній у Державному інституті історії мистецтв 22 травня 1921 р.) [2]. Піскарьов, опинившись у ситуації "перевернутого світу", після невдалих спроб "поновити божественну суть світу: сновидіннями, <...> навіть божевіллям, одна з функцій якого – переструктурування світу" [14, с. 67] не витримує деперсоналізуючого інфернального тиску міста та йде з життя.

Вертикальний рух Степана Радченка вгору поверхами вертепної будови міста (від села до підкорення міста) – насправді також не підняття до божественного світу, а падіння вниз, зворотній рух від Бога до безбожжя, до диявола, який захопив вертикаль життя, коли людина в контексті ніцшеанського дискурсу початку ХХ ст., втративши Бога та духовні орієнтири, сама стає сурогатом бога, своєрідним "падшим" ангелом, який прагне повернутися на небеса через волю до

влади, своєрідним "чортом у вертепі" (Зоська навіть називала Степана "божественним").

На "рівні очей", тобто у координатах самого міста, Степан перемищується декількома поверхами міста, що, як і Петербург Гоголя, живуть за законами "низового" світу. Подолання Степаном кожного наступного поверху пов'язане зі зміною юнаком житла, так би мовити декорацій. Перший міський поверх, на який потрапляє із села Степан Радченко, – хлів-столярня. Маємо тут алюзію на традиційний горішний вертепний поверх, що знайомить глядача з біблійною сценою народження в хліву Ісуса (батько якого був столяром). У перевернутому ж вертепі міста В. Підмогильного хлів розташований на Нижньому Валю (що теж характерично) і сприймається головним героєм саме як "низ": "Але Гнідий повів його не до хати, а в глиб подвір'я, до сарая. <...> Це була маленька столярня. <...> Нахилиючись, він крізь щілину між дошками побачив своїх сусідів за перегородкою – пару корів, що спокійно ремигали коло ясел. Хлів – ось де він має жити! Як тварюка, як справжнє бидло!" [28, с. 315]. Степан Радченко з "нижнього" поверху, піднімаючись все вищими шаблями соціальної драбини, щоразу змінюватиме житло на краще, аж поки не добереться до шостого поверху багатоповерхівки. Саме там, на цьому "горішньому" поверсі вертепу, місто простане перед ним з точки погляду "згори": "Воно *логічно* лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними крапками, і простягало йому з пітьми горбів гострі кам'яні пальці" [28, с. 538]. На думку М. Анциферова, щоб досягнути душі міста, потрібно охопити його одним поглядом з висоти пташиного лету, що дасть можливість відчутти його як "нелюдську істоту", з якою встановлюється поверхове знайомство, і, можливо, саме звідти починається засвоєння його індивідуальності у найзагальніших рисах, а І. Гревс для "завоювання" міста якраз рекомендував відвідати якусь височину [2].

Паралельно зі зміною житлових декорацій на поверхах вертепу міста Степан Радченко змінює і жінок, які виступають своєрідними маріонетками (нагадаймо, що слово "маріонетка" утворилося від імені Марії – жіночої ляльки вертепу). Ю. Манн відводить вагоме місце міфологемі входження в місто божественного персонажа, пов'язаній з ідеєю про жіночу природу міста, яке завойовують, підкоряють собі, беруть як наречену. Так, у Гоголя Хлестаков отримує руку дочки Городничого, Чичиков, за чутками, – "жених" губернаторської дочки, Пирогов волів би "заволодіти" дружиною Шиллера. Водночас актуалізується й гріховне начало жінки (у Гоголя всі жінки відьми, жінка закохана в чорта). Навіть звичне захоплення жінкою у Гоголя розглядається як вступ у зону інферральності, таку згубну для людини, бо демонічна єдність жінки і міста безсумнівна [1, с. 21].

Степан Радченко підкоряє місто, здобуваючи чотирьох жінок, які є своєрідними щаблями в перемозі над містом, сходами на наступний поверх у підкоренні міста, "вони невід'ємні суб'єкти саме міської культури. Спілкування з кожною – це своєрідна окрема модель поведінки Степана на певних відрізках його духовної еволюції, його входження в міську культуру" [24, с. 36]: Надійка – це його зв'язок із селом, остання надія не втратити його безповоротно, Мусінка – лише щабель, зручний для покращення умов існування та освоєння у міському просторі, Зоська – уособлення самого міста, Рита – жінка вищого поверху, "короткочасна, випадкова з'ява, вона фальшива й тимчасова, як і все тут, у місті" [24, с. 37]. До того ж місто – це "особливий простір, який треба щодня освоювати наново, востаючи в нього, долаючи затятий опір" [16, с. 82]. Степан хапається за жінок, рятуючись від фатальної самотності в чужому для себе середовищі, що ніколи не стане йому своїм, рідним [24, с. 36], як Піскар'юв за своє омріяне сімейне життя з незнайомкою: "– Зосько, – сказав він, ти єдина, у мене нікого більше немає... Я саміснійкий у цілому місті, і сьогодні мені так, ніби я тут перший день" [28, с. 443]. Персонаж В. Підмогильного на протигагу Піскар'юву підкорює простір міста, здолавши його вершинну точку, отримує владу над містом, беззастережно прийнявши у свою душу "дари" міста (кар'єризм, фарисейство, прагматичний розрахунок) [24, с. 38], але водночас він і переможець, і жертва. Місто і людина – це протистояння грубого каменю і тонкої матерії душі [16, с. 82]: "Вийшов він з тим самим тоскним острахом, як і ступав був уперше на ґрунт міста. <...> відчув плутану мережу вулиць, де можна блукати години й дні в тих самих прямокутних переходах, блукати до сліз і знемоги по оголеному каменю, що назначив обрїй зубчастими рисами; відчув ті невидимі мури, що стали для нього на межі степів, і схилив переможений погляд, благаючи замирення" [28, с. 443]. Степан Радченко перемиг камінь, але якою ціною – ціною окам'яніння душі: "Вечори обнімали його лячним неспокоєм, почуття страшної самотності гніло його. І він терпів божевільний біль людини, що втратила особисте, – оте все, може, й дрібне, оті людські радощі та жалі, що дають життю смак і принаду" [28, с. 521].

Перевернення, деформація світу – справа рук чорта, "сатанинська світобудова, яка утверджує антисвіт як норму свідомості пересічного громадянина", у просторі міста "вже "перекосом" виглядає позиція людини з ідеалами", "саме так виглядає світ Петербурга, де нема місця людині з ідеалами: тут діють закони системи, сформованої за проектом нечистої сили" [15, с. 59–60]. Нема у вертепі міста місця Піскар'юву, але є місце Степанові Радченку, який приймає дияволь-

ський антисвіт, позбавляється традиційних ідеалів, вибудовує ієрархію нових цінностей і сам перетворюється на чорта в сірому костюмі.

Література

1. Агаєва Т. Гоголівський міф про Петербург / Т. Агаєва. – Чернівці, 1991. – 24 с.
2. Анциферов Н. П. Душа Петербурга [Репр. изд] / Н. П. Анциферов. – Ленинград : Свеча, 1990. – 141 с. – (Петербургская антология : публикация забытых и редких книг по истории, культуре, архитектуре и быту города ; вып. 1) (Ленинград весь на ладони).
3. Барабаш Ю. Я. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Ю. Я. Барабаш ; передм. В. Панченка. – К. : Києво-Могилянська академія, – 2006. – 744 с.
4. Белый А. Мастерство Гоголя: исследование / А. Белый ; предисл. Л. Каменева. – М. ; Л. : Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. – XVI, 324 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М., 1994. – 528 с.
6. Гиппиус В. Гоголь / В. Гиппиус, В. Зеньковский ; предисл., сост. Л. Аллена. – СПб. : Logos, 1994. – С. 9–188. – (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв.)
7. Гоголь М. Мертві душі : поема / М. Гоголь ; пер. з рос. Г. Косинки ; за ред. В. Підмогильного ; вступ. ст. Д. Заславського. – Х. : ЛіМ, 1934. – 312 с.
8. Гоголь Н. В. Невский проспект / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
Т. 3 : Повести / ред. В. Л. Комарович. – 1938. – С. 7–46.
9. Гоголь Н. В. Ночь перед Рождеством / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
Т. 1 : Ганц Кюхельгартен. Вечера на хуторе близ Диканьки / ред. М. К. Клеман. – 1940. – С. 201–243.
10. Гоголь Н. В. Письмо Высоцкому Г. И., 26 июня 1827 г. Нежин Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
Т. 10 : Письма, 1820–1835 / ред. В. В. Гиппиус. – 1940. – С. 97–103.
11. Гоголь Н. В. 1834 / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
Т. 9 : Наброски. Конспекты. Планы. Записные книжки. – 1952. – С. 16–17.
12. Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай / Р. Джулиани. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 288 с.

13. Кисіль О. Г. Український вертеп: текст, малюнки, ноти / О. Г. Кисіль ; з вступ. ст. Ол. Кисіля. – К., 1916. – 69 с.
14. Ковальчук О. Гоголь: буття і страх / О. Ковальчук // Art line. – 1997. – № 12. – С. 66–67.
15. Ковальчук О. Г. Гоголь: буття і страх : монографія / О. Г. Ковальчук. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. – 127 с.
16. Ковальчук О. Г. Чи завжди час солодкий на "циферблатах київських тортів"? (рецепція міста у новітній українській літературі) / О. Г. Ковальчук // Art-line. – 1998. – № 5–6. – С. 82–83.
17. Крутикова Н. Е. Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя / Н. Е. Крутикова. – К. : Стилос, 2007. – 88 с.
18. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. История и типология русской культуры. – СПб. : Искусство-СПб., 2002. – С. 208–220.
19. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма / Ю. В. Манн. – СПб. : Издательство С.-Петерб. ун-та, 2007. – 744 с.
20. Маркович В. Петербургские повести Н. В. Гоголя : монографія / В. Маркович. – Л. : Худож. лит., 1989. – 208 с. – (Массовая ист.-лит. б-ка).
21. Марковський Є. В. Український вертеп: розвідки й тексти / Є. В. Марковський. – К., 1929. – 202 с.
22. Михед П. О двух особенностях русской культуры / П. Михед // Время и текст : историко-литературный сборник. – СПб., 2002. – С. 3–12.
23. Михед П. Рим в творческом сознании Гоголя / П. Михед // Новые гоголеведческие студии. – Вып. 2 (13). – Симферополь ; Киев, 2005. – С. 143–158.
24. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний, 1901–1937 / Р. Мовчан // Дивослово (українська мова й література в навчальних закладах). – 2011. – № 4. – С. 34–40.
25. Ніколенко О. Столичний текст М. Гоголя і М. Булгакова / О. Ніколенко, Т. Шарбенко. – Полтава, 2009. – 200 с.
26. Падерина Е. Рим как роман / Е. Падерина // Гоголь как явление мировой культуры. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 216–230.
27. Пелешенко Н. І. Барокова різдвяна драма в українській літературі 1900–1920-х років / Н. І. Пелешенко // Магістеріум. – 2002. – Вип. 8 : Літературознавчі студії. – С. 77–85.
28. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / В. П. Підмогильний ; вступ ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника ; ред. тому В. Г. Дончик. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с. – (Б-ка укр. літ. Рад. укр. літ.).
29. Сулима М. М. Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку / М. М. Сулима // Проблеми літературознавства і художнього перекладу : збірник праць і матеріалів. – Львів, 1997. – С. 147–154.
30. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М., 1995. – 624 с.

31. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ ст. : еволюція, проблематика, поетика : автореф. на здоб. наук. ступ. д-ра філол. наук / Фоменко В. Г. – К., 2008. – 45 с.

32. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь ("Вертеп" Аркадія Любченка) / Ю. Шерех // Любченко А. Вибрані твори / передм. Л. Пізнюк. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с. – (Сер. "Розстріляне Відродження").

33. Щурат В. Т. Вертеп села Кобиловок у Тереховельщині / В. Т. Щурат // Неділя. – 1930. – Ч. 1. – 6 січня. – С. 6–7.

**Візуальне у конфлікті ролей
(етюд М. Коцюбинського "Цвіт яблуні")**

У статті на матеріалі одного з творів М. Коцюбинського розглянуто проблему місця і ролі візуального в конфлікті ролей.

Ключові слова: візуальне, роль, естетичне, етичне, творчість.

В статье на материале одного из произведений М. Коцюбинского рассмотрена проблема места и роли визуального в конфликте ролей.

Ключевые слова: визуальное, роль, эстетическое, этическое, творчество.

Problem of place and role of visual in roles' conflict is analysed in the article on the material of one of the works by M. Kotzyubinsky.

Key words: visual, role, aesthetical, ethical, art.

На середину ХХ ст. у психології та філософії сформувалася течія, яка трактує людину як систему ролей (Мід, Кун, Блумер, Парсонс). Представники цього авторитетного наукового напрямку стверджують, що кожен із нас "вступає в життя як "хтось" – як "член колективу", як "син", як "батько", як "лектор", як "студент" ... Тобто "людина не виступає як певна абстрактна особистість, вона завжди носій якихось нормативів, якихось прав і обов'язків" [4, с. 58]

Однак те, що пізніше формулюється вченими як теорія, нерідко інтуїтивно "досліджують" митці, спираючись на власне розуміння життя, на властиву творчим особистостям глибинну інтуїцію. Звісно, "досліджують" по-своєму – засобами образно-художнього мислення.

Щодо цього творчість М. Коцюбинського має бути вивчена щонайретельніше, бо у його творах знаходиться чимало матеріалу, пов'язаного з рольовими проблемами. Згадаймо про своєрідну "деперсоналізацію" особистості, зумовлену особливостями взятої на себе героєм (за найнесприятливіших життєвих умов) конспіративної ролі (етюд "Невідомий"), нав'язування людині суспільством певної ролі ("Відьма", "Persona grata"), розкриття справжньої суті героя у вирі складних життєвих обставин, що виявляє фальшивість обраної ним рольової "маски" ("Сміх", "Коні не винні"), показ освоєння непростой ролі коханця манірної пані героєм, який має відверто корисливі мотиви

("Поєдинок"), що дуже близько до обґрунтованої Е. Гофманом концепції "соціальної драматургії", в основі якої лежить майже повне ототожнення театральної гри і взаємодії людей у реальному житті.

Опинившись у рольовому полі, людина тим самим входить у складну конфліктну зону – причому не лише зовнішнього, а й внутрішнього порядку. Наслідки таких психологічних катаклізмів, спровокованих зіткненням ролей, можуть бути драматичними і навіть трагічними. Це пов'язано з тим, що часом особистість змушена виконувати ролі, які конфронтують, а то й виключають одна одну. Ось кілька дихотомічних пар, які моделюють теоретики: "генерал, який віддає розпорядження про бомбардування населеного пункта, і активний член якогось благодійного комітету; чадолюбивий батько сімейства, достойний супруг, який виконує всі свої "функції", і в той же час "коханець у відрядженні", який реалізує на відстані від сім'ї свої "нездійснені потенції" [6, с. 100]

У своєму дослідженні рольової поведінки людини Е. Гофман звертає увагу передусім на зовнішні форми: стосунки індивіда і суспільства. Звідси відповідна система категорій: "партія", "імідж", "фасад", "авансцена", "куліси" [1, с. 206].

У процесі комунікації, яка базується на театральності, самі по собі постають проблеми зв'язку видимого і реального: приміром, чи варто до кінця довіряти індивіду, чи "не приховує він таким чином свої істинні наміри?" (зокрема, тоді, коли знаходиться у стані афекту) [1, с. 207].

М. Коцюбинський цих проблем не торкається, оскільки в етюд "Цвіт яблуні" конфлікт ролей спроектований не назовні. Він відбувається "всередині" героя – на "підмостках" його душі.

Тут непримиренно конфліктують між собою два почуттєві світи: батька та митця. І в цей конфлікт безпосередньо втягнуте візуальне – аж до конституювання буття у його базових формах. Це стосується, зокрема, світла: чорно-білого (життя і смерті) у батька і сповненого примхливої гри світлових ефектів у митця.

Візуальні стратегії батька і митця принципово відмінні: для митця побачена трагедія передусім матеріал – це "заготовки" для майбутнього твору, які ретельно занотовуються (звідси знаковий образ секретаря, який – попри все – незворушно виконує свої обов'язки: "А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицьях, і мій дивний настрій..." [5, с. 149]; для батька візуальне – це передусім розчулена пам'ять, батьківський сентимент і жорстоке, незглибиме у своїй бездонності горе, яке трагічно візуалізується перед його очима.

Герой наймовірніше любить своє дитя, зі щемом у серці згадує окремі сцени і навіть найдрібніші деталі, пов'язані з образом донечки:

"Вона була така втішна... Коли я чесався щіткою, вона називала те "тато замітає голову" ... не вимовляла літери "р", а замість "стидно" казала "стиндо". Хіба я можу забути, як вона, роздягшись на ніч, приходила до мене сказати на добраніч, у коротенькій сорочечці, вся тепла й рожева, з голими рученятами і з пухкими ніжками. Одною рукою вона притискала до грудей свою одягу, а другу закидала мені на шию й підставляла для поцілунка розпалену грою щічку" [5, с. 148].

Візуальне (у батьківському варіанті) активізується ще й тому, що будь-яке наближення до драматичного чи трагічного породжує особливу атмосферу опредмечення того, що відбувається. Так народжується своєрідна дія у дії.

На матеріалі вторгнення у світ драматичного, яким так насичений інформаційний простір, це вдало простежує С. Шаап: "Драма породжує переживання. Людина почуває себе ... причетною, навіть жертвою ... Ефект посилюється візуалізацією того, що відбулося. При цьому візуалізується не стільки те, що відбулося, скільки страждання, яке супроводжує індивідуальне переживання конкретної події. Страждання повинне бути очевидним, чужа драма мусить ще раз бути пережита як власна" [9, с. 66].

У новелі М. Коцюбинського ситуація ще драматичніша. Тут героя не інформують про якусь драматичну подію – він сам особисто є складовою частиною її. Звідси особлива чутливість очей ("Я роблюсь занадто чутким, мої очі помічають те, чого раніш не бачили..." [5, с. 145], зосередженість на опредмеченні зазвичай невидимого об'єкта, охопленою особливою відчуженістю від світу ("Я бачу навіть себе, як я ходжу з кутка в кутку поміж непотрібними мені й наче не моїми меблями; бачу своє серце, в якому нема найменшого горя. Що ж, смерть – то й смерть, життя – то й життя!.." [5, с. 145]; зрештою, рідкісно цілеспрямоване прагнення візуалізувати картину горя в її найдрібніших, найдраматичніших настроєвих деталях: "... я кидаюсь по хаті, як зраний звір, і в непогамовній злобі розпихаю меблі й хочу все знищити. "Се підло, се безглуздо", – кричить у мені щось, і зуби скриплять од скритого в серці болю... З моїх уст готові зірватися грубі слова лайки, і я говорю їх, говорю уголос, і сам лякаюсь свого голосу. Щелепи мені зводять, холодний піт миває чоло... Я падаю в крісло, закриваю очі долонею... А – а!" [5, с. 146]).

Але тим то й складна природа людини, що не одним почуттям живе вона. Оточена світом особистість має реагувати і на складні, часом навіть винятково складні зовнішні фактори, і якось гармонізувати своє внутрішнє ество (навіть шляхом "непотрібної" у такий момент механічної дії: "Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію О! Тепер симетрично!.. А свист не вгаває" [5, с. 142]).

Світ постійно нагадує про себе відгуком колись виконуваних ролей – "покупця", "перехожого". І вони заявляють про своє існування в час, здавалось би, для цього найменш придатний. Чому не стираються, не витісняються ось ці дрібниці у момент найстрашніший, навпаки – зміцнюючись, вони починають витісняти базовий візуальний план: "Якісь голоси говорять у мені. "Чи не хочете оселедця?" Що? Якого оселедця? Я не задумуюсь над тим. Хтось чужий поспитав, і так воно лишилося. "Гідрохінон... гідрохінон... гідрохінон..." Чогось се слово мені вподобалося, і я повторю його з кожним кроком і боюсь пропустити в йому якийсь склад. Воно якусь дивну полегкість робить моїм гарячим очам; вони спочивають, солодко спочивають, і перед ними починають простягатися довгі зелені луки з такою свіжою травою..." [5, с. 144].

Напевне, в такий трагічний момент психіка приходиться на допомогу свідомості – відтісняє фруструючий візуальний план і (подібно до сліз: "Я плачу. Сльози полегкості капають услід за платочками, а я з жалем дивлюсь на непотрібну мені зелену чашечку, що лишилась у руках..." [5, с. 147]) допомагає втамувати нестерпний біль та відтіснити (чи витіснити?) інтенції божевілля, які помітно активізуються в таких навіть не порогових, а безнадійних станах.

А може... Та втім пояснити ці "капризи" психіки логічно, швидше за все, нікому й не вдасться (за такої ситуації можна тільки щось припускати). Очевидно, тут зафіксовано те, що ми не можемо (просто не в спроможності) контролювати весь безмір психічних процесів, які йдуть безперервним потоком. Особливо в стані депресії чи жаху, коли контрольні рецептори майже відключені, оскільки "задушені" горем.

Однак нема й чистого автоматизму. Ось герой у новій рольовій позиції – "чоловік". Він мав би заспокоїти дружину. Зрештою, це герой і робить. Але якісь фізіологічні центри дають поштовх новому почуттєвому імпульсу – може, сам організм, підпорядкований потужному поклику природи, підсвідомо шукає вихід. Та одразу ж навперейми біологічному імпульсу "кидається" моральний цензор. В життєву гру вступає совість і мораль: "Я бачу її (дружини. – О. К.) миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде запашне тепло молодого тіла, і в той момент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо риде, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку, і наче кризь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: "Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть..." А, підлість!. Як може родитись така потіха під свист здушеного смертю горла?" [3, с. 145].

І таким полем протистояння стає практично увесь почуттєвий світ. Та найзапекліше все ж протистоять одне одному зболена душа і жорстока пам'ять.

Герой твору пише проінятий драматичними почуттями роман, який потребує значного запасу психологічних вражень та досвіду переживання порогових станів ("Чому б мені не взяти такої до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилась раптом із великого міста у глухому містечку? Їй не спить. Вона відчиняє вікно своєї хати... Ціле море дерев у цвіті ... Спить містечко, як купа чорних скель. Ні згука, ні блиску під хмарним небом. Тільки запахи душать груди та тріпочеться оддалєк глухе калатало, немов перебої серця незримого велетня..." [5, с. 143].

Цей текст автору треба наповнити правдою життя. Тому для естетичної свідомості подарунком виглядає трагічний стан людини (взагалі – будь-які порогові стани): це вдячний момент для збирання вражаючого естетичного матеріалу, до якого в інший час (в іншому психологічному настрої) не доступитись. І меж цьому немає: жорстокість естетичного переступає через всі бар'єри етичного аж до заперечення будь-яких антропологічних інтенцій (яскравою ілюстрацією до цього твердження можуть бути ось ці рядки з одного з творів Хорхе Луїса Борхеса, де нещадність естетичного, яке ґрунтується на нехиті до світу, безжально розтоптує трепетний інстинкт батьківства: "Дзеркала і почуття батьківства викликають відразу (*mirrors and fetherhood are hateful* – курсив у тексті. – О. К.), бо вони розмножують і поширюють те, що ми бачимо" [2, с. 161].

Та частина психіки, яка відповідає за професійну сферу, діє, незважаючи ні на що, діє холодно, зважено, професійно. Її не зупиняє нічого – ні складна психологічна ситуація, ні горе, ні мораль, ні душевний дискомфорт.

Простежимо на кількох прикладах, як це відбувається у творі, як підсвідомо під тиском професійного обов'язку відбувається перехід від одного емоційного стану до іншого, як реагує на всі події внутрішній моральний цензор, як опирається батьківська свідомість насильству, необхідності діяти другому "я", аж доки не відступає перед жорстокою ходою інших психологічних імпульсів, які надсилає закута у броню необхідності "роль" письменника.

Ось цей трагічний "сюжет": "А я ходжу... Десь далеко стукає калатало нічного сторожа... Щось є прости й миле у тій промові калатала... Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману... Я стрепенувся. Боже! Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає дитина? Я приклав ухо до дверей. Свистить? Свистить... Як їй трудно дихати, як вона мучиться, бідна пташка..." [5, с. 143].

Однак минає певний час, і, знехтувавши шоківим станом, знову заявляє про себе письменницьке ество: "Я бачу скляний уже погляд

напівзакритих очей, а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту... і все записують... Щоб не забути...щоб нічого не забути... ні тих ребер, що з останнім диханням то підіймають то опускають рядно... ні тих, мертвих уже, золотих кучерів... ані теплозапаха холодючого тіла, що виповняє хату... Все воно здасться мені... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя... Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ся свідомість ранить моє батьківське серце... Я не витримаю більше... Геть, геть із дому якомога швидше..." [5, с. 147].

Здасться, все. Та у фіналі герой не витримує нерівної боротьби – начало митця перемагає все: і біль, і розпач, і трагізм смерті: "А моя пам'ять... вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицах, і мій дивний настрій... Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здасться тобі... колись... як матеріал... Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?" [5, с. 149].

Чому стається саме так? Чому естетичне так впевнено бере гору над етичним?

На це питання спробував дати розгорнену відповідь у цікавій і проблемній статті "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського" відомий знавець класичної української літератури П. Филипович.

Як неприйнятну для пояснення моральних колізій, пов'язаних з інтерпретацією творчості М. Коцюбинського, схарактеризував дослідник теорію "неронізму" або "морального індивідуалізму" (її основні засади П. Филипович висвітлив, спираючись на працю С. Грузенберга "Геній і творчість. Основи теорії і психології творчості. – Ленінград, 1924): "... притупленість моральних сприйнять художника, що межує з цілковитою атрофією моральних почуттів... тенденція художника перетворювати свої депресивні переживання в матеріал до творчих побудов... витиснення з душі художника депресивних емоцій естетичними сприйняттями... роздвоєння особистості художника" [8, с. 124].

Хоча певні (і навіть дуже спокусливі) моменти для входження у складний світ "Цвіту яблуні" ця теорія й пропонує. Візьмемо, приміром, ось цей пасаж: "Моральний індивідуалізм художника, притупляючи в ньому сприйнятливність ("восприимчивость") чужих і навіть своїх страждань, загострює ("изошряет") його хворобливо витончене сприйняття краси за рахунок здорових моральних емоцій" – 3 (параграф 4 "Патологічна форма катарсису – "моральний індивідуалізм" (неронізм)).

Щоб не руйнувати логіку роздумів і зберегти атмосферу полемічного дискурсу 20-х рр. (та й, зрештою, аргументацію), процитуємо

відповідний уривок тексту зі статті П. Филиповича в усій можливій повноті: "Чи можна зарахувати до табору таких письменників Коцюбинського на підставі "Цвіту яблуні", як це робить Коряк: "На камені", "Поєдинок" і особливо "Цвіт яблуні"... цілком література для інтелігенції. Тут виразно чути дух богеми: зненависть до цього болота міщанського життя, залюбленість у красі, відданість мистецтву до такої міри, що ціле життя – навіть смерть коханої дитини – для артиста – митця є тільки творчим матеріалом". ... На нашу думку, "Цвіт яблуні" не дає підстав для таких висновків, "духу богеми" морального індивідуалізму ("неронізму") в трактуванні теми ми не бачимо" [8, с. 125].

А якщо все це не "моральний індивідуалізм", або "неронізм", то що ж?

П. Филипович наполягає передусім на професіоналізмі: "Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження й початкової фіксації життєвих вражень, процес, що великою мірою пасивний ("пам'ять, той нерозлучний секретар мій, уже записує"), який *характеризує певних професіонала, ніж естета* (курсив наш. – О. К.), і зустрічає опір з боку морального почуття письменника, що подвоюється і змагається з людиною" [8, с. 125].

Однак основна причина, як видається, лежить все ж (а може навіть, і напевне) не у площині професіоналізму. Хіба можна професіоналізмом пояснити маніакальне прагнення художника виконати свій обов'язок (сам П. Филипович, звертаючись до праці С. Грузенберга, наводить кричущі приклади жадливої моральної нечутливості, які виходять за межі професіоналізму: "Художник Лука Синьореллі, дізнавшись про трагічну загибель свого юного сина, бере пензель й малює його труп, не вронивши над ним жодної сльози... Тінторетто малює при лампі свою мертву дочку... *Ге пише портрет своєї дружини під час передсмертної її агонії* (курсив наш. – О. К.)" [8, с. 124].

Художник – глибинне породження самого життя, його біль і крик, його найприскіпливіший обсерватор і найглибший інтерпретатор його потаємних сторін.

Пізнати життя неможливо, якщо не брати його у всій повноті, якщо (з тих чи інших мотивів) проscribeбувати (чи безсоромно замовчувати) певні його сторінки.

На цій дихотомії (повнота – вибірковість бачення) і тримається одна з найголовніших відмінностей у сприйнятті світу батьком та митцем. Батько – це структура страждання. Тому весь жах життя, який спіткав його, він не може прийняти як реальність: "Оленка вмирає ... Ні, се не може бути... Се дико... се безглуздо (нагадаємо, що одне із значень цього слова "нісенітниця": щось "без усякого змісту" [7, с. 389. – О. К.]...)" [5, с. 145].

Художникові ж внутрішньо значно ближчим і набагато зрозумілішим є заклик Ф. Ніцше "прийняти і визнати правочинність кожного моменту буття" [9, с. 21].

Поведінка батька повністю коригується традицією, звичаями, морально-етичними нормами, зрештою, *власним емоційним ставленням до світу* (і тут він належить сам собі, своїй внутрішній сутності). Митець – це щось принципово інше, може, навіть, до певної міри імперсональне: Юнг недарма зауважував: "Суто особисте – це для мистецтва обмеженість, навіть порок" [9, с. 145].

Митець (знову ж таки згадаємо Юнга) "... найвищою мірою об'єктивний. Істотний, надособистісний, м о ж л и в о, н а в і т ь н е л ю д с ь к и й (розрядка наша. – О. К.) ... бо у своїй якості художника він є своя праця, а не людина" [10, с. 145]. Завдання художника – виговорити "таємниці духу своєї епохи". Іноді це відбувається "просто неусвідомлено". Тоді він діє подібно до сомнамбули. І навіть коли митець переконаний, що сам "творить свої тексти", він не знає, що насправді ним "керує дух епохи" [10, с. 176].

На цьому шляху – шляху пізнання істини – художник рухається як одержимий, швидше за все, навіть не усвідомлюючи аморальності свого маршруту: "Твір, який ще не народився в душі художника, – це стихійна сила, яка прокладає собі шлях або тиранічно і насильницьки, *або з тією неповторною хитрістю, з якою вміє досягати своєї мети природа, не переймаючись ні особистим благом, ні горем людини – носія творчого начала* (курсив наш. – О. К.)" [10, с. 108].

Відчуваючи цю неспівмірність людського і творчого, яке штовхає митця на позірно аморальні кроки, бачачи, що він сам безсилий щось змінити, герой етюду "Цвіт яблуні" у кінці твору вибачливо звертається до своєї померлої дитини: "А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла серед цвіту яблуні, і гру світла на посинілих лицах... Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?" [5, с. 149].

Одержимість художника, його неспинне бажання пізнавати життя у всій повноті (про це сам М. Коцюбинський у "Записних книжках" зауважував так: "Справжній талант – як повітря, охоплює все" [5, с. 329]), зрештою, його візуальна стратегія таки взяла гору над трепетним батьківським почуттям.

Література

1. Андреева Г. Современная социальная психология на Западе (теоретические направления) / Г. Андреева, Н. Богомолова, Л. Петровская. – М., 1978.

2. Борхес Хосе Луїс. Алеф / Луїс Хосе Борхес. – Харків, 2009.
3. Грузенберг С. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества [Электронный ресурс] / С. Грузенберг. – Режим доступа: e-heritage.ru/ras/view/publication/general/html?id=43882703. – Назва з екрана.
4. Зейгарник Б. Теории личности в зарубежной психологии / Б. Зейгарник. – М., 1982.
5. Коцюбинський М. Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К., 1961. Т. 2. – К., 1961.
6. Личность в XX столетии. Анализ буржуазных теорий. – М., 1979.
7. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. – К., 2008. Т. 2. – 2008.
8. Филипович П. Літературно-критичні статті / П. Филипович. – К., 1991.
9. Шаап С. Человек как мера. Учение Ницше о ressentimente / С. Шаап. – К., 2008.
10. Юнг Карл Густав. Собрание сочинений : в 19 т. / Карл Густав Юнг. – М., 1992. Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке. – 1992.

Цинічний розум як чинник трансформації буттєвої сфери в малій прозі В. Винниченка

У статті з'ясовано філософсько-естетичне підґрунтя кризи метафізичного дискурсу у творчості В. Винниченка, простежено трансформацію кодів традиційної християнської культури та функціонування психологічно-вітальної моделі "цинічного розуму".
Ключові слова: метафізика, цинізм, цинічний розум, "чесність з собою", девіталізація, задоволення.

В статье исследуются философско-эстетические основы кризиса метафизического дискурса в творчестве В. Винниченко, трансформация кодов традиционной христианской культуры и функционирование психологическ-витальной модели "цинического разума".
Ключевые слова: метафизика, цинизм, цинический разум, честность с собой, девитализация.

The article clarifies philosophical and aesthetic foundations of the crisis of metaphysical discourse in the works of V. Vinnichenko. It traces the transformation of traditional Christian culture codes and functioning of psychological and vital model of cynical mind.
Key words: metaphysics, cynicism, cynical mind, integrity, devitalization, satisfaction.

Християнська ідея породжує метафізичну картину світу, в якій ідеальний світ реальніший за справжній, дійсний, адже метафізична світобудова переносить смисл людського життя в надреальний світ і робить його істиннішим за саму реальність, перетворює реальний світ на "ніщо". Християнська метафізика дематеріалізує світ до ідеальної сутності і знелюднює його. Ця сутність стає буттям. Часовий простір такого буття у християнстві – "міжчасся", і статус існування людини в "міжчассі" дає тільки віра, але водночас вона поглинає людину своїм абсолютом. У вірі сконцентроване одностайне ставлення усіх людей до цінностей. Віра визначається як "суб'єктивний стан, що виникає в результаті визнання об'єктивної реальності незбагненою, відчуженою й такою, що виявляється у самовідчуженні як єдиному способів зв'язку з незбагненим" [15, с. 203]. Людина, що вірує, усвідомлює своє "Я" і у мить цього усвідомлення добровільно втрачає це "Я",

віддаючи його під владу Абсолютної надреальності у формі Божества. Тобто відбувається самозречення заради збереження себе як носія духовності.

Початок творчості В. Винниченка пов'язаний з остаточною, започаткованою у Просвітництві десакралізацією світу і руйнуванням духовно-етичного мислення. Це письменник, у світовідчужанні якого не знаходить місця традиційна християнська етика, вона руйнується проголошеною імморальною філософією Ф. Ніцше ідеєю "смерті Бога". Деміфологізація метафізичної християнської свідомості героя письменника починається з кризи віри. Нігілізм героя В. Винниченка треба розуміти подібно до нігілізму Ф. Ніцше: як ситуацію абсолютного "відпадання від віри" [14, с. 83], ситуацію повної його (героя) нездатності хоча б мислити її можливість. Навпаки, саморефлексія розпаду прагне додумати зневіру до абсолютного: вважає за можливе не рахуватися з фактами віри і відкидати їх.

Єдиним джерелом знань стає чуттєвий, емпіричний досвід.

У художньому світі письменника має бути доведеним, а не просто висловленим для безапеляційного сприймання на віру існування святих сподвижників Христа, оскільки безпосередній досвід свідчить про їх відсутність: "Ти, брат, багато говориш про святих, а чи ти їх бачив?" [1, с. 168]. Повинно б мати чіткішу дефініцію пекло, оскільки таке, що "побожественному єсть ад. Ад єсть гієна огненная" [1, с. 172], воно уже не задовольняє сучасну людину: "Но только не такая, которую ты себе думаєш, а душевная, печальная". "Де той ад? А хіба то не ад – он там, на тім Дальнім Востоці? А хіба то не пекло, як нема чого з'їсти і випити?" [1, с. 172].

Традиційна християнська метафізика виявляється в нових умовах життя безсилою і через кризу однієї з головних ідей – ідеї спасіння та оптимізму, з нею пов'язаного: "... то поки ще те пекло, а вони тут пекло зроблять" [1, с. 114]. Смерть, голод ("Голод"), руйнування ("Студент", "На пристані") уже не можна трактувати як "Божу кару", а Боже втручання в людську історію – як випробування. Світорозуміння героя письменника об'єктивується, тому традиційні відповіді не задовольняють розум логічно і є неприйнятними екзистенційно.

У малій прозі В. Винниченка піддається запереченню одна з найсакральніших заповідей: "Люби ближнього свого, як самого себе". Критика християнської моралі набуває остаточної, повної відвертості. Ця біблійна заповідь суперечить первісним законам життя: "... всяке шукає кращого... всяке б'ється за себе. Кажуть, що гріх тільки про себе думати. Брехня!" [1, с. 164]. Релігійна думка про альтруїзм виявляється брехнею, бо природна критична думка стверджує, що кожен

"сам собі ближній" – в першу чергу думає про себе: "Гріх не думати про себе! Поки й світу сонця, все на світі дбало і дбатиме тільки про себе!.. Бо так уже положено. А люди вигадали, що треба себе наслідок ставити" [1, с. 168]. Себелюбство первинне, і заперечувати його означає заперечувати реальні життєві стосунки.

Християнська мораль, відтак, позначена подвійністю, екзистенційно неоднозначна. "Втеча у відвертість зізнання" (Ф. Ніцше) – така одна з характерних рис свідомості героя В. Винниченка. Водночас це критика трансцендентного, бо в християнській моделі буття зі світом трансцендентного людину пов'язувала мораль. Тому через критику етики співчуття і альтруїзму як "нервового центру" християнської моралі заявлена і вирішується одна з головних проблем героя письменника: проблема співвідношення реального буття й видимості.

Криза віри – це кінець християнської традиції, адже вона виступала як її історія, "історія грандіозної і водночас ілюзорної спроби шукати достовірність там, де її не може бути в силу самої природи речей" [15, с. 203]. Художній світ малої прози В. Винниченка звільнений від традиціоналістської орбіти, а герой повністю залежний від живої дійсності. Десакралізований в етико-моральному відношенні, він починає жити в реальному часопросторі і переживати реальність, творити реальність або наповнювати "міжчасся" смислом – зі своєї свідомості.

Проте її стан – це стан, що виникає і після наївної християнської ідеології, і після її Просвітництва. Сама критика ідеології, започаткована Просвітництвом, виявляється більш наивною за ту свідомість, яку вона хотіла викрити. Просвітництво – це "добропорядна" раціональність, а свідомість героя письменника – цинічна, здійснила поворот до "плюралістичного" реалізму.

Уже від героя першого оповідання "Краса і сила", представника соціального дна, декласованого елемента, у серйозне мислення ідуть сигнали, що свідчать про радикально-іронічне ставлення до етики і моралі. Ілько, що живе пограбуваннями і розбоєм, каже батькові, що "не грабує", бо "з бідного не дере", насправді вважаючи, що "чортма того драть. На чорта мороку зачіпать із бідним, як на багатому можна поїхать?" [1, с. 36]. Ілько – антисупільний, як і більшість персонажів оповідання, не інтегрований у суспільство тип, проте складається враження, що утворюється своєрідна суспільна конвенція, яка передбачає, що спільні моральні закони існують тільки для дурнів, "дурного мурла". Її й засвоює Ілько: "До того світу далеко, а як другі тут (підкреслено мною. – Н. М.) деруть, то чого я не можу з них подрать" [1, с. 37].

У повісті "Біля машини" суспільство заявило "претензію" на те, щоб зробити картину світу цілісною, заснованою на твердому реалізмі. Сус-

пільство – це сили, потенційно здатні до протиборства: це конфлікт цинізму "хазяйського" і цинізму тих, хто знаходиться на самому низі суспільства. Зухвалість хазяїв пов'язана з їх привілеями і свободами, що випливають із самого володіння владою, – це цинізм хазяйської влади: "Ти от що... Передаси комусь граблі й підеш до двору... Дівчина подивилась на нього з погордою і з насмішкою і мовчки пішла назад. – Не хоче хлопка! – злісно кинув Ґудзик" [1, с. 74]. Сила низів теж проявляється через зухвалість: "На модистці сарахан, коло неї Ґудзик-пан" [1, с. 76]. Уперше проблему цинізму сили у творчості В. Винниченка заявив О. Г. Ковальчук: "До сили схилилося і суспільство... В зіткненні ллється кров від удару кулака ("Суд"), падають під кулеметним вогнем люди ("Малорос-європеєць"). Сатаніє й інша сторона... " [11, с. 26]. У малій прозі В. Винниченка сила – самодостатня категорія, безвідносна до добра і зла: вона, за класичним висловом Ф. Ніцше, "по той бік добра і зла", руйнує метафізичний дуалізм. Тому можливе тепер її протиставлення з красою, добром, істиною та іншими етичними та естетичними категоріями. Вона править світом поза добром і злом: "Чия сила, того й правда" [1, с. 185]. Доказом того є і новий варіант "пропащої сили": це сила без мети (істини), тому марно себе переводить, бо "і сила є, а точки нема" (Трохим, "Голота") [1, с. 180].

Суттєвим є небажання Ілька ("Краса і сила") працювати: "Буду тоді робить, як буде робить Клейтух, Тартаковський і усі багачі" [1, с. 37]. У суспільстві існують паразитуючі групи, а сам принцип реальності виявляє примус до покори і праці.

Тому в малій прозі В. Винниченка праця втрачає свій смисл як наївне бажання трудитися і водночас як основа всякої культури та руйнується тип українця як господаря. У психологічному плані стосовно праці цинік є таким собі меланхоліком, що здатний тримати під контролем свої депресивні симптоми і залишатися деякою мірою працездатним: "Я вже забув, що то своє хазяйство. Знаю, що як своє хазяйство, то мороки багато, робиш не менше, як і по окономіях, а клопоту аж по вуха. Аби харч добрий, та роботи менше, та платили добре" [1, с. 184]. Так руйнується Божий присуд: "В поті лица їж хліб свій", що є основою культури.

У малій прозі письменника релігія стає інструментом, у ній починає домінувати інструменталістська логіка. Її можна експлуатувати і користуватися нею для своєї користі. Нерелігійна свідомість використовує Божі заповіді з корисливою метою, вона звільнилась від релігійного самообману і дозволяє йому діяти собі на користь. Така свідомість не вірить сама, але дозволяє вірити іншим. Андрій ("Краса і сила") пропагує теорію обману: "Та й робота ж яка: підійшов до того, кого покажу,

розпитався, назвався родичем і пішов з ним у пивну... Робота! А в кишені вже і є десятка...", – яку прикриває християнськими заповідями: "Не обмани і не украдь!" [1, с. 38].

Незважаючи на те, що в малій прозі В. Винниченка відчитується і соціологічна, і психоаналітична критика релігійної ілюзії, існує параметр, яким керувалась обґрунтована Просвітництвом теорія обману і "перед яким соціологічні і психологічні критики безсилі" [15, с. 308], – "параметр витонченості". Психологічна та економічна теорії розміщують механізм обману позаду "фальшивої свідомості": її обманюють, вона обманюється. Тепер теорія обману стає біполярною: можна не тільки підлягати обману, а й використовувати його проти інших, залишаючись при цьому тверезим. Якщо будь-яка інша критика ідеології зверхньо ставиться до "фальшивої свідомості", вважає її засліпленою, то теорія обману рахується з інтелектом суперника.

Андрій ("Краса і сила"), що грабує "ближнього" на базарі, рахується зі свідомістю суперника, вивчає його манери. Це ситуація, в якій борються дві свідомості. Андрій перемагає за допомогою глупоти: "Тарас пильно глянув на добродушну і навіть дурненьку посмішку Андрієву, постьоговав трохи замислено батогом по колесах і промовив: "А все-таки я думаю, що й за ваші можна дати вісімдесят... Підждіть, що ви смієтесь!" [1, с. 38]. Це так звана "амбівалентність шахрайства": глупота втрачає свою наївність і простоту, в ній не треба більше вбачати "первинного стану непросвічених голів" (П. Слотердайк) [15, с. 307]. Це фальшива наївність, властива тому, хто дозволяє вважати себе дурнем і відповідно з собою поводитись. Співвідношення інтелекту і глупоти змінюється: вона стає необхідним доповненням обману. Андрій – такий собі метацинік, що здатний прослідкувати, як у голові суперника вибудовуються шахрайські комбінації, щоб потім розбити їх.

Ідея Бога пов'язується у В. Винниченка з ідеальними вимірами людського існування. У вирішенні проблеми письменник апелює до цілого ряду моральних почуттів, які є реальними носіями ідеального начала в людині. Випробуванню піддаються всі людські ресурси: віра, любов, совість, розум, краса, співчуття і здатність до добра.

Дослідники творчості В. Винниченка не раз вказували на моральну деградацію його героя [7]. "Морально деградує село ("Біля машини"), деградований наймитський світ ("Голота"), деградований – при позірній чистоті – світ панський ("Заручини"), – зауважував О. Г. Ковальчук [11, с. 36]. Але моральний світ малої прози письменника радше двоплановий, це світ, у якому панує два рівні правил. Антихристиянський пафос у творчості В. Винниченка переживають насамперед представники суспільного низу, навіть дна ("Голота", "Краса і сила"). Письмен-

ник показує амбівалентність такого героя: бідний і нещасний, він не завжди моральний. З одного боку, шукає Бога і правду ("А Бог? А правда?"), з іншого, проходячи через морок бідності, розпусти і злочину, відмовляється приймати добро: затравлена, сповнена недовіри до людей і світу Маринка ("Голота"), Килина ("Голота"), що вирішує із принципу протидії робити зло: "На зло всім шлюхою буду" ("Голота") [1, с. 188], Мотря ("Краса і сила"), що є одночасно коханкою двох чоловіків і порушує заповідь "Не чини перелюбу", завдяки якій християнська мораль оберігала святість подружжя і шлюбу. Незважаючи на те, що вона репрезентує соціальне дно, де до моралі ставляться досить специфічно, це говорить про поступову девальвацію традиційних цінностей, тим паче, що героїня декларує "любов до двох": "Я йому плюю в морду, і піду до його і буду ходити. На зло тобі буду ходити, бо він гарний, а ти – рудий" [1, с. 34].

З іншого боку, у представників соціального дна зберігається віра у сакральність шлюбу, бо у шлюбі зраджувати не годиться. Андрій попереджає Мотрю: "... не бить буду, а уб'ю, як побіжиш жінкою" [1, с. 33].

Така подвійність поширюється і на світське знання: одна картина світу – для мрійників, "слинявих хлопчиків" ("Заручини"), яким якраз і підходить "чистота", інша – для людей практичних, світських циніків, які сприймають життя тверезо і для яких "любов, жінка, друг – дурниця, вигадана слинявими хлопчиками" [1, с. 116]. Такий "розподіл праці" між різними типами душ, що пізніше зумовить появу у творчості письменника екзистенційно "розколотого" героя, а також екзистенційну неоднозначність моралі, свідомість хоче подолати за допомогою відвертого зізнання, що переросте пізніше у принцип "чесності з собою". У свою чергу, це широко відкриває моральну свідомість цинізму, адже "таке "подвійне світло" – жорстока дійсність і моральна мрія – дають тільки цинічні присмерки" [15, с. 348].

Очевидно, що, окрім влади християнської традиції, герой В. Винниченка підпадає під владу суспільства. Картина світу [17, с. 181] малої прози письменника соціально контрастна, суспільство створює соціальні світи, що різко контрастують: "грубі люди" – "ніжні, випещені люди", голодні заробітчани ("Раб краси", "На пристані") і пані з "мрійними сірими очима".

Та головне – суспільство, що має "волю до життя" ("Усяке по весні жити рветься" [1, с. 187]), виступає головною силою девіталізації. Поділене на класи, воно за допомогою фізичного та символічного насилля пригнічує життєві енергії насамперед соціальних низів. Непрожите життя формує бажання, зумовлені невиразними уявленнями про його повноту, змушує вірити в "дух утопій" (наприклад, мрія

діда Юхима ("Голота") купити хату за вкрадену "мендаль"). Водночас це непрожите життя пов'язує свої утопічні енергії зі страхом знищення, який у заснованих на насильстві суспільствах викристалізовується змалечку: почуття Маринки ("Голота") є одночасно бажанням жити, ненавистю і страхом.

Життя і смерть у суспільстві перетворюються на константи природи, проявляються як "аспект природних пульсацій" (Г. Ріккерт) [14, с. 119]. Смерть – це закінчення життєвих сил, позбавлене всякої боротьби згасання життя (дід Панас, "Голота"). Така смерть визначає власне біологічну ціннісну протилежність, біологічно обґрунтований ідеал, "природну" цінність, яка полягає у збільшенні життєвого здоров'я: "Коли чоловік має здоров'я, то й щастя має, а загубив здоров'я..." [1, с. 189]. Життя теж постає у його біологізованому варіанті: "Мали все, що треба людині: на небі сонце, під ногами воду" [1, с. 75]. Відтак з'являється герой, що не має інших планів і "обов'язків", крім "обов'язку" жити і вижити: "Живи! – ось заклик нового категоричного імперативу" [14, с. 76]. Придушення вітальності і притуплене почуття життя – ось джерела такого біологізму.

Окрім того, в ході розвитку цивілізації співвідношення пасивного прийняття смерті і діяльності, страждаючого і активного змінюється. У цивілізованому суспільстві смерть постає чимось таким, що викликане насиллям. З нею треба боротися, адже це дещо жорстоке, пов'язане з передчуттям насилля і вбивства. Звідси – цілком реалістичний страх насильницької смерті і образи насилля: "Два світи (у малій прозі В. Винниченка. – Н. М.) налякані один одним... На іншому полюсі... страх втратити все, страх бунту, підпалу, розправи, ... тому панок Коростенко ("Малорос-європеєць") скошує з кулемета процесію селян, яка йде запрошувати його на весілля", – зауважує О. Г. Ковальчук [11, с. 32]. Онтологічна стійкість особистості перетворюється на біологічну здатність до виживання, бо людське буття має біологічну природу. Страх за біологічне існування перетворює життя на "боротьбу видів, де головний регулюючий фактор – сила". Життя – "боротьба за існування", "чоловік тоді й живе, коли б'ється" [1, с. 190], – це світ, у якому панує дикий інстинкт самозбереження. При цьому ігнорується поріг, що відділяє природну смерть від насильницької. Біологічні уявлення переносяться на "людські організми" (Е. Юнгер), що ведуть боротьбу за існування. Відтак проглядається Юнґерівське "стирання меж" між зоологією і соціологією, вихід на "політичну біологію" [15, с. 503].

Живе, у якого віднімається і якому загрожує так багато, завжди виявляло бажання повернути все, чого воно позбавлене. Людське життя, що становить собою нереалізовані можливості, завжди компенсувало їх у християнській релігії: тому, хто мав злиденне існування "на

землі", небеса обіцяли щось зовсім інше. З цієї точки зору, релігійна ілюзія – породження девіталізованого життя, яке пам'ятає про свої приховані джерела життєвої сили.

Тому є герой, по відношенню до якого будь-яка критика повинна обережно ставитися до релігійних феноменів: повністю розвінчати релігійну ілюзію не може ні розчарування в ній, ні суто негативна критика. Згадаймо порив Саньки ("Голота"): "А Бог? А правда?" [1, с. 187]. Очевидно, тому П. Рікер вважає християнську релігію "невеликовним онтологічним психозом", а П. Слотердаjk стверджує, що релігійна ілюзія має майбутнє тільки у "таборі" Просвітництва [15, с. 296].

У розділених на ворогуючі класи суспільствах девіталізоване життя виношує мстиві плани компенсації недоданого йому: "Продам себе, шлюхою стану, а буду жить!", – така життєва програма Килина ("Голота") [1, с. 189]. Перефразовуючи відому тезу, можна сказати, що герой В. Винниченка переживає "повернення витісненого". Килина хоче бути "шлюхою" "на зло всім". Тепер рефлексивною стає фальшива і зла свідомість, а це "завжди було симптомом культурної патології" [15, с. 348].

Рефлексія Килина – "шлюхою буду" – в принципі плебейська, йде від плебейського бачення світу, але зумовлена кінчними тенденціями: "буду жить". З нею у традиційну християнську культуру вривається неприкрите, низьке і водночас просте "Воно", "Анти-Я", котре народжується із кінчного спротиву – спротиву самого життя – метафізичному ідеалізму теорії, яка у реальному житті не може бути втілена. Килина, що "аж дрижить, щоб хазяїкою стати" [1, с. 174], готова для цього важко працювати, пов'язати своє життя з нелюбою людиною, бути їй за це безмежно вдячною: "Я любитиму тебе... цілуватиму... Все, що хочеш... Робитиму, як віл... Слухатимусь... Обніматимусь..." [1, с. 174].

З образом Килина ("Голота") пов'язана одна із ключових проблем малої прози В. Винниченка – проблема краси. У метафізичний простір людина може входити і через красу. Естетичне у свій час виводилось із метафізичної проблематики, адже, як стверджував А. Белий, "немає метафізичної системи, яка б не виводила основних понять про красу" [4, с. 78]. Проте проблема краси часто мала не винятково естетичний характер. Краса входила до складу тріади "істина – добро – краса", яка визначала фундаментальну основу буття та основу розвитку культури. Християнська культурна модель у цій тріаді основоположних цінностей традиційно вважала красу "обличчям" істини і добра. Оскільки краса земного є відблиском небесного, то будь-яка краса вже через це означає причетність до самої ідеї буття: "Де була б краса, якщо позбавити її буття? І де було б буття, якщо позбавити його краси?" – запитував Плотін [4, с. 78]. Відтак краса є цінністю.

Естетичне виводиться із глибини релігійної проблематики, а не із самої людини, її природи. Досить згадати, що Ф. Ніцше дорікав християнству за те, що воно боїться краси, оскільки боїться живого життя. Християнство прагне вберегтися від спокуси краси, адже воно з самого початку виступає як відраза до живого життя "і тому таїть у собі страх перед красою, ставиться до неї з недовірою" [13, с. 34]. За Ф. Ніцше, краса – життєобіцяюча форма.

Таким чином, краса характеризується подвійністю: має ідеально-метафізичний та психофізичний план: досконала ідея має втілитися у досконалу форму, у силу природного, що зумовлює духовне переосмислення. Звернення до метафізичного плану краси необхідне для з'ясування її власного буття у обезбоженому світі. Подвійність краси виходить на перший план, коли у метафізичному розумінні вона втрачає свою трансцендентну ідею і залишається тільки її онтологія: обгороджене, досконале, але психофізичне в своїй основі, кінчене буття.

Як втілення чуттєвості краса постає тепер джерелом низької спокуси ("Ну, как вам эта "мендаль", а?" [1, с. 184]). Так, як і честь, добродіяльність і душевне здоров'я жінки, вона стає товаром.

Якщо "смерть Бога" означає ліквідацію не тільки релігійних, але також і етичних ідеалів, і не тільки етичних ідеалів, а і всіх ідеалів, усіх абсолютів взагалі, і навіть тієї сфери, в якій вони постають для людини, – сфери ідеальних вимірів людського існування, тоді життя перетворюється на базар, розпродаж цінностей, що перетворюються на вартості, де "жінка, черевик, горілка, пара, громовина, лампа, стіл – усе однаковий крам на потребу чоловікові" [1, с. 128]. "Євангеліє від праці" замінюється у малій прозі В. Винниченка на "Євангеліє від продажу".

Уперше проблему цинізму грошей досліджував Г. Зіммель. Цинічний факт, на його думку, полягає в тому, що гроші втягують в обмінний бізнес ті блага, які не є товарами: "Застосування поняття базарної ціни до цінностей, які, в суті своїй, не підлягають ніякій іншій оцінці, крім оцінки, що пов'язана з їх категоріями та ідеалами, є завершене об'єктивування того, що становить цинізм в суб'єктивному відображенні" [8, с. 103]. Г. Зіммель вказує на те, що за умови, коли гроші втягують в обмін цінності, з'являється ще одна їхня здатність – вводити у спокусу. Спокуса – це влада над тими, чий життєві плани і бажання виставлені на продаж. Для Килини ("Голота") такою спокусою є триста карбованців і квартира у місті. Проте постає питання, чи можуть бути застосовані по відношенню до героя В. Винниченка моральні вимоги у цій ситуації. Виживання вимагає від нього плати, і на цю ціну може погодитися тільки аморальна свідомість: "бути шлюхою" – це платити "живою" валютою тілесних і душевних страждань. Цинізм грошей постає

не тільки як форма спокуси, зумовлюючи "борделізацію" високих цінностей, у сфері виробництва він постає як форма насилля.

Руїнування "сислової рамки", яку задавала Біблійна віра, зумовлює як індивідуальний, так і колективний буттєвий драматизм. Мала проза В. Винниченка ("Голота") ілюструє справжній переворот у глибинах колективного почуття життя, в яких проектується онтологія повсякденності: в душі героїв проникає смутне і глухе відчуття ненадійності життя, почуття відсутності субстанційної основи, відчуття відносності всього.

Трохим ("Голота") у цій ситуації турбується про те, щоб не допустити ненароком якогось наївного жесту або захоплення. Доказом того є його "прихована" любов до Килини. Це призводить до озлоблення, "злобної рефлексії". Саме життя зле, здеградувало до "собачого" стану, і зло тепер містить найбільше відвертості, тому так нещадно відверто катує Трохим собаку. Це "маньєризм злоби" (П. Слотердайк), який дає можливість зверхньо дивитися на відрозливо-незрозумілий світ. Проте злість – не смисл, тому Трохим з нестерпними муками починає шукати новий категоричний імператив життя, відштовхуючись від якого можна, якщо не зрозуміти буття, то бодай якось визначитись у ньому: "А отяк... приміром... сказати, мені знайти таку точку, свою, значить, точку... таку точку... щоб... як жить... таку лінію" [1, с. 188]. Так виникає проблема метафізичної бездомності, зумовлена відсутністю абсолютних моральних та етичних норм та ідеалів.

Дати дефініцію істини для життя у ситуації "смерті Бога" покликана, на думку героя В. Винниченка (дід Юхим, "Голота"), цинічна структура свідомості і розуму, що має рефлексивну конституцію. Цинізм героя письменника – це спроба за допомогою розуму і мислення звільнитися від традиційних моральних норм. Тому таке мислення – це насамперед мислення в дусі цинізму засобів. Людина в сучасному житті може відверто – цинічно – добиватися життєвих благ, і для цього прийнятні будь-які засоби: "Дають – хватай, скубуть – тікай, а свого не выпускай" [1, с. 178]. Орієнтація на реальні факти і безсоромне, прагматичне поведіння з усім, що є засобом для досягнення мети, – це цинізм засобів. Відтак він стає невід'ємним аспектом сучасного реального життя. Дійсність виховує героя письменника циніком, прагматиком і стратегом. Такий цинізм має дві формальні схожості із кінізмом: мотив самозбереження у кризовий час і "брудний реалізм", який, незважаючи на мораль, оголошує себе прибічником того, що є. Проте, окрім мети "вижити", герой В. Винниченка має й іншу: "Кожне хоче нажитися, насолодитися" [1, с. 180]. Категорія задоволення є для нього ключовою. Цьому бажанню підпорядкований його "інструментальний розум" (Хоркхаймер) – це раціоналізація гедоністичної ненаситності.

Суспільство теж намагається зняти цинізм засобів і використовує для цього моралізм цілей. Воно протиставляє таким чином нігілістичній тенденції абсолютну цінність – щасливе майбутнє. Така ціль освячує будь-які засоби, а головне – обіцяє надати існуванню смисл. Оскільки "від структури християнської ментальності віра була успадкована практично всіма ідеологіями і світоглядами, які виникли у післяхристиянські часи на європейському ґрунті" [15, с. 105], то критика поширюється у малій прозі В. Винниченка і на інші ідеології, насамперед на соціалістичну. Творення нового соціального устрою дає ілюзію майбутнього всезагального щастя, але нові соціальні ідеї все одно вимагають втрати самоцінності людини, є засобом девіталізації ("Момент", "Роботи"), тобто функцію девіталізації виконують практично всі ідеології.

Суспільство вимагає не "індивідуальної", а "колективної" людини (К. Г. Юнг), яка б відповідала "загальним обставинам і загальним очікуванням" [25, с. 170]. Можливими є соціальні, політичні стосунки між героями (Максим і Людмила, "Роботи"), але не інтимні. Соціальний характер вимагає жорсткого контролю поривів підсвідомого, якщо вони прориваються у свідомість, то свідомо приховуються, оскільки неможливість їх виходу у дійсність є беззаперечною. Можна згадати також перетворення сексуального тіла на соціальну функцію ("Момент").

Таким чином, у вуста свого героя В. Винниченка вклав рефлексію, яка відкриває поріг цинізму, адже тільки так можна вижити у детермінованому суспільством світі. Його мислення має базуватися "не на вірі у міф про дійсність, а на власному знанні про дійсність" [9, с. 128]. Можна вважати, що саме Просвітництво сприяло емпірично-реалістичному пізнанню через заперечення віри, а якщо воно прогресує, то обов'язково вийде за межі моралі.

Література

1. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
2. Габермас Ю. Хайдеггер: творчество и мировоззрение / С. Габермас // Историко-философский ежегодник'89. – М., 1989. – С. 349–375.
3. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2000. Т. 1. – 2000. – 457 с.
4. Гайденко П. Трагедия эстетизма / П. Гайденко. – М., 1970. – 319 с.
5. Гриценко В. Батіг, пряник чи мікроб інтересу? (Погляди В. Винниченка на будь-яку владу одних людей над іншими в романі "Сонячна машина") / В. Гриценко // Українська мова та література в школі. – 2000. – № 6. – С. 69–72.
6. Губман Б. Л. Западная философия культуры XX века / Б. Л. Губман. – Тверь : Леан, 1997. – 287 с.
7. Джулай Ю. Трансцендентальні проекти інтерсуб'єктивності на порозі постнекласичної науки / Ю. Джулай // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 3–4. – С. 74–92.

8. Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры / Г. Зиммель. – М. : Логос, 1911–1912.

Кн. 2–3. – 1911–1912. – 447 с.

9. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення / М. Ігнатенко. – К. : Наукова думка, 1986. – 286 с.

10. Кант І. Основи метафізики нравственности : в 6 т. / І. Кант. – М. : Мысль, 1965.

Т. 4. – 1965. – 478 с.

11. Ковальчук О. Г. Творчість А. Тесленка, С. Васильченка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Винниченка в контексті української літератури початку ХХ ст. / О. Г. Ковальчук // Українська мова та література в школі. – Чернівці, 1997. – Вип. 3. – С. 3–42.

12. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / М. Мерло-Понті // Читанка з історії філософії : у 6 кн. – К. : Довіра, 1993.

Кн. 6. – 1993. – 238 с.

13. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Ницше Ф. Так говорил Заратустра; К генеологии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм : сборник – Мн. : Попурри, 1997. – С. 5–29.

14. Риккерт Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – Мн., 2000. – 240 с.

15. Савельєва М. Віра як спосіб пізнання дійсності: постановка проблеми / М. Савельєва // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 3–4. – С. 108–119.

16. Слабошпицький М. Письменник світового масштабу (Штрихи до портрета Володимира Винниченка) / М. Слабошпицький // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 2. – С. 62–70.

17. Соболев П. Художественная картина мира: ценностная значимость / П. Соболев // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Ленинград, 1986. – С. 32–35.

18. Фрейд З. Психоанализ / З. Фрейд. – Донецк : Сталкер, 1999. – 432 с.

19. Фрейд З. Я и Оно / З. Фрейд. – М. : МПО "Меттэм", 1990. – 56 с.

20. Фромм Э. Психоанализ и этика / Э. Фромм. – М., 1998. – 568 с.

21. Фромм Э. Пути из больного общества / Э. Фромм // Проблема человека в западноевропейской философии. – М. : Прогресс, 1988. – С. 314–482.

22. Хайдеггер М. Европейский нигилизм / М. Хайдеггер // Проблема человека в западноевропейской философии. – М. : Прогресс, 1988. – С. 26–1313.

23. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика к. ХІХ – п. ХХ ст. / Н. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

24. Юнг К. Архетипи колективного несвідомого / К. Юнг // Читанка з історії філософії : у 6 кн. – К. : Довіра, 1993.

Кн. 6. – 1993. – С. 167–179.

"Старший боярин" Тодося Осьмачки як казка

У статті проаналізовано повість Тодося Осьмачки "Старший боярин" крізь призму мотивів чарівної казки, запропоновану В. Проппом. Визначено основні структурні компоненти повісті-казки.

Ключові слова: чарівна казка, казковий мотив, сюжет, Т. Осьмачка, В. Пропп.

В статье проанализирована повесть "Старший боярин" Тодося Осьмачки сквозь призму мотивов волшебной сказки, предложенную В. Проппом. Определены основные структурные компоненты повести-сказки.

Ключевые слова: волшебная сказка, сказочный мотив, сюжет, Т. Осьмачка, В. Пропп.

The article analyses the novel "The Bestman" by Todos Osmachka through the main motives of magic fairy-tale, introduced by V. Propp. Defined the main structural components of the novel-fairy-tale.

Key words: magic fairy-tale, fairy motive, plot, T. Osmachka, V. Propp.

*Як скупала мати сина,
то між зорі
положила у колиску,
як у полі...*

Тодось Осьмачка

Думку про казковий характер оповіді і казкові риси повісті "Старшого боярина" визначив Юрій Шерех, який побіжно зауважив, що "вся його [осьмаччина] книжка – чудесна казка, запахущий міт. І навіть сюжетні "реалістичні" деталі тут казкові. Хіба не казка чудесне зродження кохання між Гордієм і Варкою? Хіба не казка оті лісові розбійники-експропріатори? Хіба – кінець-кінцем питаємо – не казка все життя?" [7, с. 240]. Однак детальну спробу аргументу "казковості" "Старшого боярина" досі не зроблено.

Вибір Осьмачкою казки, на нашу думку, – свідомий. Невідомо, коли саме в митця з'явився задум написати "Старшого боярина", але працювати над ним він розпочав 1944 р., а за 2 роки книжка побачила світ. Можливо, ця повість стала запізнілою реакцією на праці педагогів, які вбачали лише шкідливий ефект у читанні казок.

Адже в той час багато науковців та педагогів виступали проти цього літературного жанру. Нищівним ударом по казці, як зазначає О. Гарачковська, стала брошура Е. Яновської "Чи потрібна казка пролетарській дитині?" (1925) [2; 8]. "Хто за казку – той проти сучасної педагогіки", "Геть казку!" – такі були гасла педологів. Зважаючи на те, що казка, яка "виховує дитину в містичному дусі", веде у світ фантазії, Е. Яновська та її послідовники наголошували на необхідності писати для дітей лише суто реалістичні твори [2; 8]. Крім того, наголошувалося на тому, щоб "не зароджувати в дітях благоговійні почуття до царів і цариць" [8]. У 1929 р. вийшов збірник статей "Ми проти казки". Зі шкільних і дитячих бібліотек вилучалися книги, де елемент вигадки перевищував якусь встановлену педагогами норму. Це і "Мандрі Гулівера", і "Робінзон Крузо", і особливо – "Пригоди Мюнхаузена".

За нашими спостереженнями, сюжет повісті "Старший боярин" містить у собі основні казкові мотиви. Таке питання досі не розглядалося в літературознавстві, тому виникає потреба в аналізі концепції казки та її накладанні на повість Осьмачки. Цим зумовлений вибір теми дослідження та його актуальність.

За Веселовським, мотив – це найменший елемент сюжету [1]. Вся сюжетика осьмаччиного твору структурується за принципом казкової мотивної комбінаторики. У повісті наявні основні мотиви, які дають можливість розбудови оповіді, орієнтованої на казку.

За теоретико-методологічну основу узято праці В. Проппа, у яких він детально структурує казки та досліджує історичні коріння чарівних казок [6].

Як відомо, Тодось Осьмачка досить активно співпрацював з організацією письменників-емігрантів "Мистецький український рух". МУР сформувався з представників "насилно переміщених осіб" (скорочено ді-пі) на західнонімецьких землях 1945 р. Членами організації були такі відомі митці, як Віктор Петров, Ігор Костецький, Улас Самчук, Юрій Шевельов, Михайло Орест, Іван Багрянний, Юрій Косач, Василь Барка, Докія Гуменна, Євген Маланюк та ін. (понад 60 осіб). "Мурівці" цікавилися актуальними на той час працями російських формалістів (Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, Ю. Тинянова). Тому цілком можливо, що Осьмачка був знайомий і з публікаціями В. Проппа, які імовірно, могли потрапити на Захід до початку "холодної війни". Досліджуючи формалістичний дискурс в українському контексті, С. Матвієнко згадує працю Р. Волкова "Казка" (1924), яка з'явилася раніше за відому проппівську "Морфологію казки" (1928), однак залишилася "успішно забутою" [4, с. 44]. В. Пропп виділяє дуже схожі структурні казкові елементи, описані Р. Волковим: "Це саме ті інваріантні елементи

казки, або синтагматичні одиниці, які в інтерпретації Проппа через їх трансформацію в семантичні одиниці отримали загальновідомий вигляд функцій актантів, визначених за колами їх дії, котрі потім стали парадигмальними" [3].

Послугуючись проппівською термінологією та накладаючи виокремлені ним основні казкові мотиви, маємо за мету проаналізувати повість "Старший боярин" крізь цю призму. Для досягнення поставленої мети потрібно вирішити такі завдання:

- з'ясувати основні мотиви чарівної казки (за В. Проппом);
- визначити головні структурні компоненти казкового сюжету;
- проаналізувати повість "Старший боярин" Тодося Осьмачки крізь призму мотивів чарівної казки.

Сюжет роботи побудуємо за принципом послідовної появи тих чи інших мотивів у творі.

Розпочинається твір зі знайомства з головним героєм, називанням його імені, прізвища, становища та окресленням вихідної ситуації: *"Року 1912-го, червня 15-го, Лундик Гордій приїхав із Черкаської учительської семінарії в село Тернівку до своєї тітки Горпини Корецької, яка йому була і за батька, і за матір рідну, бо він їх позбувся ще раннього дитинства"* [5, с. 29]. Хоча ця вихідна ситуація не є функцією, за В. Проппом, вона має досить вагому семантику як часопросторове визначення із зазначенням номенклатурного положення центрального персонажа. З перших же слів читача охоплює *"особливий настрій епічного спокою"* [6, с. 132]. Але цей настрій оманливий, адже дуже скоро розгортатимуться події, що характеризуватимуться найбільшою напруженістю. *"Першопочатковий ефект спокою – лише художня оболонка, що контрастує з внутрішньою пристрасною і трагічною, а іноді і комічно-реалістичною динамікою"* [6, с. 132].

Цей початковий елемент передує наступній підготовчій частині. Це так зване випитування, вивідування [6, с. 92]. Героєві конче необхідно дізнатися щось надто важливе, що складатиме зав'язку твору. Лежачи у клуні та розмірковуючи над проблемами буття, Лундик чує, як у яру хтось співає сумну пісню: *"В Гордієвім естві всі почуття притаїлися, і моторошний холод обхопив тіло на теплім сіні і під теплим кожухом, і кожна цятка нервів стала слухом... Від пісні, сповненої несосвітненого жалю, небеса нап'ялися до останньої можливості своєї сили... Гордій схопився з сіна і, не надіваючи одежі, ... вибіг із клуні"* [5, с. 31]. Подолавши відстань на інший бік річки (що є дуже показовим елементом фантастичної казки та символізує перехід до іншого життя), Лундик бачить жіночу постать. Героєві спадає на думку, що *"... видиво похоче на казку, в якій відьми і потопельниці*

конче із розпущеним волоссям". Бажання, чи навіть потяг, вивідати, хто вона, женуть хлопця за дівчиною темної ночі: "... він став її доганяти, непомітно прискорюючи ходу, вона так само, ніби почуваючи когось за собою, ще швидше простувала на гору" [5, с. 32]. Спустивши ногу у вивід, "видиво" зникає у каглі. Єдине, що зараз хоче дізнатися герой: чи жива це істота? Гордій усе ж дізнається, що дівчина цілком реальна, причому він із самого початку відчуває до неї надприродній потяг. Зі своєю казковою "дамою серця" персонаж знайомиться з початку повіствування. У Лундика в руках опиняється "талісман" – хустка дівчини, що залишилася в руках хлопця.

Під час розмови з Корецькою Гордій повідомляє їй про те, що опівночі "щось жіночим голосом страшно співало". В ту мить зникає "вся поважна самовпевненість" Горпини. Вона цікавиться конкретною локацією: а де ж саме співало? Хід події потребує, щоб "наш" герой якимось дізнався про це лихо. У казках зазвичай персонаж чує про лихо від царя, випадкових людей, матері тощо. У повісті "Старший боярин" дізнається від своєї тітки. Інакше кажучи, композиція казки будується на просторовому переміщенні героя.

Увага зосереджується на слухових образах. Звук журливої пісні віщує горе. **Мотив горя** є невід'ємною частиною казкового сюжету. Будь-яке лихо – це основна форма зав'язки. Саме з лиха та спроб його усунення створюється сюжет казки, а "початкова біда або недостача ліквідується" [6, с. 42].

Горпина Корецька виступає поєднувальним елементом (термінологія В. Проппа) у цій "казці" [6, с. 93]. Вона поєднує два часові простори: минуле і теперішнє. Гордієва тітка виступає посередником між старшим і молодшим поколіннями. Таким чином, в Осьмаччиному творі прослідковуються два часові пласти. На їх перехресті стоїть персонаж Корецької, яка служить поєднувальною ланкою двох "світів". Тому і казкові сюжетні лінії накладаються одна на одну. Події минувшини стають причиною подій теперішніх. Історія про зведення зі світу жінок Маркурою Пупанем стає вузловою темою, через яку послідовно пояснюються наслідки тих трагічних подій.

Форма посередництва Горпини полягає в тлумаченні страшного знаку, який виявився у тужливим співі дівчини, якого вже не було чутно вісім років. Функція Корецької як посередника в тому, що *сама вона* може пояснити: що трапилося? чому? які наслідки чекають на героїв?

Наступним етапом у розбудові цієї "казки" є уведення ретроспективної оповіді Горпини про тернівського ланового Маркуру Пупаня, старого діда, "якого не було від утворення світу і не буде до страшного суду" [5, с. 41].

На сторінках Осьмаччиного твору вимальовується моторошно **мотив змія, або дракона**. Герой їздив на чорному коні Ремезі, що символізує посередництво між двома царствами, адже "кінь колись був заупокійною твариною" [6, с. 259]. Кого з бідних людей вдавалося зловити Пупаню, він нуртував у скелях і викидав у вир. Жінок Маркура Пупань возив із собою, "робив з нею що хотів", а потім відпускав. Щоб вивчити мотив викрадення, потрібно спочатку зосередити увагу на фігурі викрадача, який асоціюється із казковим змієм. Він з'являється блискавично, забирає дівчину і зникає. Своїх жертв найчастіше Пупань знаходив біля цвинтаря, що свідчить про його зв'язок із потойбічним світом. Зазвичай побачення Маркура призначав біля Прикупової могили. Такі жінки назавжди втрачали розум, забували своїх чоловіків і лише марили старим дідом. Шукаючи зустрічі з цим "змієм", жінки знаходили свою смерть на дні Тясмину. Пупань позиціонував себе "владником і царем" простих селян. Від наруги над жінками "село гуло, мов стривожений вулик". Звичайно, так довго знущання "дракона" над місцевим населенням не могло тривати. Але ніхто нічим не міг допомогти чи зарадити. Час від часу "дракон" вимагав наступну жертву. І знову одна з жінок була обрана ним для втамування його тваринних інстинктів. Терпець чоловіків урвався, і вони прагнуть помсти "змієві", який "оволодіває" їхніми жінками.

Важливий елемент цієї ретроспекції полягає в розповіді очевидця тих подій. Корецька повідомляє подробиці, які бачила на власні очі, та описує почуття, які викликав у неї Маркура: *"Він такий велетень та такі страшні в нього очі, та такі студкі та тягучі, що я почула, прости Господи, хіть до нього непереборну... кожною жилою я почувала пекельний вогонь, що йшов від нього"* [5, с. 42]. В. Пропп зазначає, що "внесення еротичного моменту свідчить про два найсильніші інстинкти: голод і статевий голод" [6, с. 332]. Із розвитком суспільства на перший план виходить задоволення статевого почуття. Хоча іноді ці два види голоду асимілюються. У первісному суспільстві не було місця для прояву еротики. Вона з'являється порівняно пізно і знаходить свій вияв у вже наявних уявленнях, зокрема в уявленні про духа-викрадача, який обирає собі кохану серед смертних. Смерть відбувається тому, що дух-викрадач полюбив живу людину і забрав її до царства мертвих для шлюбу. Там, де ще не розвинулися почуття кохання, там наявне прагнення викрадача до протилежної статі [6, с. 332–333]. Звідси, мабуть, шалена хіть і ненаситність персонажа Маркури Пупаня, що втілює в собі образ хтивого дідугана. Корецька намагається його спалити, але їй це не вдається.

Тоді "змії" викликає сміливих чоловіків на двобій: *"Огій, цмокту-ни! А виходьте-но сюди та зробіте битву з бідним дідом Маркурою,*

та побачимо, хто з нас богатир!" [5, с. 43], але ніхто не погоджується, бо коли він їхав, стогнала земля, ніби їхало ціле військо.

Та все ж за теорією жанру битва повинна відбутися. Терпець мешканців увірвався тоді, коли Пупань викрав дружину місцевого священника Марфу.

За канонами казки події іноді починаються з того, що хто-небудь із "старших" від'їздить із дому. У творі наявний обов'язовий казковий **мотив від'їзду** члена родини. До цього сім'я Діяковських живе щасливим і спокійним життям. Вони могли б жити так дуже довго, якби не трапилися досить незначні, непомітні події, які раптом абсолютно несподівано вибухають катастрофою. Це відбувається наступним чином: "батюшки десь довго не було", і, скориставшись цим, Пупань викрадає його жінку. "Функції змія не обмежуються тим, що він пожирає або забирає дівчину, або у вигляді нечистої сили вселяється в живу і мучить її, або ж – у мертво і змушує її пожирати живих. Іноді він із погрозами... вимагає собі жінку для одруження або для насильницького поїдання, у вигляді данини. Цей мотив коротко можна назвати поборами змія" [6, с. 301–302].

Після того, як "змій" набавився жертвою, вона повернулася в село, але вже "зовсім потеряна". Марфа Посмітюха тепер лише ходила і питала в усіх чи не бачив раптом хто її "молодого". А через кілька днів її мертве тіло знайшли на березі Тясмину. Місцеві мешканці говорили про те, що її утопив сам Маркура Пупань. В цьому контексті на перший план виходить казковий **мотив змібборства**.

Змій – це один із найскладніших образів світового фольклору. Зазвичай він зображувався з кількома головами та вогнем, що виривався з його пащек. Досить часто змії зображується вершником, "у цих випадках кінь зазвичай спотикається" [6, с. 300]. Коли їхав Пупань, уособлення казкового змія, "здавалося, що їде військо незримо. І землі було трудно, і вона стогнала. Тяжко з тією душею змагатися, з якою нечиста сила накладає" [5, с. 43]. В. Пропп, аналізуючи явище появи змія у казках, звертає увагу на те, що персонаж змія – це історичне явище, що змінювало свої функції і форми. Дослідник простежив його історичний розвиток, починаючи від обряду, де він міцно пов'язаний із соціальними інститутами родового ладу і його економічними інтересами, де змії постає в ролі поглинача-благодійника [6, с. 359].

Чоловіча частина сільського населення повісті Осьмачки виступає на кривавий бій із "драконом". Читач очікує, що "бій, як кульмінаційний пункт всієї казки, буде описано з підйомом, з деталями, що підкреслюють силу і міць героїв" [6, с. 304]. Але В. Пропп зауважує, що такі описи не характерні для казки [6, с. 304]. На противагу героїчному епосу

багатьох народів, де битва посідає центральне місце і описується досить детально, у казці все просто і коротко: *"І вже яка там битва була з ним, ніхто не знає. І де поховали побиваних, ніхто не знає"* [5, с. 44]. Ми не знайдемо докладних описів і в Осьмаччиній казці. Нам відомо лише те, що разом із Маркурою гине одинадцять сміливих тернівських чоловіків. А голос дівчини, що співає, з того часу лунає із яру, віщуючи лихо.

Однак В. Пропп наголошує на деяких подробицях, які потребують особливої уваги: "Змії ніколи не прагне вбити героя зброєю чи лапами, або зубами: він намагається увігнати його в землю... Остаточно його можна знищити, тільки зрубавши всі голови. Але ці голови мають чарівну властивість: вони знову виростають..." [6, с. 304].

Після ретроспективної оповіді про знищення місцевого "змія" Горпина пропонує небожеві освятити двір. **Акт освячення** у фантастичній казці набуває ритуального забарвлення, адже окроплення водою спорідене зі старовинним поховальним обрядом: "Є двері – вхід до іншого царства, і ці двері треба вміти заклинати померлому. На цій стадії з'являються окроплення і жертвоприношення, збережені казкою" [6, с. 158].

Коли Гордій зустрів Варку, що їхала з яру на бричці, запряженій двома кіньми, дівчина повідомила йому: *"Я одружуюся, а старшого боярина у мого молодого немає"* [5, с. 47]. **Мотив "гостя" на чужому весіллі** як одного з основних елементів чарівних казок простежується в цьому епізоді. Хоча весілля як такого так і не відбулося, у повісті зображується серйозна підготовка до цього урочистого заходу, куди запрошують головного персонажа як майбутнього почесного свідка. Хоча в дослідженні В. Проппа цей мотив актуалізується дещо в іншому плані: "Герой, одружений із початку казки, іде з дому, дізнається, що дружина збирається вступити в новий шлюб, швидко повертається, встигаючи до весілля дружини..." [6, с. 228].

Мотив передбачення біди розкривається через допоміжний образ птаха: *"Першим возвісником неспокою був сич. Він прилетів непомітно і, сівши на відчиненій брамі, став кукувалкати. Гордій підвівся і гучно лягнув долонями, аби злякати непроханого гостя. Але нічна приبلуда не зважала і кукувалкала далі..."* [5, с. 52]. "Функція птаха завжди лише одна – вона переносить героя в інше царство" [6, с. 254]. Це "кукування" є формою попередження героя про наближення важких часів.

Наявність **мотиву "хитрої науки"** також указує на казковість повісті "Старший боярин". Відсланий із дому герой повертається надзвичайно майстерним, він володіє особливими знаннями й уміннями.

Зазвичай у казках персонажа віддають у науку. Здавалося б, що це – цілком реалістичний елемент, і дійсно, герой іноді повертається вправним майстром якого-небудь ремесла, "але ні фігура вчителя, ні оточення, ні способи навчання, ні набуті знання аніскільки не схожі на історичну дійсність... Учитель, до якого потрапляє хлопець, – старець, чаклун, лісовик, мудрець. Він живе... "за морем", "за річкою", тобто десь в іншому царстві... Спосіб, у який здійснюється навчання, майже ніколи не повідомляється" [6, с. 194–195]. У нашому випадку герой взагалі не вбачає в набутих знаннях ніякої користі: *"Я в місті вчився і всякі тригонометрії та педагогії заглушили перші голоси весни. Хіба ж у цій страшній кривді винні ті люди, які мене віддали учитися? Ні, винен той, хто сполучив науку таких юнаків, як я, з відняттям у них найкращих часів життя!.."* [5, с. 53]. Він вбачає час, витрачений на навчання, змарнованим. "Хитра наука" забрала його найкращі роки.

Час від часу письменник дистанціюється від суто перипетійних зображень. У творі Осьмачки подієвість чергується з розлогими вдумливими авторськими ліричними відступами про проблеми буття людини у світі, ціннісні життєві орієнтири тощо. Подеколи автор відходить від казкового сюжету, насичуючи його міфологічними елементами.

Вночі Гордія переслідує страшна мара босої дівчини у довгій білій сорочці з розпущеним волоссям: *"Вона стояла на повний зріст в утвореній дірці і, держачися руками за бокові лутки, засміялася до нього"* [5, с. 55]. Поява нічної мари жахає хлопця до холодного поту. Кукурікання півня припинили ці страхіття. Після емоційного переважання Лундик засинає.

Мотив міцного молодецького сну завжди супроводжує казкового персонажа перед важливим боєм чи подією: *"Гордій нарешті заплющив очі і заснув міцним передранковим сном, на який здатні тільки молоді та втомлені надзвичайним хвилюванням парубки..."* [5, с. 55]. Зазвичай у казках сон перед боєм є спокусою, якій герой ніколи не піддається, але тут він має зовсім інше, протилежне значення: "Сон є умовою перемоги... Герой спить до бою, причому для такого сну навіть виробився особливий епітет. Це – "богатырський сон" [6, с. 353].

Батько панни Варки священик Дмитро Діяковський може позиціонуватися у світлі казкових подій як король, або цар. А його дочка – як царівна. Задля доньчиного ж щастя батько відправляє дівчину на навчання. Це нагадує казкові сюжети про те, як принцес або простих дівчат зачиняли десь у високих баштах або просто ізолювали їх від суспільства в перехідний період їх дорослішання [6, с. 138].

Панотець Діяковський – це уособлення добробуту, порядку, миру та злагоди. Він, як справжній господар та пастир добрий, дбав про

тернівчан, піклуючись про їх моральні і матеріальні потреби: *"І ніхто не тяг його до відповідальності ні за багатство, ні за християнську добрість, ні за мазепинство..."* [5, с. 57]. Діяковський – це просвітник села, який ніс в маси прогресивні ідеї українства: *"І приходили люди в школу, і показував учитель картинки, а панотець читав "Страшну помсту", "На Вовчому хуторі", "Ріпник", "Немає матусі", "Роман", "Дорога". А як розходилися, то давав під розписку тому газету "Раду", тому байки Глібова; а іншим – "На розпутті", "Під тихими вербами", "Сонячний промінь". А ще іншим "Пропащу силу", "Енеїду", "Люборацьких" і "Чорну раду"* [5, с. 56–57].

Візит Лундика до будинку Діяковського розпочинається із традиційного чаювання. **Випробовування їжею, частування головного героя** – також показовий мотив. "У казках зазвичай їжа неодмінно згадується при зустрічі з ягою і з багатьма еквівалентними їй персонажами. У тих випадках, коли герой входить в хатинку, а яги ще немає, він знаходить накритий стіл і частується без неї. Це постійна, типова особливість яги. Вона годує, пригощає героя" [6, с. 160]. Зазначимо, що він відмовляється говорити, поки не буде нагодований. Звичайно, Варка – не яга, але зв'язок із потойбічним світом через те, що занастили її матір, і моторошне видиво Марфи щораз з'являється вночі у яру, свідчить про тісний зв'язок Варки зі світом мертвих.

Наймичка *"поставила у скляннім відерці малинового варення і у великій синій вазі на високій ніжці жовтих солодких крихких коржиків. І поставила перед кожним запахуцого чаю і по малесенькій посуді для варення"* [5, с. 64]. Як тільки Гордій сьорбнув напій, то обпікся і відсунув чашку. Саме цієї миті відбувається його "знайомство" із Харлампієм Пронем, нареченим Варки. Пронь не стримується від злісних коментарів на адресу Лундика: *"Що, немає хисту пити культурну рідину?"* [5, с. 64]. Гордій відразу відчув ненависть до суперника.

На фігурі Проня слід зупинитися детальніше. Це сердегівський багатій, який нещадно експлуатує селян. Він уособлює продовження Маркури Пупаня в своїй особі. Під час чаювання у Діяковського Пронь сам говорить про це: *"Ви... певно, бачили чорного коня, прив'язаного до ліхтарного стовпа? Він схожий на Маркуринового Ремеза... коня я собі купив у Телепені минулої неділі на те, аби їздити у своїм господарстві і до тих селян, у яких і досі не зтих розголоз про Маркуру. Аби їздити і нагадувати мужикам, що мають у мені такого добродія, якого вони убили колись"* [5, с. 66–67]. Якщо Пупань, це – "змій" минувшини, то Пронь – "змій" теперішній. Відбувається своєрідне удвоєння "дракона" або його переродження. Цей персонаж містить у собі усі тенденції ворога-змія, який воює з головним героєм і прагне заволодіти його нареченою.

Атмосфера зустрічі старшого боярина із Варчиним нареченим була досить напружена. Спочатку "битва" героя зі "змієм" нового покоління була вербальною. Персонажі відстоювали думки щодо своїх політичних переконань, а потім дійшло і до битви у прямому розумінні цього слова. Пронь "... вийняв з кишені револьвер і, поклавши перед собою на стіл так, що аж забряжчав увесь посуд... виголосив: "А тепер дивіться, прихильниче української культури, на цю блискучу цяцьку, що я ось витяг із кишені і поклав перед собою. Зараз вона промовляє так, як звичайні ілюстрації, тому нехай мої слова будуть пояснювальним текстом до них. А цей револьвер на те вам показую, щоб ви бачили, що є ще поміщики, хоч і з місцевих громадян, але інтереси яких однакові з поміщиками всієї Росії. І що у вашу Україну, коли вона простягає руки по мою землю, я стрілятиму, як у дику свиню!" [5, с. 66–67].

Після цих слів досить вороже налаштованого Проня Лундик підскочив до свого опонента і "учистив з усієї руки". Цим він показав, як дискутувати з "сердегівськими аріями". Мотив цього бою тримає в напрузі читача. Цього разу "бій" зображується в деталях, на відміну від традиційно казкового констатування факту боротьби: "Пронь від удару упав зі стільця, який з гуркотом відлетів до стіни, але Гордій вже на зваленого не дивився, а підіймав допитливо несамовитий погляд на панотця, до краю здивованого. І почув страшний своїм звучанням голос: – Навколішки, собача душе! І глянув Гордій на Проня знов, аж він уже стоїть, а з лівого ока течуть сльози у два струмки по щоці, і в правій руці тремтить револьвер, справлений йому в обличчя. І мить за миттю чорна голова кричить: – Навколішки, навколішки, собача душе! І що сподіялося в розбурханій семінаристській душі, але він, преспокійно повернувшись спиною до небезпеки, став повільно йти до кухонних дверей. ... переміг темний людський інстинкт, який знав, що стояння тут перед револьвером чи вклякання навколішки з переляку або втікання принесло б раптову смерть. Цьому темному почуттю допомогла і панна Варка, підскочивши до Проня з криком: – Не стріляйте! І вдарила по озброєній руці. Револьвер стрельнув і поцілів в синю вазу..." [5, с. 68].

Завдяки втручанням "дами серця" на цей раз обійшлося без жертв. Але цей "інтродукційний" бій емоційно налаштовує читача на напружене розгортання сюжету, що характерно для казки.

Після досить насичених подій, які розгорнулися у хаті священика, Гордій у віддзеркаленні води побачив, що на ньому немає картуза. **Мотив наявності чи відсутності головного убору** у казці також дуже знаковий. У чарівних казках детально розроблявся мотив шапки-невидимки, що відноситься до розряду чарівних предметів: "Герой повинен

володіти мистецтвом стати невидимим. Ця невидимість властива мешканцям пекла. Шапка-невидимка є дар Аїда" [6, с. 399]. За допомогою такого атрибуту, як шапка-невидимка, героєві вдавалися неможливі речі. Персонаж асоціювався із кмітливістю і силою. Чому Осьмачка зосередив свою увагу на такій деталі? Можливо, саме від цього часу герой втрачає "невидимий" захист і змушений самотужки здобувати "нову" силу.

Наступним типовим казковим мотивом є **спорядження героя в дорогу**. Коли герой вирушає в дорогу, в цьому, на перший погляд, немає нічого проблематичного. Тут важливий сам факт вирушення героя в дорогу. Інакше кажучи, композиція казки будується на просторовому переміщенні героя. На цьому шляху героя можуть чекати найрізноманітніші пригоди [6, с. 142–146].

Оповідь у казці перескакує через момент руху. Він ніколи не замальовується докладно, а лише згадується двома-трьома словами. В. Пропп зауважує, що перший етап шляху від рідного дому до лісової хатинки виражається так: *"Іхав довго чи коротко, чи близько, чи далеко"*. "Ця формула містить відмову від описання шляху. Другий етап шляху – від лісової хатинки до іншого царства. Воно відділене величезним простором, але цей простір долається миттєво. Звідси видно, що простір у казці відіграє подвійну роль. З одного боку, він – абсолютно необхідний композиційний елемент. З іншого боку – детальних його описів зовсім немає" [6, с. 143]. Увесь розвиток подій іде зупинками, і ці зупинки розроблені дуже детально [6, с. 143].

Перш ніж вирушити в дорогу, герой просить забезпечити його найнеобхіднішими речами, і цей момент вимагає деякого розгляду. Предмети, якими забезпечується персонаж, дуже різноманітні. В. Пропп наводить такі приклади: "Тут і сухарі, і гроші, і корабель із п'яною командою, і намет, і кінь" [6, с. 144]. Усі ці речі зазвичай виявляються непотрібними. Але серед усіх цих предметів є один, на який варто звернути особливу увагу. Це – палиця. Вона зазвичай потрібна для спорядження героя. Вирушаючи в дорогу, Гордій бере з собою костур (грубу палицю часто із загнутим верхнім кінцем). Спочатку можна вважати, що для казкового героя палиця – це зброя. Однак герой ніколи нею не користується. Зазвичай казкар про неї в подальшому просто забуває. Разом із палицею казковий герой бере з собою ще залізну просфору і залізні чоботи [6, с. 144].

Небїж Корецької в дорогу бере також "вузол з хлібом і салом" та одягає чисту дядькову сорочку. Поєднання посоха, хліба та чобіт (в нашому випадку – сорочки) свідчить про те, що в давнину цими предметами забезпечували померлих для мандрівок в інший світ [6, с. 145].

Поява цих атрибутів у "Старшому боярині" готує задалегідь героя до наступних подій, які пророкуватимуть його "перехід" від одного до іншого життя. Адже з цієї хвилини смерть чатуватиме на героя.

Цієї ж ночі лютий Пронь зі своїм посіпакою Мелетею Свердельцем приїздять до старої Корецької. Вони шукають Лундика, щоб убити його: "... вершник знадвору гукає: *"Чи дома, бабо, твій небіж? Як дома, то нехай виходить сюди. А коли скажеш, що немає, то відчиняй двері: я ввійду і подивлюся в хаті. Чи не сховався десь під полом у твою спідницю?"* [5, с. 74]. Горпина відразу впізнає у нічному гості "змія": *"Кажі, кажі, нечиста пекельна душе, що хочеш, а я знаю, хто ти. Ти об'ясник. У тебе он і спини немає, а замість неї корито..."* [5, с. 74]. Жінка відразу використовує "перевірений" метод боротьби із потойбічними силами, щоб ворог не ввійшов до її хати: "... І почала від причілкового вікна аж до придверного хрестити стіни і говорити закляття: *"Щоб тобі кожне вікно стало Божим порогом у мою оселю... І щоб ти взявся пекельним димом увесь і зник у безвісті, як щойно переступиш якусь лутку і торкнешся святого хреста з рогачів!"* [5, с. 74]. Замовляння, ритуали, спрямовані на захист себе та своєї домівки від "змія", нечистої сили, ворога – це також типовий казковий елемент, який простежується на сторінках цієї повісті.

Від страху жінка помирає, а "змій"-Харлампій із помічником вішають її мертву. Таким чином, посередника між двома часовими пластами, свідка жадливих Маркуриних діянь, доводить до смерті послідовник Пупаня.

Пронь поширює звістку про те, що *"Лундик повісив свою тітку, забрав гроші і втік"* [5, с. 76]. Мотив змія, що бреше і поширює наклепи, знайшов тут своє відображення.

Ця звістка приголомшує односельців, а особливо Варку Діяковську. Вона вирішує піти в монастир в черниці (до речі, ізоляція молодшого покоління "є прагненням до особистої безпеки царських дітей" [6, с. 140]; казка послуговується цим мотивом як художньою підготовкою і мотивуванням викрадення царських дітей зміями та іншими невідомими істотами). А сам священник їде у Будянський ліс.

Мотив таємничого лісу в казці взагалі відіграє роль затримуючої перешкоди. Ліс, до якого потрапляє герой, непроникний: *"Це така собі сітка, що ловить прибульців"* [6, с. 151]. Дід Гарбуз, повернувшись додому після того, як відвіз пана Діяковського з дочкою, зробив такий висновок, що в панотці *"сидить коли не сам чорт, то повнісінький гайдамака"*.

Тим часом Гордій Лундик прибув до лісових катакомб. За термінологією казки – "будинок у лісі". У казках традиційно у будинках такого стибу відбувався обряд ініціації, посвячення юнака, перетворення

хлопця на чоловіка. За В. Проппом, посвячення – це один із властивих родовому устрою інститутів. Цей обряд відбувався при досягненні статевої зрілості. Цим обрядом юнак уводився в родові об'єднання, ставав повноправним його членом та набував право вступу в шлюб. Це соціальна функція цього обряду. "Функції чоловічих будинків різноманітні і нестійкі. В усякому разі можна стверджувати, що в відомих випадках частина чоловічого населення, а саме юнаки, починаючи з моменту статевої зрілості і до вступу в шлюб, не живуть у своїх сім'ях батьків, а переходять жити у великі, спеціально побудовані будинки, які прийнято називати "будинками чоловіків", "чоловічими будинками" або "будинками холостяків" [6, с. 203].

Ось як описує Осьмачка цей показовий будинок: *"Гордій Лундик думав, що його ведуть у якісь новочасні катакомби, коли грубий селянин над Чабановим яром зійшов по земляних східцях у землю, звелівши і йому йти за собою. Він би не дуже поспішав туди, якби за ним не йшов другий, сухий та мовчазний, з сокирою за поясом"* [5, с. 90–91].

У цьому будинку знаходиться "штаб" братства, що має назву "Перший курінь вільних українців". Лісове братство – також досить поширений казковий мотив, що використовується у цій повісті. У казках братчики жили угруповуваннями у віддаленому будинку, зазвичай у лісі. Вони або вправлялися в якомусь ремеслі чи бойовому мистецтві, або займалися розбоєм. Та, головним чином, основна мета їхнього перебування у такому віддаленому від рідної домівки будинку полягала у періоді підготовки до подружнього життя та готовності до шлюбу. Тут відбувалося посвячення молодика у чоловіка. Кількість братчиків у казці коливається. Їх може бути від 2 до 12, але трапляється навіть 30 [6, с. 208]. Скільки братчиків було у куріні – точно невідомо. Але Осьмачка зауважує, що в одній кімнаті було семеро ліжок.

Кожний братчик виконував певну функцію чи повинність [6, с. 211]. Дисципліна в такому будинку була понад усе. Чоловіки жили за статутом, їхнім завданням було *"... безумовне послухання старшини цього братства, яке правує свою діяльність на те, аби в російського поміщицтва на нашій землі віднімати силою гроші і передавати їх обезземеленим селянам, перетворюючи так все населення в маєтне. Практично цей процес мусить відбуватися таким чином: у кожній економії чи фермі ми повинні мати таємного члена, який слідкуватиме за робітниками і в роботі, і в побуті, і помітивши, що якийсь працює не для пропою чи гулянки, а для того, щоб вибитися із злиднів, то йому наше братство дає непомітно для других гроші у розмірі від 500 до 1000 карбованців і портрет українського діяча культури чи політики з тим, аби селянин негайно купував хату і*

шматок поля або деревні на будівництво і ґрунт для господарства. Збудувавши собі оселю, він, як прикмету свого щастя на ціле життя, мусить тримати в господі даний портрет" [5, с. 91].

Коли Лундик дізнається, що отаманом куреня є сам Діяковський, його подиву немає меж. Новоспеченому братчику відразу дістається завдання, на яке Гордій проситься йти сам. "Лісовий учитель" отець Дмитро надсилає Лундика, щоб той сповістив Варку, яка перебуває у монастирі, про те, що її батько від'їздить у Волинські ліси на кілька років.

Але перед цим герой має пройти "випробування". **Мотив випробування** посідає важливе місце у структурі казки. Особлива його роль надається тоді, коли цар хоче віддати свою дочку за найспритнішого, найкмітливішого, найсильнішого з усіх кандидатів на руку принцеси і "півцарства" на додачу [6, с. 394]. Оскільки курінний отаман бачить прагнення Гордія домогтися руки Варки "Прекрасної", Діяковський відправляє Лундика на надважке і надвідповідальне вирішальне завдання: "експропріацію" майна Проня.

Підготовлена "спецоперація" із захвату багатія Харлампія Проня з його грошима пройшла успішно. Звичайно між героєм і "змієм" відбувся традиційний бій, в якому, за теорією жанру, переміг Гордій, представник "добрих" сил. Але між ними залишилися таємниці. Лише вбитий Мелета Сверделець та Харлампій Пронь знали правду про те, що Лундик не вбивав своєї тітки Корецької. Але ця правда пішла з ними в могилу. А Лундик для всіх залишився "душогубом". Але для героя найстрашніше те, що Варка його *"не пустить на поріг, бо ти в її думці... душогуб"* [5, с. 111]. Так чи інакше, герой рятує село Тернівку від сердегівського поборника, який висотував останні гроші з бідних людей та експлуатував їх. А головне те, що тепер немає суперника на місце Варчиного нареченого. Новоспечений Лундик-Робін Гуд успішно пройшов посвячення у братчики та йде визволяти свою кохану з-за високих монастирських мурів.

Лундик тяжко переживає перешкоди на шляху до коханої дівчини. Але це і є один з основних казкових мотивів, подолання якого приведе героя до його коханої, і до "хеппі-енду": *"В його голові уперто снувалися неприємно тяжкі думки. І що за нещастя з ним коїться? Тоді ішов побачити молоденьку дівчину і, може, зустрітися з нею жадібно серцем, а доля підсунула Проневу пику, об яку він натрудив руку. Потім ішов у Пастирське до товариша, аби стати учителем і в вільний час від навчання лаштувати підступи, підказані його серцем, знов же таки до неї, до єдиної і найчарівнішої, і здибався з братчиками. І тепер іде не дівчині назустріч, а найпримхливішим*

випадкам, які швидше дихнуть йому кулею назустріч, ніж вітер кине бджолою із пасіки якомусь пасічников" [5, с. 101].

Ніби бажаючи хоч якось підбадьорити героя і провести паралель, Осьмачка знов уводить ліричний відступ і міркує про долю видатних героїв устами свого персонажа: *"Ну, а хто ж були Полуботок, Павлюк, Острияниця, Наливайко, Лобода, Шевченко, Гонта, Залізняк? Напевно ж, були живі люди, що теж хотіли і до дівчат, і до молодиць? А проте занехаяли одвічно потужний своєю таємничістю потяг крові. І пішли стрічати не ласку дівочу, а залізні розпечені бики, катівські ножі, що з живих дерли шкури, і назустріч їм не стріляли поцілунками, а собачої душі рубаним оловом" [5, с. 101].*

Тим часом, неначе зачинена у високому замку довгокоса казкава принцеса Рапунцель, сидить за високими монастирськими мурами Варка: *"Зсередини... висіла серпанкова запона. І під супротивною стіною стояло ліжко з дівочою постіллю. Над подушкою в кутку висів образ Спасителя, прибраний рушником і завітчаний у якесь зілля. І світилася лампадка перед ним..." [5, с. 114–115].* В. Пропп звертає увагу на заборону сонячного світла в німецькій казці, де "світло сонця – переосмислене світло свічки" [6, с. 135]. Гордій постукав у шибку двічі, як вчив його отаман. Героя охопив суцільний спокій, *"який він уже переживав, коли ціпився на Проня, аби вбити" [5, с. 115].* Перед ним у всій своїй красі стояла кохана черниця Варка Діяковська. Герой пояснює чому він тут, розповідає про батька дівчини та про те, що Корецьку вбив Пронь. Раптом Гордій падає навколішки і благає дівчину дати йому шматок пасма її коси, який буде *"самотньому серцю більшими святощами, ніж селянці усі дунадесяті свята на цілий рік" [5, с. 115].* Черниця відпалила йому над лампадним вогнем пасмо своєї коси і подарувала Гордієві дорогоцінний "трофей".

Мотив волосся та сили, яке воно символізує, також показовий для казкових сюжетів, воно вважалось "місцезнаходженням душі або магічної сили" [6, с. 137]. Наявність довгого волосся у царівни досить поширена риса. Це волосся надає красуні особливої привабливості. Заборона стригти волосся відомий факт у зв'язку зі звичаєм ізоляції дівчат у період їх очищення. Також вони іноді носили шоломи і приховували своє обличчя [6, с. 137–138]. Наприклад, Варка Діяковська повністю була зодягнена у чернецький одяг, який приховував її гарну зовнішність. Зазвичай після перебування в зачиненому замку (в нашому випадку, монастирі) дівчата брали шлюб.

Гордій довго благає дівчину "бути його", але Варка не піддається на вмовляння героя, і він змушений йти один, без "віддвоєної" дами серця.

Коли Лундик повертається до спустошеного обійстя Корецької, він хоче покінчити життя самогубством: *"Ну, костистая смерть, цокнемося з тобою, неначе за столом на весіллі молодий із молодію чарками"* [5, с. 122], – говорить хлопець. Але раптово з'являється селянка Казиленкова і своєю присутністю відвертає хлопця від цього жажливого вчинку. Гордій опинився на тітчиній могилі, де висловлює їй свої найпотаємніші жалі: *"... як пішов від вас до лісу, до неба, до поля, до звірів і до людей, то побачив, що вони всі разом сповнені настрою тільки жертви. І ждуть зручного моменту, аби мене так само з'їсти, як їсть кіт необережного горобця. І душа моя без вас сповнилася тягару, мені неясного, якого я прагну і свідомо, й несвідомо збутися..."* [5, с. 124]. Сидіння на могилі є певною формою апотропеїчного (відгінного) акту, тобто такого, що відлякує та відганяє ворожі сили. На цьому заснована християнська традиція відчитування мерця. Також тотемний пращур, пов'язаний із переходом спадкоємності з жіночої лінії на чоловічу [6, с. 235].

Саме на могилі Корецької відбувається завершальний обов'язковий для казки обряд одруження Гордія і дочки Діяковського, відразу після її втечі з монастиря. Обряд вінчання заслуговує на його детальному описі. Дівчина знімає з себе ланцюжок із хрестиком, один кінець дає Гордієві, а за інший тримається сама. Вони тричі обходять гріб Лундикової тітки. **Потрійність** виконання завдання – обов'язковий казковий елемент, що цілком вірогідно походить із магічного розуміння трійки, яка символізує трикутник, що представляє собою минуле, сьогодення і майбутнє. Оскільки трійка – це символ триєдності і творення, усі важливі казкові ритуали повинні пройти через троїстість. Після кожного кола молодята проказують "клятьбу": *"Заклинаюся перед оцим свідком, – і вона показала на гріб рукою, – що я свою жінку, Варку Дмитрівну, любитиму і глядітиму і в горі, і в добрі..."* [5, с. 126]. Так само промовляє закляття і Варка. Традиційного урочистого весільного поцілунку не було, за рішенням Варки. Натомість наприкінці церемонії Варка вішає на гілку акації хрест, який потім вони обоє цілують. Після виконання ритуалу Варка говорить Гордію надіти хрест і носити "поки твого віку", адже він тепер її законний чоловік. "Молодошлюбці" продовжують своє так зване "весілля" за старою традицією у коморі.

Після обряду вінчання Варка і Гордій перевдягаються у селянський одяг, беруть коси і вирушають на заробітки в жнива на Полтавщину, щоб відвернути підозри поліції. **Перевдягання** – це також важливий елемент у зображенні казкової картини світу. У такий спосіб герої надягають на себе "нове життя", бажаючи залишитися невідомими [6, с. 225].

Завершальним етапом є ідилічна картина щасливих, щойно одружених хлопця і дівчини, які йдуть у світи.

Таким чином, прослідкувавши поетапно сюжет повісті "Старший боярин", можна зробити висновок, що структура твору та добір мотивів, що створюють його сюжет, побудований за типовою казковою структурою. Схематично можна її накреслити так:

- 1) благополучне життя героя, здобування знань (Гордій Лундик успішно закінчує вчительську семінарію);
- 2) пророцтва щодо наближення лиха (сни, видива, сичі);
- 3) власне лихо (поява "змія" в особі Маркури Пупаня та його послідовника Харлампія Проня);
- 4) спорядження героя в дорогу, перебування у "великому будинку" (курені вільних українців);
- 5) боротьба за красуню;
- 6) бій на смерть зі "змієм";
- 7) звільнення населення від тероризувань ворога;
- 8) завойовування руки "дами серця";
- 9) весілля та хеппі-енд.

На додачу до сказаного вище слід зазначити наступне: якщо в казці герої – це готові маріонетки, і їх рух свавільний, а завдання автора – лише нанизати події у певному порядку, то в літературному сюжеті вже з'являється психологічний потенціал персонажа-характера.

Ми далекі від думки про те, що структура чарівної казки цілісно в усіх своїх елементах відбивається у повісті-оповіді Осьмачки. Ми не знаходимо у "Старшому боярині" таких мотивів, як вигнання у ліс дітей, характерних каліцтв персонажів, випробувань сном, тимчасової смерті героїв, оживлень персонажів. Тут відсутня і популярна казкова хатинка на курячих ніжках із Бабою-Ягою з кістяною ногою, немає тут і красуні в труні.

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

Література

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 648 с.
2. Гарачковська О. О. Українська літературна казка 70–90-х років ХХ ст. : сюжетно-образна структура, хронотоп : автореф. дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Гарачковська О. О. ; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2008. – 18 с.

3. Кирилюк О. Р. М. Волков та В. Я. Пропп: питання пріоритету та впливу німецької фольклористично-наратологічної традиції на дослідження ними структури казки [Електронний ресурс] / О. Р. Кирилюк. – Режим доступу:

nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/doksa/2008_12/308-317.pdf. – Назва з екрана.

4. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / С. Матвієнко. – Львів : Літопис, 2004. – 144 с.

5. Осьмачка Т. Поезії. Повісті: Старший боярин; Ротонда душогубців / Т. Осьмачка. – К. : Наук. думка, 2002. – 424 с.

6. Пропп В. Я. Морфология "волшебной" сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; сост. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.

7. Шерех Ю. Над Україною дзвони гудуть ("Старший боярин" Т. Осьмачки) / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. – Х. : Фоліо, 1998.

Т. 1. – 1998. – С. 236–247.

8. Яновская Э. Нужна ли сказка пролетарскому ребенку / Э. Яновская // Из опыта исследовательской работы по детской книге / под ред. Э. И. Станчинской и Е. А. Флериной. – М. : ГИЗ, 1926. – 67 с.

**Микола Руденко:
реалізація світоглядних ідей у дитячій літературі**

У статті розглядається застосування світоглядних переконань Миколи Руденка у його художній спадщині. Ідеться про його футурологічний роман "Ковчег Всесвіту", адресований дитячій аудиторії.

Ключові слова: цільний світогляд, Світова Монада, футурологічний роман, час, простір, Всесвіт.

В статье рассматривается использование мировоззренческих взглядов Николая Руденко в его творчестве. Речь идет о его футурологическом романе "Ковчег Вселенной", адресованном детской аудитории.

Ключевые слова: цельное мировоззрение, Мировая Монада, футурологический роман, время, пространство, Вселенная.

In the article application of world view persuasions of Mykola Rudenko is examined in his artistic inheritance. Speech goes about his futurology novel "Ark of Universe", addressed child's audience.

Key words: whole world view, World Monad, futurology novel, time, space, Universe.

У 1990 р. в Джерсі-Сіті був написаний футурологічний роман для середнього та старшого шкільного віку "Ковчег Всесвіту". Його автор – Микола Руденко – дисидент, засновник Української Гельсінської групи, далеко не дитячий письменник "прийшов" до дитячої аудиторії на 70-му році життя. Чому? З якою метою він це зробив?

Загалом, постать Миколи Руденка багатогранна – відомий поет, письменник, філософ, публіцист. Умовне розмежування особистості на ці окремі іпостасі у варіанті М. Руденка особливо болісне і штучне, оскільки йому, як і багатьом великим, притаманне синтетичне мислення високого регістру і широкого резонансу. Оприятлення у слові – публіцистичному, науковому, художньому – це неодмінна форма і сенс його існування. Відтак пропонуємо і згаданий роман розглянути у контексті біографії та світоглядних поглядів митця, тим паче, що, окрім передмови Миколи Жулинського до видання 1995 р., годі шукати інших варіантів інтерпретації твору.

Відтворюючи біографію митця, послуговуємося інформацією, поданою Іриною Рапп та Василем Овсієнком для "Міжнародного словни-

ка дисидентів", публікацією Івана Власенка, а також спогадами про М. Руденка Миколи Жулинського та короткими довідками із періодики.

Народився Микола Данилович Руденко 19 грудня 1920 р. в селі Юр'івці на Луганщині в сім'ї шахтаря. Рано залишився без батька, який загинув у шахті Сутоган від вибуху метану 1927 р. Сім'я, в якій було троє дітей, вирішила господарювати на землі і вже через рік розжилася на коня, корову, пару волів. Усі тяжко працювали, але через рік усе довелося здати в колгосп, куди пішла працювати й мати Руденка. Назавжди запам'ятався голод 1933 р. З восьми років через травму Микола Руденко перестав бачити на ліве око (в обличчя йому влучив камінь і перебив зоровий нерв, залишивши лише 0,03 % зору).

Навчався в сільській школі, яку закінчив з атестатом відмінника. Прагнучи дати хлопцеві "путівку" в життя, шахтарі шахти Сутоган, де працював і загинув батько, на робітничих партійних зборах прийняли здібного сина загиблого товариша кандидатом у члени КП(б)У.

Ще з дитинства почав складати вірші, публікуючи їх у пресі. Будучи учнем восьмого класу, М. Руденко став переможцем конкурсу на кращий літературний твір серед школярів-старшокласників та учнів технікумів, здобувши право вступу до вищого навчального закладу без екзаменів і щомісячну стипендію аж до закінчення вишу. Відтак у 1939 р. він вступив на філологічний факультет Київського університету, але провчився всього два місяці, оскільки був призваний до війська (приховав, що не бачить на ліве око). 4 жовтня 1941 р. в перших же боях під Ленінградом був тяжко поранений розривною кулею, яка роздробила кістки таза і хребта. Лікувався рік. Лікарі не сподівалися, що Руденко буде ходити. Ходити він зміг, і навіть був призначений політруком прифронтового госпіталю. Демобілізувався у 1946 р. Нагороджений орденами Червоної зірки, Вітчизняної війни I ступеня, шістьма медалями. Після виходу в 1947 р. збірки віршів "З походу" прийнятий до Спілки письменників України (СПУ). Працював відповідальним секретарем видавництва "Радянський письменник", був редактором журналу "Дніпро", секретарем парткому СПУ, членом Київського міськкому КПУ.

Уперше виступив проти існуючих порядків у 1949 р., коли під виглядом критики "космополітів" громили та нищили єврейських письменників. Щоб їх судити, від Руденка як секретаря парткому СПУ вимагали негативних характеристик, а він, чоловік м'який і доброзичливий, твердо відмовлявся давати їх, що, однак, на долі приречених не позначилося. Але Руденко з 1950 р. вже не обіймав ніяких посад, добровільно позбувшись таким чином усіх привілеїв радянського істеблішменту. "Довго я залишався дуже партійним, – сказав пізніше

Руденко в одному з інтерв'ю. – Довго я залишався з глибокою вірою у велику справу комуністичної партії, був вірним сталінцем, багато написав присвячених вождю віршів, була навіть поема про Сталіна".

Страшним потрясінням стало для нього розвінчання на XX з'їзді КПРС "культу особи Сталіна". Прийшла думка, що справа не в самому Сталіні, якщо "параноїк і садист" міг стільки років очолювати партію і державу. Значить, учення, яке лягло в основу держави, в чомусь не-правильне. Студіювання "Капіталу" переконало Руденка в тому, що вчення К. Маркса помилкове в самій своїй основі – у розумінні теорії додаткової вартості. Вона створюється не надексплуатацією робітника, а сонячною енергією (фотосинтезом), поєднаною з працею селянина і його худоби на землі. Своє бачення цієї проблеми Руденко виклав у філософських працях "Економічні монолози", яка з'явилася в самвидаві в 1975 р., і "Енергія прогресу", у романі "Формула Сонця".

У 1974 р. за критику марксизму М. Руденко був виключений з КПРС, 1975 р. – з СПУ. Мусив продати машину, дачу, влаштувався нічним сторожем.

На початку 70-х рр. Руденко включився в роботу на захист прав людини, в тому числі національних. Мав тісні стосунки з московськими дисидентами, був членом радянського відділення "Міжнародної амністії". 18 квітня 1975 р. – заарештований за правозахисну діяльність, але ще під час слідства у зв'язку з 30-літтям перемоги амністований як учасник Другої світової війни.

Коли М. Руденко домагався відновлення пенсії як інвалід, його в лютому–березні 1976 р. шахрайським чином примусово піддали психіатричній експертизі. Тільки завдяки порядності лікарів його не "сховали" в психіатричну лікарню.

Після консультацій з П. Григоренком, О. Мешко, О. Бердником, Л. Лук'яненком, І. Кандибою, О. Тихим, М. Матусевичем, М. Мариновичем, Н. Строкатою 9 листопада 1976 р. на квартирі А. Д. Сахарова в Москві М. Руденко провів прес-конференцію для іноземних журналістів, де оголосив про створення Української Гельсінкської Групи (УГГ). Того ж вечора квартира Руденка на другому поверсі в Пущі-Водиці під Києвом була закидана цеглою. О. Мешко, яка ночувала в квартирі разом з дружиною Миколи Руденка Раїсою Руденко, була поранена в плече. Так КДБ "відсалютував" на честь створення УГГ. Невдовзі були опубліковані її Декларація і Меморандум № 1, у розділі "Типові порушення прав людини" містились правдиві дані про голод 1933 р., про репресії 30-х рр., знищення УПА, репресії проти шістдесятників, список політичних таборів і українських політв'язнів.

23–24 грудня 1976 р. у Руденка був проведений обшук, під час якого підкинули 39 доларів США. 5 лютого 1977 р. М. Руденко був

заарештований у Києві й етапований літаком у СІЗО м. Донецька, де було порушено справу проти нього і Олекси Тихого (дозвіл на арешт лідерів Московської, Української і Литовської Гельсінкських груп Ю. Орлова, М. Руденка і Т. Венцлову надало Політбюро ЦК КПРС на клопотання Генерального прокурора СРСР Р. Руденка та Голови КДБ Ю. Андропова).

Суд відбувся 23 червня – 1 липня 1977 р. в "ленінській кімнаті" контори "Змішторгу" в м. Дружківка Донецької області, на що "були процесуальні підстави" – О. Тихий народився і жив поблизу. З контори зняли вивіску. Допитаних свідків у залі не залишали. Одним зі свідків звинувачення у справі виступав професор Ілля Стебун, якого М. Руденко колись захищав від звинувачень у "космополітизмі".

Микола Руденко був засуджений на 7 років таборів суворого режиму і 5 років заслання за статтю 62 частина 1 КК УРСР. Публіцистичні статті, художні твори, усні висловлювання М. Руденка кваліфіковані як наклепницькі. Суд обмежився тільки констатацією цього. Наприклад, з приводу "Енергії прогресу" у вирочі сказано, що праця "... має ворожий характер, у ній наведені вигадки, які паплюжать радянський державний і суспільний лад". У ній Руденко "... робить спробу згнєбити революційні завоювання радянського народу і його авангарду – комуністів". "У своїх художніх творах Руденко, виходячи з ворожих націоналістичних позицій, вустами виведених ним персонажів зводить наклепницькі вигадки на радянський державний і суспільний лад". Немає у вирочі й доказів, що Руденко ставив за мету підірвати радянський лад.

Спеціальним розпорядженням Головліту УРСР у 1978 р. були вилучені з обігу (бібліотек і торгівлі) всі твори Миколи Руденка – усього 17 назв.

Микола Руденко відбував покарання в таборі ЖХ-385/19 (сел. Лесной) і ЖХ-385/3 (сел. Барашево, Мордовія). Спочатку як інваліда війни 2-ї групи Руденка не залучали до тяжкої фізичної праці. Але після того, як він на побаченні передав на волю через дружину Раїсу свої вірші, його у вересні 1981 р. етапували в ВС-389/36, що знаходиться в селі Кучино Чусовського району Пермської області.

5 травня 1978 р. Раїса Руденко провела демонстрацію біля бібліотеки імені Леніна в Москві, тримаючи в руках гасло: "Звільніть мого чоловіка, інваліда війни М. Руденка!" За активну діяльність в УГГ і захист чоловіка 15 серпня 1981 р. вона була заарештована і засуджена за статтю 62 частина 1 КК УРСР на 5 років таборів суворого режиму. Утримували її в жіночій зоні ЖХ-385/3 в селі Барашево в Мордовії.

За участь у страйках в'язнів, зривання нашивок з прізвиськом, відмову від роботи М. Руденка часто кидали в ШІЗО і ПКТ. Начальник

табору сказав: "Ви втратили право називатися інвалідом війни другої групи". Змінивши групу інвалідності на третю, адміністрація послала Руденка на тяжку роботу.

5 березня 1984 р. М. Руденко був відправлений етапом на заслання в с. Майма Горно-Алтайської АО, куди через три роки, після відбуття терміну, привезли дружину Раїсу. Звільнені із заслання в грудні 1987 р., але виявилось, що повертатися нікуди: київську квартиру після арешту дружини влада конфіскувала. Наприкінці 1987 р. М. Руденко з дружиною виїздить до Німеччини, потім до США. Працює на радіостанціях "Свобода" і "Голос Америки", очолює Зарубіжне представництво Української Гельсінкської Спілки. 1988 р. позбавлений радянського громадянства. Цього ж року Філадельфійський освітньо-науковий центр визнав Миколу Руденка "Українцем року" – за непохитну стійкість в обороні національних прав українського народу і його культури. У 1990 р. обраний Дійсним членом Української вільної академії наук (США). Лауреат літературної премії Українського фонду культури ім. В. Винниченка (1990 р.).

У вересні 1990 р. М. Руденко повернувся до Києва. Відновлений у громадянстві, реабілітований.

1991 р. втратив зір на праве око, але через півроку йому відкрилося ліве, яке не бачило 63 роки.

У 1993 р. за роман "Орлова балка" М. Руденкові присуджена Державна премія імені Т. Шевченка в галузі літератури. 1996 р. за великий внесок у розвиток української літератури і за правозахисну діяльність Микола Данилович нагороджений орденом "За заслуги" III ступеня.

Микола Руденко був членом Етичної комісії Української республіканської партії. З 1997 р. – член Республіканської християнської партії.

У 1998 р. вийшли головні праці життя – книги: "Найбільше диво – життя. Спогади" та "Енергія прогресу. Нариси з фізичної економії". У цьому ж році М. Д. Руденку була призначена державна щомісячна стипендія, а в 2000 р. присвоєно звання Героя України. У 2001 р. виходить друком ще одна важлива філософська праця "Гнозис і сучасність (Архітектура Всесвіту)". Як зазначає М. Жулинський, задовго до 2001 р. "... написана була книга "Гнозис" як логічне продовження праці "Енергія прогресу" ще в 1976 році, проте КДБ її конфіскував, як і всю його наукову і літературну творчість. Ця праця пролежала в архівах спецслужб двадцять років" [1].

Помер Микола Данилович Руденко 30 квітня 2004 р. на 84-му році життя. Похований на Байковому кладовищі.

Як письменник Микола Руденко – автор багатьох збірок поезії, романів і повістей, зокрема, "Вітер в обличчя" (1955), "Остання шабля"

(1959), "Орлова балка" (1970-ті); фантастичних романів "Чарівний бумеранг" (1966), "Слідами космічної катастрофи" (1962), поеми "Хрест" (1976, про голод 1933 р.).

Як публіцист і філософ – автор науково-економічних праць "Енергія прогресу", діалогії "Прощай, Марксе" та "Здрастуй, Кене!", "Гнозис і сучасність".

Згадані основні праці М. Руденка насправді постали в результаті його світоглядної кризи: "XX з'їзд компартії, викривши злочини Сталіна, породив у моїй душі таку кризу, яка поставила мене перед духовною прірвою. /.../ Я шукав відповіді не лише на політичні запитання: мені треба було знати, яким він є насправді – той світ, у якому живе земне людство, і за рахунок яких джерел воно існує. Взявся вивчати "Капітал" Карла Маркса – і мені почали відкриватися протиріччя в самому марксизмі. І тоді вже впало все разом – від моєї партійності, котра була єдиною релігією, до самого суспільного устрою" [5, с. 83]. М. Руденко спростовує вчення Адама Сміта і Карла Маркса, які вбачали субстанцію вартості в людській праці. Але ця теза виглядає як загрозна "економічна неграмотність", оскільки праця як така сама вимагає відповіді на запитання: де шукати субстанцію праці? На думку Руденка, джерело додаткової вартості "... слід бачити там, де народжується нова матерія, а разом із новою матерією – нова енергія. Це відбувається лише в процесі фотосинтезу – тобто на пшеничній ниві" [5, с. 75]. "У сучасному світі своєрідним еталоном вартості став американський долар. Деякі західні економісти заклопотані таким становищем: гроші не можуть бути еталоном, потрібен якийсь універсальний товар. Інакше кажучи, потрібен товар товарів. ... не можна про це домовитися на основі політекономії. Тут однозначно потрібна фізична економія, з якої випливає: товаром усіх товарів є пшениця – саме з неї та інших культурних злаків на земній кулі з'явилася вартість взагалі і навіть абсолютна додаткова вартість. Отож еталоном вартості найдоцільніше зробити тонну або центнер пшениці. Якби це справді сталося, сотні мільйонів землян були б врятовані від голодної смерті" [5, с. 78].

Варто обов'язково згадати про ще одну переломну дату для М. Руденка – 12–15 серпня 1963 р. – саме тоді відбулася незвична подія, яку сам Микола Данилович порівнював із загадковими обставинами відкриття Д. Менделєєвим Періодичної системи елементів; із зізнаннями Блеза Паскаля про його зустрічі із Розумним Вогнем; навіть із пророчим сном Діви Марії, в якому сповіщалося про її материнство. Пізніше він згадував: "... на мене впала якась дивна блискавиця, в полоні котрої опинилася першу моя голова, а потім увесь організм.

Часом я відчував на черепі вогонь, який не обпікав, а променево розмовляв зі мною. Він наповнював моє єство незбагненною силою. Часом відчуття сили було таке велике, що я розростався у своїх відчуттях до космічних масштабів. І солодко було на душі, неймовірно солодко... /.../ Три серпневі доби 1963 року перетворили мене на космічну книгу, котра мусить сама себе прочитати й перелитися на папір. На це я витратив рівно сорок років" [5, с. 83].

Основний вектор думки філософа – тісне прив'язування економічної моделі суспільства до вчення про Світобудову та принципів її існування. Мета – "... тому що земна людина повинна мати цільний світогляд, а він, світогляд, складається не лише з соціального, а й з космічного. Якщо ж ці фактори існують нарізно, то це ще не світогляд" [5, с. 84]. Як образно висловився Володимир Шевчук – доктор економічних наук, керівник Наукового товариства ім. С. Подолинського – М. Руденко залишив нам свій "економічний заповіт", де "принципово поновому бачить програму людської життєдіяльності. Це Світовий Розум, який програмує для людства шляхи розвитку на століття й тисячоліття; земне людство, покликане бачити напрямки цього розвитку; благословенний народ, який уміє своєчасно налаштуватися на таку глобальну програму, визначаючи своє місце в світовому русі; пророки, здатні бачити розвиток людства не на століття, а набагато далі" [5, с. 87].

Під поняттям Світовий Розум тут варто розуміти категоріальний термін М. Руденка Світова Монада: "... що це воно таке – монада взагалі і Світова Монада зокрема? Чи не маємо тут якое новітнє поганство? Стисло пояснюю: монада, за вченням Піфагора, Джордано Бруно й Готфріда Лейбніца, є структурною одиницею світового буття. Найдрібнішу монаду зустрічаємо в електроні, найбільшу належить бачити в центрі Світобудови – її можна ототожнювати із Сонцем Всесвіту" [5, с. 82]. "Тут є своя історія. На початку ХХ століття, коли Ейнштейн зайнявся космологією, вважалося, що наша Галактика ізотропна – тобто не володіє центром. Ейнштейн не без певної логіки міркував так: якщо ізотропна Галактика, мусить бути ізотропною також Метагалактика. Згодом у Галактиці відшукали центр, а про Метагалактику забули. Так вона, бідна, майже сто років чекає, доки її причепурять та приведуть до якогось ладу" [5, с. 84]. Вже як науковець М. Руденко "причепури" Метагалактику і подав точні розрахунки розташування у Всесвіті його центру (Світової Монади), а свою працю "Гнозис і сучасність" завершує рівнянням, яке розкриває гравітаційну природу світності Сонця. Ці розрахунки отримали значний резонанс серед науковців. Як коментує сам автор: "Представники офіційної фізики невдоволені цим розділом, але мого рівняння не спростували" [5, с. 85].

Проте у М. Руденка Світова Монада – це насамперед Духовна Субстанція, сутність якої найкраще розкривається в аналогії з уявленням про Бога: "Матерію слід розуміти лише як Субстанцію – інакше не може бути й мови про дослідження свідомості. Субстанція є Суб'єкт (маємо право читати: Бог) – ото ж зрозуміло, звідки походить наша свідомість: вона належить Богові" [5, с. 81].

Відтак М. Руденкові вдалося досягти цілісності своїх поглядів, долаючи тим самим офіційну опозиційність понять "свідомість" і "Бог", "розум" і "передчуття", "наука" і "пророцтво", "природа" і "прогрес" тощо. Його теорія спроможна пояснити ті різноманітні феномени, які мають місце в реальному житті, і саме цим вона вельми приваблива, навіть необхідна для сучасників.

Художня реалізація основних постулатів вчення і світогляду М. Руденка на фоні болючих вихідних проблем здійснена для різних категорій читачів. Роман "Ковчег Всесвіту" – це "причастя" дитячої аудиторії порцією "серйозного" знання, спроба сформувати у дітей так званий "цільний" світогляд (тобто такий, що складається не лише з соціального, а й з космічного), щоб у майбутньому застерегти людину-націю-планету від масштабних катастроф. Окрім того, не з чужого досвіду письменник був обізнаний із жорстокою природою тоталітаризму, що відчутно актуалізовано на рівні проблематики цього роману. По суті, тоталітарна система у творі постає як ще одна грань апокаліптичного наближення, і протистояння їй також потребує неабияких зусиль і знання.

Сюжет роману. Земна цивілізація почала занепадати. Населення Землі бездумно вичерпувало природні багатства. Планету охопили голод, духовна деградація, міграції народів. На початку третього тисячоліття нашої ери до сусідньої планетної системи з орбіти Землі стартує Космічна Академія Наук. За корабель їй служить астероїд, у надрах якого створено атмосферу, близьку до земної. Це і є Ковчег Всесвіту, що несе генофонд нашої планети у Космос.

Сама пропозиція про створення такого наукового комплексу належала Сибірській академії наук, а реалізував цей проект академік Степан Макаров, який запропонував перетворити на зореліт астероїд, завширшки п'ятнадцять кілометрів і завдовжки вісімнадцять. Таким чином, була створена автономна екосистема, яка вирушила у міжпланетну подорож і вже п'ятсот років як знаходиться в дорозі. Її творець і президент – Степан Макаров – є прихильником елітарного погляду на суспільство. Він поводить як повновладний розпорядник на цій невеличкій планеті, розподіляючи ліжка безсмертя, що дають вічне життя. Їх отримують покірні академіки, улюблені жінки, а інших жителів

лабораторії перетворено на звичайних рабів. Макаров періодично "сортуює" їх, знищуючи певну частину задля чисельної рівноваги мешканців. Перед читачем фактично відкривається модель тоталітарної системи, принципи функціонування якої перенесені з Землі на цю космічну лабораторію. У боротьбу із тоталітаризмом вступає молодий талановитий юнак Прокіп.

Жанр і назва твору. Роман Миколи Руденка "Ковчег Всесвіту" виконує важливу прогностичну функцію, попереджаючи про можливість занепаду земної цивілізації, але водночас і вказує шляхи уникнення апокаліптичного фіналу. Все це відображено у поетиці твору. Так, автор визначає жанр твору як футурологічний роман. Цей момент гарно прокоментував Олесь Бердник: "Динамічна спіраль цивілізації стислася, звузилася, закрутилася зі сказеною швидкістю, і виникла небезпека так званого "футурологічного шоку", тобто катастрофічного, руйнівного зіткнення з майбутнім.

Це не марні побоювання. /.../ Проте раніше чи пізніше настає мить, коли мисляча істота Землі має проломити планетарну шкарлупу, щоб вийти у зоряну сферу і народитися "громадянином Всесвіту". Повитухою у таких відповідальних пологах і покликана бути фантастика. Підготувати свідомість юних поколінь до зіткнення з таємничим океаном буття, промоделювати можливі варіанти подій..." [1, с. 680].

Микола Жулинський уточнює жанр твору як "роман-застереження" [3].

Центральними категоріями тут є, з одного боку, невпинне наближення трагедії, а з іншого – можливість порятунку. Саме це і відображено у назві роману – "Ковчег Всесвіту" – де зміна одного слова вибудовує інший асоціативний ряд (якщо порівняти із романом В. Владка "Аргонавти Всесвіту").

Відомо, що лексема "ковчег" відсилає читача до біблійного контексту, до історії про Ноєв ковчег як осередок спасіння і Божий Суд. Сучасний ковчег Миколи Руденка також покликаний виконати рятівну функцію.

Такий глобальний фокус розгортання подій у творі передбачає надзвичайно цікаву проєкцію часопросторових характеристик роману.

Категорія часу. Час у романі не збігається із нашими традиційними уявленнями та емпіричним досвідом. Він фантастичний: "Пан Мірек з вигляду мав близько 40 років, хоч прожив повних 300" або "... галактична дорога відбере ще близько п'ятисот років" (і це тоді, коли вона вже триває рівно стільки ж!).

У тексті роману майстерно обігрується ідея безсмертя: всім академікам, що вирушили в подорож на астероїді, видано 36 спеціаліжок: "Ліжка – апарати, які створювали біологічно активне поле. Це

допомагало клітинам організму протягом ночі повертати все, що вони встигали втратити протягом дня. До слова "все" належав також біологічний час. Міриади мікрогодинників, що належали клітинам невідомі променеві пальці заводили знову і знову. Так було перервано процес старіння – отже мусила загинути й сама смерть". Парадоксальним є наступне спостереження: ті, хто не мав ліжок, вважали за щастя отримати його, а ті, хто ними користувався, – часто вважали це за муку, бо душа втомилася жити...

Простір у романі теж фантастичний. Він представлений кількома "моделями світу": Всесвіт, Земля, ковчег.

Всесвіт (або Метагалактика, Космос). Це всеобіймаючий простір, що включає інші локальні простори. На цьому рівні заявлені такі суб'єкти дії та феномени, як Галактична Варта, Космічне Право, Галактична Монада.

Власне, центральною є Галактична Монада. Інші синоніми – Галактична Мати, Тоталіт, Всеосяжний Суб'єкт (тобто не так важлива назва, чоловіче чи жіноче це начало, це все воедино і водночас). Важливе інше – для тих одиноких щасливців, кому відкривається Галактична Монада, відкривається й особливе бачення світу, – в їхніх умах починає проростати "зернятко Світової Мудрості" (цей образ, зокрема, яскраво свідчить про шляхи адаптації тексту до дитячої аудиторії, оскільки у своїх публіцистичних працях застосовує поняття Галактичний Мозок чи Світовий Розум). Певну "популяризацію" терміну надає аналогія із Божественним началом, подана у романі: "Людину можна вважати часткою Галактичної Монади. Або, як звикли казати теологи, часткою Бога".

Земля – це ще один просторовий зріз, який є частиною Всесвіту: "Це було там, на далекій Землі – такій далекій, що навіть зорю, довкола якої вона кружляє, не відразу відшукаєш серед інших зірок". Земля перебуває у небезпеці: "На жаль, людство не зуміло створити такої цивілізації, яка б здобула безсмертя. Наприкінці ХХІ століття життєві можливості земної кулі так звузилися, що земляни вимирали десятками й сотнями мільйонів. Почалося це з Китаю, населення якого зросло до двох мільярдів. І одночасно рівень земного океану почав катастрофічно підвищуватись..."

Земля, у свою чергу, включає інші локальні простори – географічно-національні світи – країни. Кілька з них – на передньому плані. Так, у розмову про катастрофу вплітається образ Росії: "Російська імперія також давно розпалася, лишивши по собі населення, що вироджувалося через алкоголізм, бездуховність, непереборну нехіть до праці. Ця нехіть, вихована в таборах, через які, мов через конвеєр,

проходила більшість російської людності. Злочинність породжувала концтабори, а концтабори, в свою чергу, породжували злочинність". І ще: "Фактичними господарями Сибіру стали японці й китайці. Вони завоювали Сибір без війни – приходили, починали працювати й потроху підготовували ледачих господарів. Господарям це дуже подобалось – вони могли безборонно жити за прислів'ям: родився малим, виріс п'яним, а перед смертю згадав, що й світу не бачив".

Натомість інакше змодельовано український світ. Україна, за М. Руденком, "благословенний край". І це не пафосний "пустий" патріотизм автора, це його, так би мовити, економічний науковий проект. Так, у праці "Глобалізація і Україна" читаємо: "Щоправда, на земній кулі Сонце в процесі фотосинтезу виробляє сотні мільярдів тонн органічної (сонячної) речовини. Але для нашого вжитку найпридатніша та органічна речовина, яка продукується в землеробстві. У Сміта і Маркса пшениця також народжується з людської праці – і саме тут захована найголовніша їхня помилка: людська праця в процесі землеробства надає лише 1/5 продуктивних сил, а решта належить Природі – передовсім Сонцю. Та навіть згадана 1/5 також неможлива без їжі.

Коли ми так дивимося на нашу Україну, то нам одразу ж стає зрозумілим її елітарне становище на земній кулі" [5].

І ще один локальний простір – Польща. Красномовною є коротка цитата, що визначає розташування Польщі стосовно Росії та України: "Поляки й українці різняться лише ментально, не генетично. А ментальність формується середовищем і вихованням".

Таким чином, стає зрозуміло, чому після катастрофи на Землі вціліли і Польща, і Україна, а багато інших держав загинуло. Ось цитата із твору:

– Та що ж сталося? – не витерпів Прокіп.

– Галактична Варта привезла людину із Землі. І не просто з Землі, а із самісінької Польщі. Ви чуєте: Польща існує!..

– А Україна? – мимоволі вихопилось у Прокопа, хоч він іще не тямив, що діялося з паном Міреком.

– Україна? Вона також існує. Хвиля не докотилася до Європи. У Європі гинули від тайфунів, землетрусів, нечуваних злив. Те ж саме діялося і в Америці. А загалом, неможливо вибудувати якусь певну закономірність. За всіма прогнозами, океанська хвиля мала перекотитися через Японію. Але чомусь її обминула. Зате повністю винищила Китай, Індію, майже всю Африку. Загинули мільярди людей. Розумієте? Мільярди!.. По Сибіру океанська хвиля котилася аж до Уральського хребта. Людності на Землі лишилося не більше, ніж було в часи Римської імперії".

Ковчег, попри свою запрограмовану захисну функцію, переживає ряд трансформацій. Знаходячись десь на середині шляху, він моделюється не інакше, як "крихітний уламок земної цивілізації", "міні-державка". Героїня Гелена кидає репліку: "Колись ти мені натякнув, що це ще не світ, а тільки невеличка модель світу..."

Презентація цього простору актуалізує категорії – штучність і заміність: тут несправжні зорі, штучне сонце, світанки тощо. Творцем і президентом цієї космічної лабораторії є Степан Макаров – повновладний розпорядник на цій невеличкій планеті: дарує життя покірним академікам, улюбленим жінкам, а інших жителів перетворює на рабів. Фактично перед нами модель тоталітарної системи із властивою для нею деформацією моралі і цинізмом, жорстокими методами контролю: "Давно пора звикнути: на нас покладені не людські обов'язки, а Божі. У Бога також багато неприємних обов'язків, шановні колеги. Але ж Бог усюди дотримується правила: принцип Добра – це принцип доцільності. Незворушної, позбавленої будь-яких емоцій доцільності. А скільки організмів мусить померти – це вже інша проблема. Я б сказав: математично-емоційна... Можна позіхати, поплакати, але інших рішень Бог нам не залишив..." Макаров періодично "сортуює" жителів ковчегу, знищуючи певну частину для збереження чисельної рівноваги – просто викидає у відкритий Космос без скафандрів.

У боротьбу із цією тоталітарною системою вступає молодий талановитий юнак Прокіп. Саме йому судилося бачити і спілкуватися із Галактичною Монадою: "Сяйво не сліпило, воно було дуже м'яке, дуже приємне для ока. Велике щастя його споглядати, бо від нього струмувала сила, яку можна назвати любов'ю. Та Любов – не саме лише високе почуття. То було щось незмірно більше: Любов як особа, як Мати Всесвітньої Любові". "... У чому Прокіп був цілком певен, так це в тім, що дістав відповіді на всі свої запитання".

У результаті у душі Прокопа проросло зерно Мудрості, що й допомогло побороти аморальну деспотичну систему і повернути Ковчегові його першопочаткову функцію спасіння (опис ковчегу у фіналі: "На усіх стежках і дорогах було людно – катакомбісти виходили зі своїх лабіринтів туди, де за часів Макарова вони мали право з'являтися лише під наглядом уповноважених. Тепер люди почувалися вільно. ... Всі були зодягнені святково, тож ферма раптом зацвіла такими барвами, які яскравіють лише тоді, коли надходить народне свято").

Отже, роман Миколи Руденка – це експлікована мрія людини-страдника і водночас потужна програма морального й економічного вдосконалення людства загалом і України зокрема.

Література

1. Бердник О. Відслонити завісу часу! / О. Бердник // Владко В. Сивий капітан. Аргонавти Всесвіту : романи для серед. та ст. шк. віку / В. Владко. – К. : Веселка, 1990. – С. 680–686.
2. Власенко І. Микола Руденко і його книга життя / І. Власенко // Дніпро. – 2007. – № 5–6. – С. 4–17.
3. Жулинський М. Засіяв зорям чесні душі / М. Жулинський // День. – 2004. – № 61, 6 квітня.
4. Руденко М. Ковчег Всесвіту : футурологічний роман для серед. та ст. шк. віку / М. Руденко ; передм. М. Жулинського. – К. : Веселка, 1995. – 2006.
5. Руденко М. Глобалізація і Україна. Не загубити ліхтарика. На шляху до Світової Монади / М. Руденко // Дніпро. – 2007. – № 1–2. – С. 75–85.
6. Шевчук В. Україні і світові ще належить відкрити Миколу Руденка-мислителя / В. Шевчук // Дніпро. – 2007. – № 1–2. – С. 86–98.

Митець як об'єкт психологічного портретування (за віршем Ліни Костенко "Ван Гог")

У статті проаналізовано образ Ван Гога в інтерпретації Ліни Костенко. Поетка моделює психопортрет "божевільного" Ван Гога, який стоїть на порозі смерті. Вона осмислює образ митця в контексті проблеми про смисл людської сутності.

Ключові слова: Ван Гог, психопортрет, ідентифікація, божевілля.

В статье проанализирован образ Ван Гога в интерпретации Лины Костенко. Поэтесса моделирует психопортрет "безумного" Ван Гога, стоящего на пороге смерти. Она осмысляет образ художника в контексте проблемы о смысле человеческой сущности.

Ключевые слова: Ван Гог, психопортрет, идентификация, безумие.

The paper explores Lina Kostenko's interpretation of Van Gogh image. The poetess models the psychological portrait of "insane" Van Gogh who finds himself on the verge of death. She interprets the artist's image in the context of problem of sense of human essence.

Key words: Van Gogh, psychological portraying, identification, madness.

У моделюванні образу культурної історії прийнято застосовувати кілька принципів. Діахронний підхід дозволяє простежити логіку формування й функціонування мистецьких ідей. Принцип вибірковості націлений на відчитування специфіки культурно-мистецької доби через осмислення ключових феноменів у їхньому синхронному взаємозв'язку. Принцип фокусності зорієнтований на аналіз базового мистецького феномену в його спектральній багатогранності, у якій проглядаються особливості доби. Таким своєрідним "дзеркалом", у якому певна мистецька епоха намагається знайти й осягнути саму себе та в якому ми зчитуємо інформацію про цю епоху, часто виступають культові митці. Вони репрезентують свою добу в персоніфікованому вигляді, демонструючи її злети й катаклізми в максимально "згущеному" вияві.

Серед кількох персоналій, що є об'єктами посиленої уваги як мистецької, так і наукової спільноти у ХХ столітті, вирізняється Вінсент Віллем Ван Гог (Vincent Willem van Gogh), усесвітньо відомий нідерландський художник-постімпресіоніст. Представляючи попереднє ХІХ століття (роки життя – 1853–1890), Ван Гог постає культовим митцем у наступному ХХ столітті, прогностично виявляючи його художньо-мистецькі тенденції, пов'язані насамперед із десакралізацією всемогутньої ролі розуму та раціоналізованих форм художнього мислення.

Ван Гог цікавить та інтригує своїм життям і своїми картинами, які пов'язує намагання знайти істину про самого себе. Ван Гог спробував себе в торгівельному бізнесі, намагався прийти до Бога, ставши священнослужителем, зрештою – узявся за пензля й за десять років створив унікальну мистецьку історію про себе і світ. Його картини стимульовані прагненням говорити й у цьому говорінні збагнути своє "я", а відтак – і феномен Всесвіту.

Історія життя і творчості Ван Гога надихнула багатьох митців, які доклали зусиль до створення культу цього художника. Вирішальну роль у популяризації творчості Ван Гога відіграла книжка Ірвінга Стоуна "Спрага життя" (1934) та її кінематографічні інтерпретації, здійснені 1956 р. в США та 1999 р. в Японії. Окрім того, слід згадати книжку Анрі Перрюша "Життя Ван Гога", кінофільми "Ван Гог" (Франція, 1991 р., режисер Моріс Піала), "Вінсент і Тео" (США, 1999 р., режисер Роберт Олтмен), документальні фільми "Вінсент Ван Гог" (Франція, 1999 р.), "Ван Гог: портрет, написаний словами" (Великобританія, 2010 р.), оперу Григорія Фріда "Листи Ван Гога" (1975 р.) та Ейнбюхані Раутаваари "Вінсент" (1986–1987 рр.), симфонію Ейнбюхані Раутаваари "Вінсентіана", музичні твори Анрі Дютійє та Бертольда Хумеля, присвячені митцю. Культівість Ван Гога індексує його "проникання" в царину масової культури. Знаковою в цьому контексті є пісня Дональда Макліна "Вінсент" (1971 р.), на яку було зроблено понад двадцять різних кавер-версій. Поза тим, іспанська поп-група назвала себе "Вуха Ван Гога", сербська рок-група – "Ван Гог".

Українську версію образу Ван Гога репрезентує Ліна Костенко в однойменному вірші. Поетка надзвичайно чутлива до теми "митець і сучасність". Вона репрезентована в багатьох різножанрових творах, позначених афористичною дидактичністю (наприклад, "Ще не було епохи для поетів, але були поети для епох"). Вірш "Ван Гог" у цьому контексті вирізняється тим, що авторка тяжіє не до раціоналізованої глобалізації та універсалізації образу митця, визначення його "місця" і "ролі" в сучасності, радше націлена на вчування в химерний світ його мистецьких фантазій. Ліна Костенко моделює психопортрет Ван Гога, який стоїть на порозі смерті. Жанр ліричного вірша, позначеного трагедійним пафосом, дозволяє подати цей портрет у сконденсовано-згущеній формі, яка надзвичайно проникливо репрезентує історію душі Ван Гога.

Щоб зрозуміти специфіку осмислення образу Ван Гога в Ліні Костенко, оцінити "дозування" реальної біографії митця та поетичної фантазії у створенні його образу, виявити рівень вчування в мистецький світ Ван Гога, необхідно реконструювати історію життя Ван Гога

останніх років. Для здійснення цього завдання скористаємося монографією Н. Дмитрієвої про Ван Гога "Людина й митець".

Останні роки життя Ван Гога позначені виявом психічної хвороби, зумовленої генетично, але спровокованої способом життя. "Значне постійне перевантаження розумових і душевних сил, хронічна перетомта, погане харчування, алкоголь у поєднанні з тяжкими моральними потрясіннями, яких Ван Гог зазнав у надлишку, – всього цього було достатньо, щоб потенційна схильність до захворювання реалізувалася", – засвідчує Н. Дмитрієва [1]. Душевний надлом стався з Ван Гогом ще в паризький період його життя. Тяжку кризу зумовили світоглядні катаклізми: Ван Гог пересвідчився в утопічності проповідницької місії, в ім'я котрої почав хресний шлях як митець; усвідомив фатальну роз'єднаність художників із реальним життям.

Після переїзду в Арль хвороба на певний час відступила, але потім повернулася в ще більш різкій і відкритій формі. Особливість душевного захворювання Ван Гога полягала в збереженні самоконтролю, ясності розуму й можливості тверезо аналізувати те, що відбувається, за винятком нападів загострення хвороби, коли митець утрачав уявлення про реальність. Н. Дмитрієва коментує: "[...] раніше затаєна хвороба іррадіювала, тепер вона відокремилася від особистості митця, локалізувалася в тяжких пароксизмах, за межами яких він залишався "нормальнішим", ніж будь-коли. Настільки, що міг об'єктивно свідчити про свою хворобу" [1]. Ван Гог самовільно вирішує оселитися в притулку Сен-Поль, розташованому поблизу маленького провансальського містечка Сен-Ремі, у красивій місцевості з оливковими гаями та пшеничними полями. Парадоксально, але саме впродовж перебування в добровільному ув'язненні до митця приходять слава. Спочатку у вигляді комерційного успіху: кілька картин з'явилося на брюссельській виставці 1890 р., одна з яких була продана. Потім – як вельми схвальна стаття Ор'є про митця.

Пробувши рік в Сен-Ремі, Ван Гог переїжджає до Овера, містечка сільського типу на півночі Франції, поблизу Парижа, під опіку лікаря Поля Гаше, портрет якого, намальований Ван Гогом, вважається однією з найкращих картин митця. Перебуваючи в Овері, Ван Гог купив револьвер і вчинив самогубство – так закінчилася історія його хвороби, яка фатальним чином наклалася на історію його долі.

Хвороба Ван Гога цікавить біографів не стільки як клінічний випадок, радше як джерело пізнання містичного вияву мистецького "я". Її кваліфікують як епілептичний психоз, проте вона схожа на шизофренію, бо, за свідченнями сучасників і, зокрема, молодшого брата Тео, у Вінсенті завжди вживалося дві різні людини. Шизофренічна розщепле-

ність "я" змушувала Ван Гога наполегливо шукати самого себе, утрачену єдність тожсамості, що виявлялося в надмірі самовираження. Наприклад, Ван Гог, як і його славетний попередник Рембрандт, написав велику кількість автопортретів, більше ніж будь-хто з інших великих митців. Були випадки, коли Ван Гог писав по два автопортрети на місяць. У січні 1889 р., у момент кризового загострення хвороби, коли митець відрізав собі мочку вуха, він написав два автопортрети з перев'язаним вухом і трубкою. Один із них – "Людина з трубкою" – визнано безсумнівним шедевром Ван Гога: тут створено образ людини, яка стоїчно приймає свою долю.

В усіх автопортретах Ван Гога відчувається відчайдушна спроба діалогу митця із самим собою і глядачем, зрештою – зі світом. Пошук самовираження як пошук "Іншого" виявляється також у колосальному листуванні Ван Гога (652 листи), що разом із його мистецькою спадщиною документує ідейно-художні поривання художника та засвідчує його мистецький геній.

У вірші "Ван Гог" Ліна Костенко індексує смисл людського існування в реконструкції пошуку "я" в мовленнєвих схованках внутрішнього світу митця, що перебуває в зоні божевілля. Історія цього пошуку вписана у відповідні часопросторові рамки. Ліричний герой знаходиться в просторі внутрішнього лепрозорію, психопатологічної ізоляції, позначеної ідеєю розщеплення. Вона реалізується через "я"–мовлення, внутрішній монолог із розщепленими частками самого себе (підсилено повтором присвійного займенника "моя"): самотністю, мукою, свободою. Хронологічні рамки "історії" Ван Гога окреслюються одним днем ("Добрий ранок, моя самотність!", "На добраніч, Свободо моя!"), хоча, очевидно, що тут спрацьовує не хронологічний, а внутрішньопсихологічний час. У ньому можна вирізнити три фази, у яких виявляється прагнення до самовизначення через актуалізацію та ідентифікацію "Іншого".

У першій фазі функцію "Іншого" виконують картини Ван Гога, вдивляючись у які він намагається знайти самого себе. Цю фазу відкриває експозиційна частина, яка програмує основні семіотичні та інтонаційні коди вірша. Вона розпочинається інтонованим персоніфікованим звертанням: "Добрий ранок, моя самотність!" Воно, по-перше, визначає стилістику монологічної розмови. По-друге, установлює відповідний емоційний тонус. Рівень емоційної екзальтації надзвичайно високий: у вірші сім емоційних зламів, позначених риторично-окличними та риторично-питальними реченнями.

Наступний смисловий ряд відтворює картину світу, "пропущену" крізь сприйняття ліричного героя. Тут використано три різновиди образів: тактильний ("холод холоду"), звуковий ("тиша тиш"), зоровий

("Циклопічною одноокістю / небо дивиться на Париж"). Вони вказують на нульову точку буття з негативним акцентом, що реалізується через тавтологічний надмір, уособлення та епітет, які в сукупності формують фантазмагоричний образ світу. Його поява – результат великої травми, що виявляється в емоційному переході, оформленому в риторичному звертанні та риторично-окличному реченні: "Моя муко, ти ходиш по грані!"

Причина травми – в ідентифікаційному колапсі, що виступає зав'язкою ліричного сюжету. Вона репрезентована через протиставлення: "Вчора був я король королів / А сьогодні попіл згорання / осідає на жар кольорів". Як бачимо, Ліна Костенко відступає від біографічних даних. Вони свідчать, що слава й визнання приходять до Ван Гога майже разом із загостренням хвороби, що зумовлює душевні катаклізми. Для поетеси важливо уяскравити момент душевного зламу й пов'язати його зі зламом мистецьким. Звідси й відповідна стилістика. Тавтології (король королів) протиставлено розгорнуту метафору ("попіл згорання осідає на жар кольорів"), яка вводить в ідіосферу вірша мотив згасання, мінання й небуття.

Він унаочнюється коротким, "рваним" називним реченням, вираженим метафоричним епітетом: "Мертві барви". Його нейтрально-конститутивний статус "прориває" емоційне звертання ("О руки-митарі!"), яке уможливорює перший етап ідентифікації героя через образ світу, створений у його картинах: "На мольбертах розп'ятий світ. / Я – надгріб'я на цьому цвинтарі". Ця ідентифікація передається через експресіоністичне зображення з есхатологічним акцентом. Його репрезентують такі семіотичні коди: тривога ("кипариси горять в небозвід", "небо глухо набрякло грозою", "вигинаються пензлі-хорти", мука ("руки-митарі", "переламано горам хребти"), смерть ("мертві барви", "розп'ятий світ", "надгріб'я", "цвинтар", "чорним струсом"). Вони створюють деталізовану картину експресіоністичної візуальності, у котру, як у свічадо, вглядається ліричний герой.

Далі він змінює фокус на зону внутрішнього "я" (виражене метафорою замкненого простору "струменіє моє склепіння"), що стимулює наступний акт самоідентифікації: "Я пастух. Я дерева пасу". Тут Ліна Костенко оперує дійсним фактом: перебуваючи в Сен-Полі, Ван Гог продукував два головні мотиви, пов'язані з образами олив і кипарисів. На думку Н. Дмитрієвої, їхнє призначення – нагадування про вічність. "Вони схожі у Ван Гога на темне полум'я, що підіймається вузькими хвилястими язиками до неба". З цими образами пов'язана характерна прикмета стилю "пізнього" Ван Гога: хвилясті, звивисті та спіралеподібні форми.

Для нашого аналізу важливе також розшифрування образу дерева як символу. Воно уособлює космос, символічне представлення людини та ключові онтологічні координати життя й смерті [3, с. 102]. Прикметно також і те, що кипарис, який згадано у вірші, у грецькій традиції вважався траурним деревом [3, с. 108]. У цьому контексті кодифікат "Я дерева пасу" прочитується в термінах онтологічно-універсального рівня: "вглядатися в буття", "стерегти буття", "визначати буття, будучи на дорозі до смерті", "бути в бутті, прямуючи до смерті".

Ідея смерті, заявлена раніше як мотив і семіотичний код, зрештою вербалізується у фінальному повороті першої ідентифікаційної фази: "В кишенях дня, залатаних терпінням, / я кулаки до смерті донесу". Ця триступенева метафорично ускладнена фраза демонструє стоїчність героя перед обличчям смерті – риса, на яку вказували біографи Ван Гога.

"Розгорнутість" першої фази ідентифікації компенсується сконцентрованістю наступних. Друга фаза пов'язана зі зміною образу "Іншого", що подається через низку протиставлень. Вона стартує з дуальності "самовитий – несамовитий", що відкриває спектр значень. Частка "не" тут створює не антонімічні, а доповнювальні відтінки. Неологізм "самовитий", очевидно, орієнтований на сему "сам" і пов'язаний з ідеєю самотності, самотності та ізолюваності. Слово "несамовитий" додає колораторності: сам не свій, безтямний, нестямний, очманілий, божевільний, біснுவатий, навісний, дикий, шалений, нестримний. Ця мовна "опозиція" відкриває перспективу для основоположного протиставлення: кодифікування себе через "Іншого", яким у цьому випадку виступають побратими Ван Гога по мистецькому цеху – художники-імпресіоністи: "не Сезанн – не Гоген – не Мане". Вона спричинює кардинальний поворот (підкреслений у протиставному сполучнику "але"), пов'язаний із пошуком ідентифікації в межах самого себе. Цей сигніфікативний ряд індексує кульмінацію в ліричному сюжеті, виражену в емоційному вибуху (накладанні риторично-окличного та риторично-запитального речення): "але що я можу зробити, / як в мені багато мене?!"

Третя фаза ідентифікації асоційована з "Іншим" як іншою стороною "я". Вона максимально нюансована, тут глобалізований кожний смисловий поворот та емоційне наповнення. Перша фраза інформаційно-констаційна: "Він божевільний, кажуть". Код іншості тут подано як зовнішньо-стороння оцінка ("кажуть"), прийняття котрої означає усвідомлення себе як "Іншого". Це прийняття зафіксоване в трьох стадіях: емоційному вибуху ("Божевільний!"), міркуванні ("Що ж, може бути"), визнанні (Він – це значить я"). Далі – поворот, що може бути пояснений через специфіку мови.

На думку М. Фуко, божевілля пов'язане з забороною слова й переміщенням безумства в царину безсмысловості. Науковець вважає, що божевілля – це заборонена мова, яка супроти мовного кодексу вимовляє слова без смислу. "[...] божевілля постало не як примха схованого значення, але як захопливе сховище смислу. Мусимо розуміти слово "сховище" в такому значенні: не стільки як якийсь запит, скільки [...] фігуру, що втримує й підважує смисл, установлює певну пустку, у котрій виникає ще не здійснена можливість того, що там знайде для себе місце який-небудь смисл, чи другий, чи, зрештою, третій – і так, можливо, до безкінечності. Божевілля відкриває ці пробіли сховку, які означають і віднаходять ту пустку, де мова й мовлення, передбачаючи один одного, формуються, виходячи один із одного, й не говорять нічого іншого, крім цього поки мовчазного їх стосунку", – доводить Фуко [2, с. 211]. Матриця мови в цьому випадку формується саморозумінням, подвійністю й пустою.

"Розповзання", "нашарування", "згущення" значень характерне для всього вірша, що є "я"-мовленням ліричного героя. Тавтологічна надмірність вислову, метафорична гротескність і фантазмагорійність, емоційні розриви – це те, що характеризує мовомислення Ван Гога. У фінальному повороті вирішальну роль відіграє подвійність значення, що виринає з мовної пустки. На рівні поетики це виявлено в мовній грі: наповнення слова "божевільний" новим значенням, реалізованим у розриві. Спочатку це подано як розмірковування: "Боже – вільний..." (підсилено обривом). Далі – як осяяння: "Боже, я – вільний!" Воно увиразнено звертанням, яке фіксує дистанцію між словами (боже – вільний), тире між підметом і присудком, коли підмет виражено особовим займенником (така "розкладка" підкреслює ідентифікаційний код), та емоційною окличністю. Ліричний герой віднайшов себе, збагнув свою сутність. У цьому випадку він виступає переконливою персоніфікацією твердження Фуко: "Зважаючи на те, що безумство є відчуженням людини від її людської сутності, то воно у власній визначеності і вказує на цю сутність". Закономірним виглядає фінал: у самовизначенні герой дорівнює самому собі й здобуває свободу, яка, однак, виявляється в ув'язненні божевіллям, у момент, коли герой стоїть на порозі смерті. Звідси й скорботна іронія у фінальному звертанні: "На добраніч, Свободо моя!"

Отже, в інтерпретації Ліни Костенко Ван Гог постає як митець, котрий у мовленнєвих лабіринтах божевілля знаходить свою людську сутність – у цьому значеннєвий смисл ідіосфери вірша. Репрезентуючи свого героя, поетка надзвичайно тонко вловлює мікроклімат душі божевільного митця, дозволяючи йому говорити від власного імені. Семан-

тичні "зриви", смислові "розщеплення", емоційна екзальтація – надзвичайно влучні поетикальні підходи, які авторка застосовує для відтворення історії душі ліричного героя. Онтологічна універсальність в ідеосфері вірша, багатство й умотивованість поетикальних засобів указують на глибину й провіденційність художнього мислення Ліни Костенко та підвищують статус твору до поезії найвищої проби.

Література

1. Дмитриева Н. Человек и художник [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://vangogh-world.ru/dm.php>. – Назва з екрана.

2. Фуко М. Безумие, отсутствие творения / М. Фуко // Фигуры Танатоса: Искусство умирания : Сб. статей / под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. – СПб. : Издательство СПбГУ, 1998. – С. 203–213.

3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. К. Королев. – М. : Эксмо ; СПб. : Terra Fantastica, 2003. – 526 с.

The Unity of the Ontological Origins – Eros and Thanatos in the Plot of Modern Ukrainian Dramaturgy

У статті досліджуються п'єси, де сюжетотворчою основою є боротьба онтологічних первнів людської цивілізації: любові / життя та ненависті / смерті.

Автор визначає доміанти проєкцій любові: ерос / кохання / агапе, виокремлює поведінкові патерни любові як моделі ініціації. До літературознавчого аналізу залучено драми "144000" Я. Верещака, "Пастка на миші" І. Бондаря-Терещенко, "Серцю серця" О. Драча, "Коли повертається дощ" Неди Нежданої, "Шинкарка" С. Новицької, "Сестра Милосердна" В. Середюка.

Ключові слова: любов, агапе, архетип, чоловік, жінка, ініціація.

В статье исследуются пьесы, где сюжетоструктурирующей основой есть борьба онтологических начал человеческой цивилизации: любви / жизни и ненависти / смерти. Автор определяет доминанты проэкции любви: Эрос / любовь / агапе, выделяет поведенческие паттерны любви как модели инициации. В литературоведческий анализ включены драмы "144000" Я. Верещака, "Ловушка для мышей" И. Бондаря-Терещенко, "Серцу сердца" О. Драча, "Когда возвращается дощ" Неды Нежданой, "Шинкарка" С. Новицкой, "Сестра Милосердия" В. Середюка.

Ключевые слова: любовь, агапе, архетип, мужчина, женщина, инициация.

The article examines plays where the battle of ontological origins of human civilization: Love / Life and Hate / Death is a plot base.

The author determines dominants of love projections: Eros / Love / Agape, points out the behavioral patterns of love as models of initiation. The literary analysis is based on dramas "144000" by Ya. Vereshchak, "Mousetrap" by I. Bondar-Tereshchenko, "The Hearts to Heart" by O. Drach, "When the rain comes back" by Neda Nezhdana, "Ale wife" by S. Novytska, "Sestra Myloserdna" (Sister of mercy) by V. Serediuk.

Key words: love, agape, archetype, man, woman, initiation.

The human is the only living being on Earth who has emotional-sensory world perception, and who appeals to the notions of beauty and ugliness at the same time. Thus, our civilization has amassed considerable arsenal of the conceptual-categorical systems, whose purpose is to differentiate those concepts, in the course of its existence. Only for

denoting the feelings arising between man and woman the following ones are used: sensuality-affection-love-sex, each of which has its own semantics and emotional definition. For instance, "sensuality" and "sex" are usually regarded in the context of basic instincts which preserve the humankind from extinction; "love" and "affection", instead, are identified as the notions expressing spiritually exalted feelings.

Love as an integral notion was laid in the basis of the Ancient World cosmogony (the poem "Theogony" by Hesiod, in which Eros is introduced as the first god appearing after Chaos and Gaia (Earth)). Empedocles points out at four main basic elements in his discourses: Earth, Water, Air, Fire, the combination of which is predetermined by the interaction of the two antagonistic elements – Hostility (Nikos) and Love (Philia). Plato describes three forms of Eros: the Primary / Cosmic, Lyrical Eros and Eros of beautiful bodies.

The question of dialectical unity was examined in psychoanalytic researches conducted by S. Freud, C. G. Jung, A. Giddens, H. Marcuse. Works of F. Nietzsche, A. Schopenhauer, K. Jaspers, E. Fromm contained philosophical concepts that were the subject matter of national literary science studies made by V. Aheieva, T. Hundorova, N. Zborovska, B. Tykholoz, N. Shumylo, Ya. Polishchuk, S. Protsiuk, V. Sulyma. The novelty of this article is caused by the fact that the issue of contemporary Ukrainian dramaturgy receiving the basic instincts has not been tackled in the above-mentioned works. The goal of this research is the analysis of plays with plot that is based on the struggle between ontological archetypes of human civilization – love / life and hate / death.

Achievement of this goal includes completion of the following tasks:

- consider the archetype of love as a plot basis of contemporary Ukrainian plays;
- determine the dominance of love projections: Eros / Love / Agape.

The subject of research – Ya. Vereshchak's "144000", I. Bodnar-Tereshchenko's "The Mousetrap" ("Pastka na myshi"), Neda Nezhdana's "When the rain comes back" (Koly povertaietsia dosch), S. Novytska's "Ale wife" (Shynkarka), V. Serediuk's "Sestra Myloserdna" (Sister of mercy).

The main motive to actualize the question of ontological unity of Love / Eros / Life and Suffer / Death / Tanatos in modern Ukrainian dramatic art as well as in the modernist period became a philosophical and psychological reflection of existentialism (the problem of choice, existence and verity cognition).

Swiss philosopher Denis de Rougemont in his study "L'amour et L'Occident" proves the predominance of Eros (the idea of passionate love) in European culture, where the Christian morality of conjugal Agape love is

the only way to overcome an inclination for death (Tanatos). While analyzing one of the archetypal plots in culture – the story of Tristan and Isolde, the scientist indicates that "affection to love disguised more powerful passion about which one can't confess, a passion that was distinguished by two symbols: unsheathed sword and hot innocence. The lovers always longed for death but didn't admit it!" [3, p. 44].

Simultaneously, one can see an inveteracy of modern drama in Neo-Romantic poetics that influences the love model in which happy passion is impossible. As a result, the plots are created mainly around the binary archetypal opposition of Love (Eros) and Death (Tanatos). The pleasure from passion that leads to death, in sum, love and death are determinant for the plots of these dramas ("Abba and Death" by O. Taniuk, "Dormant pills" by M. Vakula, "One more parable about love (Elza)" by L. Voloshyna, "Autumn flowers" by O. Pohrebinska, "Salamanders", "Tenderness" by T. Melnyk (Dobrodushyna)). However, in modern interpretation a wish to commit suicide because of unhappy love contains existential, kitsch and parody features ("Solitude suicide" by Neda Nezhdana, "Enchanted monsters" by S. Shchuchenko).

The Death as an archetype of human existence which turns into the younger sister's gift of love and mercy is retransmitted through the imagination of two disabled people – Lysyi (bald-headed man) and Borodan (bearded man). In V. Serediuk's play "Sestra Myloserdna" (Merciful Sister) [11] these two men are doomed to bleak fading in an old people's home. The girl's genuine humanism and kindness change their world perception thus the men decide to do a movie about them and to participate in a competition. The reflections of Lysyi and Borodan concerning Nurse are extremely polysemantic (temptress / woman / daughter as well as Virgin / Mother, Life / Death, Sense / Absurd symbol-archetype cognitive mapping).

At the same time the Love is immolation as well as the main concept of Christianity, which pulls a human soul through its servitude by the power of evils. The plot of "Shynkarka" (the Cantiniere) [8] play by S. Novytska is based on this principle. The play writer with a great deal of sensitivity shows an emotional and psychological state of the main heroine Horpyna after she realized the loss of her husband Arsen who is a so called an "object of love" (by Freud). Arsen is dead but his wife's love gifts him soul while an evil presents him with body. The women's appeal as well as her demands to bring her sweetheart to earth, the exchange offer suggested by the victim and the journey to the spirit eternity actualize the mythic subject matters' archetype matrixes: Isis / Osiris; Psyche / Cupid, Orpheus / Eurydice as a contrast to Eros and Thanatos. The end of the play confirms the

vitalistic force of syncretic love – Eros- agape- creation. French philosopher Zh. Lipovetsky states that Eros is a mean synthesis and collection which acts with the help of relations, contacts and combinations while Thanatos serves as a mean of traditions' and relations' distortion [6, p. 176].

The subject (plot) of the play "One more parable about love (Elza)" by L. Voloshyna [14] is based on a principle of psychodrama (psychodrama principle), where existential option code of a female character (heroine's existential code of choice) predominates. Coded representation of love, including maternal, parental, wedded and childlike (filial) love as well as pursuit of the essence of truth, play a dominant role. It is unimportant, who takes the initiative in love, as love is to be valued by both. Elza sacrifices her life / soul in exchange for her husband's life that symbolizes two contradictions (oppositions): God's immortality and human life. A clash (collision) of romantic feelings between the couple in love (Sea princess and an ordinary fisherman Roderick) with a commonplace is significant for the drama, and serves simultaneously as a model, full of initiative, that appears to remain irresistible. "Communicative gap between Elza and her husband becomes an invincible obstacle that makes the initiation – an understanding of love by Agape, impossible. Innermost existential conflicts between both (male and female) sexes are based on communicative principles. These conflicts appear in case both sexes speak different languages, that, accordingly, has the following consequences: silence and parallel verbal worlds that are rooted in diverse personal original essences" [10]. In the parable by L. Voloshyna archetype of love serves as a narrative code (code with a plot), that rebroadcasts (relay) existential paradigms, creating personal imaginative microcosm.

The plot of the play "Mousetrap" [2] by I. Bondar-Tereshchenko is made according to the associative series "sex – lift / cave / Eros / pleasure, the personifications have both conscious / verbal levels (He is a good looker / pussy/gentlemen, and She is young / unspoiled / unbiased), and unconscious / nonverbal levels (He is seducer / son / poet / victim / mouse, She is maid / victim / witch / pussy). Erotic desire, libido dominate in the plot both externally and internally, in the inner world of heroes, which may be seen from the memories, cultural quotes, intertextual connections. No matter what they are talking about, everything inevitably comes, at least at the level of associations, to sex-eros in both forms: high and low. The role game takes place, and the winner is the one who invents more obstacles on his way to enjoyment. Here the simulacrum of codes can be observed, where a woman means death, and a man means eros. N. Zborovska proves that psychoanalysis of the "phenomenon of love" in its Lacan variant scientifically opens for a woman a window to God as transcendent

forefather, uncovering that a man as woman love object is only a part of Real underworld. However, while causing love, male partiality, as a rule, may close the integrity of Real for a woman by posing itself as a Whole. "Love without transcendence becomes obsessed with eros that totally goes to the immanent object (man or fatherland) and becomes lethal" [15, p. 477–478]. "Ire in the heart" – is the main emotion that causes the female in I. Bondar – Tereshchenko's character. The poetic line that slips out of His lips spontaneously – the Freudian slip (by Freud "parapraxis", i. e. material expressed in such daily phenomena as slips, errata or involuntary actions is displaced into the unconsciousness" [1, p. 117]) is transformed at the conscious level into antithesis – love. The man's arrogant courtship She takes for granted and ordinary. They both are fed up with the usual relationship scenario where "burthen decency and artificiality colour" tries to hide sexual aggression behind the cultural simulacra of Romanticism, elitism, intellectualism and national consciousness. Even the absence of pants is presented as the prerogative of an elite masculinity (of Roman patricians). In this play, the playwright focuses on the primitive nature of relations between sexes that, regardless of all prohibitions, repressions and forewarnings, sometimes outbreaks. V. Reich claims that "sexual repression builds the basis of a certain cultural type in crowd psychology, namely the patriarchal culture in all its forms" [9, p. 40].

From now on she is a hunter and he is a prey. She is a temptress and not a victim. In such a way the playwright actualizes not only the code of a game but also "the subconscious eternal fear against a woman which is genetically represented in defensive ceremonials, witch hunts, patriarchal culture" [12, p. 539]. O. Drach in his play "The Hearts to Heart" represents a woman as an ancient hunter as well. The heroine feels the presence of all his ex- and future lovers who have captivated his microcosmos. "You are like the universe with insatiable love, you have clustered all these galaxies around you and you will never give them more space" [4, p. 224]. For her "love and death is the same. Every moment I die in this love and this dying is never-ending as well as rebirth" [4, p. 228], in return a man is deeply sure that "matriarchy will never change". Here the postmodern esthetics of non-causal plots is obvious when instead of accenting life story of a person; his or her states are accented.

Love that saves people, gives the reason to live, is a prefiguration of belief (Ahape projection) in the play "144000" [13]. Searching for love (the main Christian paradigm), for true love which is not for money, power or success, but for that you live in this world, causes existential rebirth of the Duke. All his transformations were for the sake of one percent of belief in Absolute, in existence of Force stronger than money and power, and in

that fact that people still can change. There is love even in the titmouse's glance – like the truth which is returned to its source (transformation of eternal return myth). The real man who is not so successful and almighty, but the child, whose soul is pure and unspoiled by the real life laws, comes to know and discover the world. Transfiguration in Ziuhe (creature in cassock – which is already neither Ziuzia, but nor duke) causes catharsis in the consciousness. In fact he can not explain the willing sacrifice of Milka-Juda.

The erotic and masculine cult dominates in the relations between the characters of the drama "When the rain comes back" by Neda Nezhdana [7] and partly turning into the sadistic and destructive discourse of rejection of otherness of individuality that is the reality and the authenticity of their lives. It hides the archetype of Orphic myth, being "inside out", when the beloved is still alive, and therefore – is not in the aureole of holy love that is why the death becomes a pass to the semantic meanings of higher knowledge. The most ancient questions of the meaning of human life sacralize the expanse of female vitaizm simultaneously heroizing it. Instead, the masculinity is identified with the false ritual of initiation (selectness) that finally shows the decay of playing field pseudosystem having a divestitive character. Giddens in the "Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies" indicates the change of the intimate relationships prerogatives of contemporaries since the ideal of romantic relationships has superseded the confluent type of love (confluent love) with the main concept of lasting relationships [5].

Thus, in addition to the lyrical origin (vital force of love) in the national dramaturgy, the epicism of basic idea of a harmonious existence is also globalizing. On the other hand, the cosmogony represented in these plots not only reflects the author's view of the world but also represents an alternative otherness of existential universals, where love is the main productive origin of the universe. The archetype of love is the plot-creating constant of Ukrainian dramaturgy on the verge of the XX–XXI centuries, where the key feature is represented by the unity of ontological origins of Eros and Thanatos.

References

1. Barri, P. (2008). Vstup do Teorii: Literaturoznavstvo ta Kulturolohia [An Introduction to Literary and Cultural Theory] (Trans). Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
2. Bondar-Tereshchenko, I. (2003). Pastka na Myshi. U Poshuku Teatru: Antologija Molodoi Dramaturhii. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

3. Denis de Rougemont. (2000). *L'Amouretl'Occident*. (Trans). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
4. Drach, O. Sertsiu Sertsia. Retrieved from archive.nbuv.gov.ua
5. Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press [in English].
6. Kutsepal, S. V. (2004). *Frantsuzka Filozofia Druhoi Polovyny XX Stolittia : Dyskurs z Prefiksom "post-"*. Kyiv: Vydavnytstvo PARAPAN [in Ukrainian].
7. Nezhdana, N. (2006). *Koly Povertaietsia Doshch. Nebezpechna Hra na Dvi Dii. Suchasna Ukrainska Dramaturhia : Almanakh, (Vols. 2), (pp. 170–214)*. Kyiv: Ukrainskyi Pysmennyk [in Ukrainian].
8. Novytska, S. (2005). *Shynkarka. Vidhominvikiv*. Chernivtsi: Prut [in Ukrainian].
9. Reich, W. (1977). *Seksualnaia Revoliutsyia [Sexual Revolution]*. (Trans). Saint Petersburg [in Russian]. Reich, W. (1977). *Sexual Revolution*. (Trans). Saint Petersburg [in Russian].
10. Savytska, L. (2003). *Mova i Stat. Krytyka* [in Ukrainian].
11. Serediuk, V. (2004). *Sestra myloserdna: piesa. Straik iliusii: antolohiia suchasnoi ukrainskoi dramaturhii*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
12. Shapoval, M. (2009). *Intertekst u Svitli Rampy: Mizhtekstovi ta Mizhsubiektivni Reliatsii Ukrainskoi Dramy*. Kyiv: Avtohrad [in Ukrainian].
13. Vereshchak, Ya. (2008). *144000 Apokaliptychne? Piesy-fentezi*. Kyiv: Natsionalnyi tsentr teatralnoho mystetstva imeni Lesia Kurbasa [in Ukrainian].
14. Voloshyna, L. (2006). *Elza. Prytchapro Liubov. Suchasna Ukrainska Dramaturhia :Almanakh, (Vols. 3), (pp. 73–88)*. Kyiv: Ukrainskyi Pysmennyk [in Ukrainian].
15. Zborovska, N. (2006). *Kod Ukrainskoi Literatury: Proekt Psykhistorii Novitnoi Ukrainskoi Literatury*. Kyiv: Akademydav [in Ukrainian].

Постмодерністські модифікації образів Робінзона та П'ятниці: головні тенденції та тренди

У статті розкриваються головні тенденції апропріації та модифікації, яких зазнає міф про Робінзона та міфами острова і Робінзона у художньому просторі постмодерністського тексту.

Ключові слова: постмодернізм, міф, Робінзон, П'ятниця, безлюдний острів.

В статье раскрываются основные тенденции апроприации и модификации, которые претерпевает миф о Робинзоне, а также мифемы острова и Пятницы в художественном пространстве постмодернистского текста.

Ключевые слова: постмодернизм, миф, Робинзон, Пятница, необитаемый остров.

The article deals with the main tendencies of appropriation and transformation of Robinson's myth and its constituents (Friday, deserted island) which are characteristic for postmodernist literary texts.

Key words: postmodernism, myth, Robinson, Friday, deserted island.

Концепт безлюдного острова, набувши надзвичайної актуальності в постмодерну добу, сформувався в процесі префігурації та резонування таких його культурних складових, як архетип острова і міф про Робінзона. Якщо перший з них має доволі тривалу традицію наукової рефлексії (сьогодні вже йдеться про "острівний текст" у світовій літературі), то другий, на відміну від "робінзонади", набув більш-менш чіткого термінологічного вираження у другій половині минулого століття як претекстова пропозиція її художнього втілення. Не торкаючись відомих варіантів "робінзонади", появу яких інспірував "Володар мух" В. Голдінга (1954), звернемо увагу на ті компоненти міфу про Робінзона, що безпосередньо пов'язані з топосом безлюдного острова, домінантна позиція якого докорінним чином змінила як структуру традиційної "робінзонади", так і її сутність. Це зауважив Ж. Дельоз, який, виходячи з аналізу роману М. Турньє "П'ятниця, або Тихоокеанський лімб" (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, 1967), дав (пост)модерне трактування "робінзонади": "Який смисл вимислу "Робінзона"? Що таке робінзонада? Світ без Іншого" [4, с. 300]. Тобто антропоцентром художнього простору, за Ж. Дельозом, постає Робінзон, який,

своєю чергою, "не що інше, як свідомість острова, але свідомість острова – це усвідомлення островом самого себе і це острів у самому собі" [4, с. 296]. З цією думкою суголосне міркування Дж. Г. Балларда, автора "Бетонного острова" (Concrete Island, 2003), який стверджує: "Острів – це стан свідомості" [1, с. 23], що не лише переводить функціонування міфологеми безлюдного острова в інший, порівняно з традиційною робінзонадою, вимір, а й впливає на семантику міфем, надаючи їм нових конотацій. Тож метою цієї розвідки бачиться спроба осмислення впливу топосу "острова" на особистість Робінзона, що в постмодерному міфі, як видається, став вагомішим за первісну модель їх взаємодії.

У масовій свідомості топос острова безпосередньо пов'язаний з іменем Робінзона, що постулює стереотипний "горизонт очікувань" (А. Греймас), прогнозуючи використання у творі набору закріплених у культурній пам'яті концептів. Ім'я Робінзона, як це притаманно міфу, індукує певну матрицю топосів, що мають бути зреалізовані в процесі його розгортання. Оскільки "міф Крузо", за словами М. Турньє, "є одним з найбільш смислонасичених і життєздатних з-поміж тих, якими ми володіємо і які володіють нами" [14, р. 183], то саме його структурний каркас слугує "ехокамерою" (Р. Барт), в просторі якої актуалізуються ті чи інші пов'язані з ним міфологеми. Розуміючи міфологему, за С. Пригодієм, як запозичення мотиву, теми або її частини у міфі та подальше їх відтворення в літературному творі, вважаємо міфологему безлюдного острова центральним конститuentом міфу про Робінзона. Позаяк міф – це особлива антропологічна структура, центрована довкола міфологеми, архетипової за своєю природою (Ж. Дюран), то саме крізь міфологему "архетипний образ реалізує свою здатність до розширення" (С. Пригодій). Адаптуючись до сучасності, в тому числі до вимог соціальної та культурної кон'юнктури, міф і, відповідно, міфологема виходять за парадигмальні межі стереотипу, що має за наслідок перекодування чи реакцентацію їх складових. На це звернув увагу А. Нямцу, який, зазначивши, що робінзонада є "міфологічним архетипом у літературі" [5, с. 71], наступним чином визначив параметри жанру: це "специфічно буттєвий, емоційно-психологічний стан індивідуума чи групи людей, який виникає внаслідок усвідомленої чи вимушеної ізоляції від звичного способу життя під впливом розриву з традиційними нормами цивілізації... У результаті цього окрема людина змушена самотійно створювати собі мінімум умов, які б гарантували їй виживання. ... При цьому просторові характеристики матеріального середовища проживання принципового значення не мають: безлюдний острів, фортеця, атомне сховище, погріб і т. д. Принциповим є той факт, що людина потрапляє у неприродну, порівняно

з минулим життям, обстановку" [6, с. 352]. У міфі про Робінзона ця "неприродна", виняткова ситуація слугує тією мікропропозицією, що актуалізує і виводить на перший план міфологему безлюдного острова (вказані А. Нямцу її локальні варіанти, на наш погляд, не суперечать продуктивності вжитку номінативу "безлюдний острів"), яка набуває самодостатнього значення. Полівалентність і багатоаспектність міфологеми безлюдного острова потребує виокремлення тих міфем, що цілокупно, з одного боку, конвенційно формують її структуру, прогнозуючи задану модальність рецепції, з іншого – засобами інваріантної трансформації стереотипних параметрів уможливають їх когерентність викликам і запитам постмодерну.

Принагідно функціонування міфологеми безлюдного острова в літературі доби постмодерну важливим бачиться її аналіз у двох взаємопов'язаних вимірах: як ідеального острова, острова мрії, утопії чи віднайденого Едему та як місце усамітненої ізолюваності (ув'язнення – добровільного чи ні), випадкового або свідомого дистанціювання від світу і цивілізації. "Код Едему" (Р. Барт) активно експлуатується сучасною "острівною" літературою: "Острів достоту нагадував Едем, де джерела струмували молоком і медом, де був найпишніший триумф плодів і сумирні тварини" [9, с. 123], або "Заплющте очі і уявіть собі лагуну, яку непомітно з боку моря і з пропливаючих мимо човнів... Потім уявіть пляж з білим піском і коралові рифи... "Це просто рай, – пробурмотів Семмі. – Едем" [3, с. 48]. З іншого боку, острів залишається "в'язницею з повітряними ґратами" [9, с. 67], про що постійно згадують острів'яни, принагідно покликаючись на "Бюрю" Шекспіра. В обох випадках зреалізовується не лише географічний локус окремішності й самоті, а й той найважливіший архетип (як центр міфу і складник міфологічної поведінки сучасної людини), що, за М. Еліаде, пов'язаний з несвідомим бажанням "втекти від невблаганної течії часу, яка веде до смерті" [10, с. 37]. Тож однією з привабливих і оманливих опцій, що пропонує міфологема безлюдного острова (втім, можна згадати й острів Каліпсо), стає перехід в іншу реальність. І в цій реальності вічно молодий Робінзон М. Турньє після "двадцяти восьми років, двох місяців і дев'ятнадцяти днів" перебування на острові постає "набагато молодшим за того побожного, скупого молодого чоловіка, яким колись зійшов на палубу "Віргіні". ... Він побоювався залишати цю безкінечно триваючу мить, що застигла у дивній рівновазі на вістрі пароксизму досконалості, проміняти її на тлінний, скороминущий світ, світ пороку й руїни!" Робінзон обирає острів, і його Сперанца (острів), "у двох кабельтових від корабля, наповненого міазмами", "здіймалася наче слякливе заперечення всієї цієї мерзеної деградації" [8, с. 405, 406].

У "звихнутому часі" "Дафни", корабля, що став симулякром безлюдного острова, до берегів якого, ймовірно, так і не зумів дістатися Роберт, герой роману У. Еко "Острів напередодні" (*L'isola del giorno prima*, 1995), він "почав думати про своє народження. Він знав про нього ще менше, ніж про смерть... Так ось для чого він був закинутий на цю "Дафну", – товкмачив собі Роберт. – Бо тільки тут, у натхненній відлюдності, він матиме досить вільного часу, щоб розмірковувати про єдину проблему, яка звільняє нас від страху небуття, наповнюючи захватом перед буттям". Острів, як починає розуміти Роберт, "це не урочище, де ллється джерело юності. Острів і є цим джерелом..." [9, с. 146, 131].

Безлюдний острів, "величезний, незвіданий, щедрий на можливості, нехай обмежені й потворні, нехай і суворі", стає "початком нової ери для Робінзона" та "його істинного життя на острові": "Робінзон почувався відрізнаним від літочислення решти людства так само безповоротно, як був відрізаний від нього водами океану; віднині він був змушений жити на своєму острові самотнім як у часі, так і у просторі" [8, с. 205, 206]. Експериментуючи з часом і пам'яттю, Роб(інзон) М. Турньє то запускає, то зупиняє клепсидру; Роб(ерт) з роману У. Еко нищить годинники, оголене нутро яких для нього символізує смерть; втрачають відчуття часу, опинившись на омріяному пляжі, персонажі роману А. Гарленда "Пляж" (*The Beach*, 1996). Не веде його відлік Роб(ерт) Мейтленд, якого, "наче Робінзона Крузо", автомобільна аварія закинула на "бетонний острівець безпеки" посеред урбанії Лондона. Цей "клаптик пустки, що загубився на перетині трьох автострад, виявився у буквальному сенсі безлюдним островом", на якому "можна просидіти все життя" [1, с. 11]. У постмодерному варіанті міфу мандри у пошуках острова виявляються не обов'язковими, часом, острів "сам приходиться до тебе": "Дефектна покривка, удар по голові – і він значна випав із реальності" [1, с. 52]. Так чи інакше, новітній Робінзон, незалежно від географічних координат свого самотнього буття, опиняється поза часом і простором цивілізованого світу, приречений до перебування на острові, що стає засобом і сенсом його життя. Цей сегмент міфологеми переключає свідомість "Робінзона" і, відповідно, нарацію в атемпоральну площину, актуалізуючи наступний семантичний блок мікропропозицій – рецепцію острова.

У ставленні "Робінзона" до острова на загал зреалізуються три модуси поведінки, на які звернув увагу Г. Груел, досліджуючи побутування робінзонади в науково-фантастичній літературі [12]. За його термінологією, це модуси дослідницький (*explorative*), одомашнення (*domesticative*) і войовничий (*combative*). Дослідницька модель передбачає "відкриття" чужого, ворожого світу, в тому числі й через встановлення контакту з аборигенами. Г. Груел вважає, що у цьому разі не йдеться

про вивчення цивілізації аборигенів, але саме про дослідження острова, ті "фізичні та психологічні труднощі", ті виклики острова, які доведеться долати колоністам [12, с. 28]. Друга модель поведінки "Робінзона", одомашнення, "здебільшого пов'язана з облаштуванням дому, заснуванням одного поселення чи кількох... Кількість поселень не має суттєвого значення, головне – кінцева мета: оселитися, вкоренитися, тобто колонізувати новий світ" [12, с. 29]. Принагідно наведемо буквальну реалізацію цієї моделі в романі М. Турньє: "... прокинувшись, Робінзон виявив дивовижне явище: його борода, що відросла за ніч, пустила коріння в землю" [8, с. 298]. І третя, войовнича, модель репрезентує "повномасштабний конфлікт", коли йдеться про "боротьбу за існування, володіння територіями чи якимись правами" [Там само]. У матриці міфологеми безлюдного острова ("Тут не тільки не ступала нога людини – навіть і звірів не було видно в цьому зачарованому замку, чії зелені палати відкривалися його погляду один за одним" [8, с. 176]) поетапно спрацьовують усі три моделі у поведінці або постмодерного Робінзона, або Іншого, його перверзивного двійника, якого, відповідно до стереотипних конвенцій міфу, варто назвати "П'ятницею".

Усвідомлення неможливості залишити острів змушує Робінзона звернути увагу на нього як на ту єдину, безальтернативну реальність, завдяки якій і засобами якої стане можливим його подальше життя. Тож, "повернувшись спиною до безкраїх морських просторів, Робінзон (персонаж М. Турньє) рушив кам'яними насипами, що поросли сріблястим осотом, до центру острова" [8, с. 203], або "Зумисне повернувшись спиною до автостради, він (герой Дж. Балларда) уперше почав роздивлятися острів" [1, с. 21].

Розвідка (назва відповідної глави в романі "Пляж) включає в себе мапування і маркування території, тобто, за Р. Бартом, "первісний акт усвідомлення і освоєння світу", створення карти острова як "своїї дійсності" [2, с. 403]. За цієї ситуації герой відчувається Адамом (актуалізується означений Р. Бартом "код Адама"), який називає світ, що поступово відкривається перед ним: "... він надумав знову охрестити цю землю, яку першого дня назвав, сповнений важкої ненависті до неї, островом Скорботи. ... він вирішив віднині називати острів Сперанца" [8, с. 206]; "Невдатний Адам, він не мав достатнього знання для назв цих тварин" [9, с. 121]; "Стежкою так часто користувалися, що вона отримала назву "Хайберський прохід" [3, с. 167].

Дослідження острова з подальшим номінуванням його локусів має за наслідок включення другої моделі ставлення до нього – одомашнення. Окрім стереотипних експектацій міфу про Робінзона, що включають побудовані хатини, бунгало чи облаштовані для мешкання печери, оброблену землю і комори з зерном, тепер простір маркується

графічно, візуально засвідчивши його привласнення протагоністом. Робінзон М. Турньє величезними білими літерами розписує темний граніт, викладає з каміння на піску "максими з кодексу мудрого старого Франкліна", все довкілля має бути заповнене його інскрипціями: "Він вирішив закарбувати їх на камінні, на землі, на деревах – коротше кажучи, на самій плоті Сперанци..." [8, с. 300]. Досліджений, привласнений, працею і літерами закарбований острів ("Він має сили підкорити собі цей ненависний острів" [1, с. 20]) розуміється Робінзоном як винятково йому приналежний світ, остаточне приборкання якого наче вичерпує його людський потенціал. Виявляється, що острів безпечний для проживання, на ньому немає ні хижих звірів, ні отруйних змій. Як іронічно зауважує наратор у романі У. Еко, "для розвитку нашої історії важливо, що ні Каспар, ні Роберт не мали остерігатися присутності акул, інакше вони побоялися б спускатися у воду моря, а я не знав би у цьому разі, що розповідати вам" [9, с. 323]. А ту невеличку акулу, що невідомо як з'явилася біля пляжу, успішно вполювали його мешканці (відповідна глава у романі "Пляж" має іронічно алюзивну назву "Щелепи – 1"). Та якщо згадати структуру біблійного міфу про перебування Адама в Едемі, тоді "в його звабливій серцевині виявиться захований Змій" [9, с. 391]. Під цим "змієм" спокуси в сучасній літературі здебільшого фігурує якась згубна звичка, стан глибокої депресії, який приводить героя М. Турньє в пряму сенсі у болото, провокуючи галюцинації; в оніричному стані, викликаному вживанням наркотиків, перебуває пляжна спільнота ("Пляж"). В цьому сенсі постмодерне потрактування міфологеми безлюдного острова передбачає виживання як фізичне, так і головне, інтелектуальне та емоційно-психологічне. Засобами його досягнення слугує не стільки Біблія (приклад Робінзона Дефо і випадок його двійника у Турньє), скільки, по-перше, дотримання звичного коду поведінки цивілізованої людини: "Він облаштував собі царську вечерю за столом, накритим за етикетом. Якщо у загублених йому судилося перебувати тривалий час, то, щоб не здичавіти, слід було триматися витончених звичок" [9, с. 113]. І, по-друге, це поява Іншого, що загострює відчуття небезпеки й активізує третю, войовничу, модель поведінки Робінзона. Пресупозицією появи Іншого стає "відбиток ноги" на піску (землі, камені) чи інший знак його присутності: для героя роману У. Еко "Острів напередодні" таким "відбитком" стала відсутність яєць у курнику, свіже зерно у клітках з птахами та политі рослини. Перша реакція Робінзона (персонаж М. Турньє) – панічне бажання втекти, знищивши ознаки своєї присутності; герой У. Еко "кинувся ховатися в каюту" [9, с. 207]; Мейтланда ("Бетонний острів") "раптом охопив такий страх, що він забув і про

почуття голоду, і про втому. ... Він опустився на землю, радіючи, що висока трава ховає його від сторонніх очей" [1, с. 19].

За принципом градації, наступною ознакою неминучого наближення Іншого стає білий дим, що свідчить про його права на цю територію і спонукає Робінзона до захисту привласненого. "Войовничий" модус у всій повноті стереотипного наповнення іронічно реалізується в романі М. Турньє, де Робінзон пострілом з рушниці, хоч і випадково, рятує "оголеного темношкірого дикуна, який, припавши обличчям до землі і не тямлячи себе з жаху, мацав руками по траві, збираючись поставити собі на потилицю ногу білого чоловіка, озброєного до зубів, одягненого у козячу шкіру і хутряний ковпак – чоловіка, за спиною якого стояли тисячоліття західної цивілізації" [8, с. 138]. Цим, власне, тотожність зі стереотипною моделлю зустрічі з Іншим і обмежується. "П'ятниця" у М. Турньє виявляється метисом; у "Пляжі" А. Гарленда його умовним відповідником мають бути тайландці-наркодилери; в романі У. Еко Іншим (Стороннім) постає старий католицький священник; маргінал Проктор, якого зустрічає на своєму "острівці безпеки" герой Дж. Балларда, алюзивно відсилає до шекспірівського Калібана: "Йому було близько п'ятдесяти, і він, вочевидь, страждав на якийсь розумовий розлад. Його низьке чоло затверділо за ціле життя, прожите у непевності. Зморшкувате обличчя зберігало вираз дитячого спантеличення, наче обмежений розум, з яким він народився, так і залишився на підлітковому рівні. Всі негаразди суворого життя зібралися разом, щоб зробити з цієї людини дорослого дебіла, якому вічно дошкуляли жорстокі й бездушні дорослі, та який все одно продовжує чіплятися за свою невинну віру у простий і безхитрісний світ" [1, с. 59]. Додамо, що до всього трансперсональний рівень особистості Проктора включає і семантичний субрівень, заданий його іменем. Термін "проктор" (proctor) у вокабулярі сучасної англійської мови зберігає значення посадової особи в Оксфордському та Кембриджському університетах, якій доручено нагляд за студентами. І на безлюдному, принципово асоціальному острові постмодерного тексту, де не діють чи відсутні прийняті у великому світі ієрархічні або класові конвенції, "П'ятниця" стає "Проктором", який захищає свою територію від Чужого, Іншого, яким тепер стає Робінзон. Тому Каспар ("Правосильний Сторонній") намагається вижити Роберта з "Дафни"; Проктор при першій зустрічі "гатив Мейтленда кулаками, катав його по вологій землі" [3, с. 159], а П'ятниця М. Турньє "навіть не торкнувся паляниці, якою Робінзон почастував його, натомість без кінця жував якісь дикі боби, які роздобув невідомо де й коли" [8, с. 304], і яких Робінзон так і не зумів віднайти на, здавалось би, ретельно дослідженій і одомашненій ним Сперанці. П'ятниця у

постмодерному варіанті міфу про Робінзона постає правосильним репрезентантом іншої культури, кардинально змінюючи стереотипне уявлення про Іншого в просторі робінзонади. Як зазначає М. Турньє: "Інші – це не дикуни, але люди, які живуть у цивілізаціях, відмінних від нашої" [14, с. 189].

Зустріч з Іншим веде до радикальних змін у самоусвідомленні Робінзона, відображенням чого стає його ставлення до острова – він відчуває свою тотожність йому. "Ототожнюючи острів з самим собою", Мейтланд "говорив голосно, наче священик, який роздає для причасття власне тіло: "Я – острів". Повітря випромінювало світло" [3, с. 237]. Або: "Робінзон – це Сперанца. Він усвідомлює самого себе лише в трепеті мірових гілок, простромлених вогняними стрілами сонця, лише в шепотінні пінної хвилі, що пестить золотавий пісок" [8, с. 258]. Власне, йдеться про радикальну трансформацію ідентичності, що відбувається в симультанному процесі дослідження / одомашнення / завоювання острова як себе. Як каже Робінзон М. Турньє: "... творення моє йде у двох різних планах і навіть у протилежних напрямках. Бо якщо на поверхні острова я продовжую свою працю зі створення всіх сторін цивілізації, ... скопійованих з життєдіяльності людської спільноти і через те наче ретроспективних, – то душа моя переживає метаморфозу далекі значнішу, що народжує на місці руїни, спричиненої самотністю, нові, незвичні рішення, ще непевні, ще несміливі, але які все менше вписуються у звичні людські мірки, що служили їм за відправну точку" [8, с. 277]. Острів і все, що з ним пов'язане, виступає катализатором незворотного процесу змін в особистості Робінзона, який втрачає свою цивілізаційну ідентичність. Десь в глибинах його свідомості мовчазно тьмяніє питання: чи можлива тепер його особистісна реітерація, як і реінтеграція його нової моралі в традиційне суспільство? Показово, що в постмодерних потрактуваннях міфу про Робінзона протагоніст усвідомлює життя на острові як певний, чітко окреслений і завершений трансформацією ідентичності цикл. В його процесі Робінзон позбавляється "геологічних нашарувань" колективної та індивідуальної пам'яті, в його свідомості "час і простір тануть, перетворюючись на ніщо" [8, с. 210]. Жахливе відчуття "порожнечі моря, порожнечі острова і порожнечі корабля" [9, с. 23] витісняє повнота усвідомленого буття: відтепер, відчуваючи пульсацію життєвих процесів, Робінзон – острів, частина універсуму з притаманними йому темпоральністю й повторюваністю, циклічністю й лінійністю, дискретністю й неперервністю, рухом і стагнацією. Цілісність і повнота буття Я-острова, що стає новою ідентичністю протагоніста, змушує Робінзона М. Турньє залишитися на острові; героя У. Еко вчитися плавати, щоб дістатися острова, "Недосяжна Близькість" якого нестримно вабить до себе; Роберта Мейтлен-

да замислитися над тим, чи "відчуває він реальну потребу покинути острів, і вже одне це підтверджувало, що він встановив над островом своє панування" [1, с. 175].

К. Ясперс вважав екзистенційний вибір людини в кожен момент буття як єдино можливий, що ілюструвала його відома формула: "Моя Я тотожне реальному місцю, в якому я перебуваю", тобто Я збігається з дійсністю, до якої належить. Простір постмодерного тексту, в якому ризоматично резонує міфологема безлюдного острова, продукує множинність опцій, кожна з яких утримує відбиток міцніючої індивідуальності / ідентичності Робінзона-острова.

Література

1. Баллард Дж. Г. Бетонный остров / Дж. Г. Баллард. – М. : Эксмо, 2003. – 176 с.
2. Барт Р. С чего начать? / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 401–412.
3. Гарленд А. Пляж / А. Гарленд. – М. : Торнтон и Сигден, 2000. – 247 с.
4. Делез Ж. Мишель Турнье и мир без Другого / Ж. Делез // Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб / Ж. Делез. – СПб., 1999. – С. 282–302.
5. Нямцу А. Традиция и новаторство в мировой литературе / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2005.
Ч. 1. – 2005. – 96 с.
6. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монография / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
7. Тахо-Годи А. Миф у Платона как действительное и воображаемое / А. Тахо-Годи // Платон и его эпоха. – М. : Наука, 1979. – С. 8–82.
8. Турнье М. Пятница : роман / М. Турнье // Джозеф М. Кутзее. Мистер Фо. Мишель Турнье. Пятница / М. Турнье. – СПб. : Амфора, 2004. – С. 162–414.
9. Эко У. Остров накануне / У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 486 с.
10. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – М. : REFL-book, 1996. – 288 с.
11. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
12. Gruel G. Colonizing the Universe: Science Fiction Then, Now, and in the (Imagined) Future / G. Gruel // Rocky Mountain Review of Language and Literature. – 2001. – #55. 2. – P. 25–47.
13. Seidel M. Robinson Crusoe. Island Myth and the Novel / M. Seidel. – Twayne Publishers, 1991.
14. Tournier M. The Wind Spirit: An Autobiography / M. Tournier ; transl. by A. Goldhammer – Boston : Beacon Press, 1988.
15. Watt I. Robinson Crusoe as a Myth / I. Watt // Robinson Crusoe / ed. by Michael Shinagel. – Norton & Company, Inc., 1975. – P. 3–42.

**Компаративний аналіз на уроках зарубіжної літератури:
проблеми і перспективи розвитку**

Стаття присвячена аналізу головних методологічних проблем викладання зарубіжної літератури крізь призму використання компаративістики як форми міжлітературних взаємин.

Ключові слова: компаративний аналіз, зарубіжна література.

Статья посвящена анализу главных методологических проблем преподавания зарубежной литературы сквозь призму использования компаративистики как формы литературных взаимодействий.

Ключевые слова: компаративный анализ, зарубежная литература.

The paper is devoted to analysis of the main metodologikal problems of comparetiv studies foreing literature in modern Ukrainian education.

Key words: metodologikal problems, comparetiv studies.

Сучасна програма шкільного курсу зарубіжної літератури передбачає використання порівняльного літературознавства як методу рецепції художнього тексту. Проблема використання і, головне, практичної доцільності порівняльного методу у шкільній освіті, власне, і є предметом уваги даної статті.

Компаративістика, за визначенням літературознавчого словника-довідника Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін., – це "порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу (методу)" [1, с. 369]. Як бачимо з поданого визначення, поняття компаративістики тісно пов'язане з поняттям взаємовпливів. Визначення поняття "художні взаємовпливи" надається у посібнику за ред. О. Галіча: "Художні взаємовпливи – це різного характеру впливи одних мистецьких явищ на інші, розмаїті форми впливу всередині літератури чи взаємозв'язки сучасної літератури з художньою культурою минулих епох, звернення до творчості різних народів" [2, с. 445].

Компаративістика як метод вивчення літератури складалася упродовж ХІХ ст., але її елементи з'явилися в літературно-критичних працях ще в епоху античності. Контактні зв'язки – це документально засвідчені взаємини між письменниками і відповідно школами, течіями, літературами. Д. Наливайко так зазначив особливості вивчення контактних зв'язків: "... Мета полягає в документально підтвердженому встановленні,

що певний письменник був обізнаний з творчістю іншого письменника і зазнав його впливу, що певний мотив чи герой, особливість жанрової структури твору чи стилю запозичені чи привнесені..." [4, с. 39]. У процесі вивчення історико-літературної наступності важливо знайти не окремі елементи схожості, а те, що певною мірою характеризує спільність творчих задумів, єдність або близькість ідейно-естетичних принципів. Причому, коли ми маємо справу з творчістю справжніх майстрів, кожний прояв спадковості – це новаторський акт, художнє відкриття.

Шкільний курс зарубіжної літератури від п'ятого до одинадцятого класу рясніє розмаїттям постатей різних культурно-історичних періодів розвитку як західноєвропейських, так і східних літератур. Часом добірка текстів і постатей, вивчення котрих пропонується дітям укладачами програм, викликає подив, та на разі ми не ставимо за мету аналіз шкільної програми, то є річ невдячна. Вдамося до аналізу конкретної роботи колективу вчителів-словесників, продуктом діяльності котрих стала збірка апробованих на практиці конспектів уроків з елементами компаративного аналізу. Варто зазначити, що будь-який творчий пошук учителя-словесника у сучасній школі це вже є факт сприятливий і позитивний, оскільки саме на вчителя-філолога покладається відповідальність значно більша, ніж насправді може видаватися. Сьогодення вимагає пошуку і визначення міждисциплінарних підходів саме і у сфері гуманітарного знання, і тут варто враховувати такі складні зв'язки, котрі є на межі історії, культури, літератури і як форми рецепції, і як наукової галузі. На прикладі продукту діяльності вчителів ніжинських шкіл розглянемо найбільш важливі аспекти використання елементів компаративного аналізу на уроках зарубіжної літератури (Елементи компаративного аналізу на уроках світової літератури : конспекти уроків. – Ніжин, 2012. – 56 с.). Розроблені вчителями матеріали є результатом роботи творчої групи вчителів світової літератури "Пошук" і містять дев'ять розробок апробованих на практиці варіантів уроків світової літератури з елементами компаративного аналізу. Безперечно, сукупно маємо цінний і вартий уваги продукт. Але зупинимось на окремих моментах. У першу чергу варто зазначити широке поле для порівнянь, котре обирають вчителі, адже об'єктивний розвиток методичної науки висуває нагальну проблему теоретичного розроблення, експериментальної перевірки і практичного впровадження системи компаративного вивчення зарубіжної (і української) літератур у середній школі. У колі уваги вчителів маємо різноманітні паралелі (фольклорний жанр казка [7, с. 6], А. Чехов – Ч. Діккенс [7, с. 9], В. Симоненко – Р. Кіплінг [7, с. 22], А. Міцкевич – і українська література [7, с. 41],

Г. Маркес – Л. Толстой [7, с. 47]), котрі самі по собі вже є предметом глибоких компаративних студювань. Головне ж завдання вчителя, на разі – дотримуючись логіки порівняльної аналітики, не втратити відчуття своєрідності кожної з порівнюваних постатей, що, виходячи зі змісту конспектів уроків і висновків до них, учителям вдається досягти на практиці. А це є досить непросто. І тут, мабуть, найбільш складним і суперечливим у цьому сенсі видається урок на тему "Веди, Біблія, Коран. Компаративний аналіз найдавніших пам'яток світової літератури" (8 клас) [7, с. 29], адже тут маємо справу не лише з літературним, але більше із культурно-релігійним виміром, що виходить далеко за межі літературного тлумачення і котрий навряд чи буде адекватно засвоєний учнем 8 класу. Тим паче, що естетична реальність словесно-художнього твору моделює за допомогою знакової системи мови різні аспекти дійсного світу. У національних літературах, особливо колоніальних, прикметної ваги набув соціологічний аспект. З огляду на це методика викладання літератури попередніх десятиліть багато в чому залежала від обставин тоталітарного режиму, від диктаторської політики в галузі освіти, коли літературі відводилася роль прикладної дисципліни у справі навчання і виховання підростаючих поколінь.

Часто у художній літературі вбачали позаестетичний зміст, розглядали і використовували її образний світ як ідеологічний засіб і, таким чином, ігнорували художню автономність мистецтва. Методи навчання літератури в такому разі були генетично споріднені із нав'язуванням ідеологічних стереотипів, однозначною інтерпретацією художніх явищ, з їх спрощеною оцінкою. Напевне, саме тому багатющий потенціал ідей, концепцій, понять, які виробила світова літературознавча думка XIX–XX ст., не знайшов свого реального відображення в шкільному курсі викладання літератури, і як наслідок маємо одноманітні методи роботи з твором, спрощене, а нерідко й спотворене уявлення про світ художньої літератури. Навіть такій важливій і самоочевидній грані національної літератури, як її включеність до глобального всесвітнього літературного процесу, її зв'язки з іншими регіональними літературами, приділялося мало уваги. Важливо, щоб учні усвідомили глибинні, сутнісні відмінності між національними культурами, невід'ємною складовою яких є література, пізнали самотутні, специфічні риси естетичної свідомості свого народу. Але не менш важливим є те, щоб діти відчули симфонічний, діалогічний характер української літератури. Така цілісність досягається різними чинниками. По-перше, наявністю констант світової літератури, універсальних надчасових структур, запасом стійких форм (топосів), актуальних в усі часи. По-друге, спільністю стадій розвитку (архаїчного періоду; традиціоналізму художнього

мислення й поетики стилю та жанру; індивідуально-творчої художньої свідомості). По-третє, близькістю літератур різних країн, тобто типологічними сходженнями (конвергенціями). І нарешті, міжнародними літературними контактами (взаємовпливами і запозиченнями). Єдність усіх цих факторів породжує культурний синтез – продуктивне джерело становлення і розвитку регіональних і національних літератур. Встановлення контактів між кількома літературними явищами також сприятиме формуванню національної самосвідомості, гуманістичного світогляду і патріотичних почуттів учнів.

Компаративний підхід допоможе усвідомити літературний процес і культуру як єдину систему текстів, причому систему діалогічну, багаточасову, відкриту. Тому нині назріла необхідність спеціального цілеспрямованого дослідження закономірностей компаративного вивчення шкільного курсу літератури з урахуванням релігійного, культурного і модерного підходів у шкільній практиці. Тож у подальшому перед вчителем-словесником можна визначити наступні завдання: 1) проаналізувати теорію і практику компаративного вивчення шкільного курсу зарубіжної літератури, визначити і науково обґрунтувати основні напрями дослідження проблеми; 2) виявити педагогічні умови і методичну спрямованість діяльності вчителя й учнів, що вимагає компаративний підхід у вивченні літератури; 3) розробити цілісну концепцію компаративного підходу до вивчення зарубіжної (і в порівнянні – української) літератури; 4) сформулювати принципи компаративного вивчення шкільного курсу літератури та встановити їх зв'язок із загальнодидактичними принципами; 5) розробити й апробувати технологію компаративної інтерпретації творів української та зарубіжної літератур у їх родовій і жанровій специфіці. Також варто враховувати той факт, що у шкільних підручниках не розкривається поняття "мотив" (хоча існує ціла компаративна теорія мотиву, розроблена ще О. Веселовським), не розмежовуються поняття "тема" і "проблема", випадає з поля зору поняття пафосу (емоційної тональності) як важливого компонента змісту, що забезпечує його цілісність. До того ж компаративне вивчення шкільного курсу літератури передбачає формування в учнів таких важливих понять, як текст, дискурс, інтерпретація, контекст, архетип, антиципація, аналогія, рецепція тощо. Для того, щоб оперувати зазначеними поняттями, необхідно визначити їх термінологічне наповнення, окреслити можливі параметри функціонування. У процесі вивчення зарубіжної літератури порівняльний метод виконує декілька функцій. Він синтезує попереднє конкретно-історичне вивчення окремих національних літератур, узагальнює його результати, виявляє деякі загальні закономірності розвитку літератур,

що зіставляються, і їхні відмінності. Водночас порівняльний аспект є вихідним для подальшого вивчення національної специфіки літератур, що порівнюються. Він стимулює увагу до тих явищ і процесів, які в ході ізольованого вивчення однієї національної літератури могли б здаватися другорядними. Лише у процесі багаторазового спостереження вони виявляють своє значення. Зіставлення з іншим національним матеріалом допомагає знайти новий підхід до вивчення деяких важливих явищ або процесів у національних літературах.

Література

1. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВІД "Академія", 1997. – 752 с.
2. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 487 с.
3. Бондаренко Л. Г. Вивчення ліричних творів на уроках української літератури у взаємозв'язку із зарубіжною (9–11 класи) : дис ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 / Бондаренко Л. Г. – К., 2001. – 178 с.
4. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу / Д. С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1988. – 395 с.
5. Наука, яка дедалі визначатиме методику викладання літератури. Бесіда з доктором філологічних наук проф. Д. С. Наливайком про компаративістику та шляхи її становлення в Україні // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – № 3. – С. 39–42.
6. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа / И. Г. Неупокоева. – М. : Наука, 1976. – 359 с.
7. Елементи компаративного аналізу на уроках світової літератури : конспекти уроків. – Ніжин : ТОВ "Видавництво Аспект-Поліграф", 2012. – 56 с.

**Збереження національно-культурної специфіки тексту
при перекладі реалій у оповіданнях
письменників США XVIII–XIX ст.**

У статті розглядаються основні способи збереження національно-культурного аспекту тексту у перекладі американських національно-специфічних історичних реалій українською мовою на матеріалі оповідань американських письменників-романтиків XVIII–XIX ст.

Ключові слова: національно-культурний зміст тексту, фонові знання, реалії.

В статье рассматриваются основные способы сохранения национально-культурного аспекта текста при переводе американских национально-специфических исторических реалий в англо-украинском переводе на материале рассказов американских писателей-романтиков XVIII–XIX вв.

Ключевые слова: национально-культурное содержание текста, фоновые знания, реалии.

The article deals with the main ways of preservation of national and cultural aspect of the text while translating the specific national historical realias in the romantic short stories by American writers of XVIII–XIX centuries.

Key words: specific-national context of the text, background knowledge, realias.

Протягом багатьох років увагу дослідників у галузі лінгвістики та перекладу привертає питання взаємозв'язку мови та культури. Безсумнівно, що мова до певної міри визначається культурою, адже мова є вербальним вираженням основних культурних аспектів і змісту. Культура – це система вірувань, ціннісних орієнтацій, комунікативних стратегій і когнітивного оточення, які визначають підґрунтя моделей поведінки членів певної лінгвокультурної спільноти. Відмінності між культурними досвідами створюють непорозуміння на шляху комунікації. На сьогодні досить актуальними є дослідження своєрідності впливу культури на мову. На думку Е. Сепіра, "культуру можна визначити як те, що суспільство робить і думає. Мова є те, як думають... Цілком справедливим є і те, що історія мови й історія культури розвиваються

паралельно" [11, с. 171]. Сучасні дослідники в галузі перекладу надзвичайно уважно ставляться до досягнень у взаєморозумінні у сфері культур і ефективності міжкультурного діалогу. Тому наше дослідження способів збереження національно-культурного змісту тексту у перекладі національно специфічних реалій у творах письменників-романтиків США є наразі актуальним.

Всебічний розгляд перекладу як двомовної комунікації є на сьогодні надзвичайно актуальним і плідним. Переклад вважається засобом міжкультурного спілкування, процесом взаємодії двох семантичних систем із власними національно-культурними особливостями, що здійснюється під час спілкування представників двох лінгвокультурних спільнот із різним світосприйняттям та певним фондом фонових знань.

Коло проблем, що виникають, інтенсивно розробляється протягом останніх десятиліть у різних теоретичних дисциплінах із застосуванням різноманітних підходів і методів. Потрібно згадати праці вчених, що відносяться до теорії перекладу (С. Флорін, С. Влахов, 1986; А. В. Швейцер, 1988; В. Н. Комісаров, 1988; Р. П. Зорівчак), до лінгвокраїнознавства (Є. М. Верещагін, В. Г. Костомаров, 1973; Г. Д. Томахін, 1988, 1997), теорії інтеркомунікації (А. Д. Райхштейн, 1986; Є. В. Сидоров, 1981; К. Каде, 1978), а також праці, присвячені вивченню психолінгвістичних аспектів перекладу тексту (Ю. А. Сорокін, І. Ю. Марковіна, 1988; В. І. Шаховський, 1989; І. В. Томашева, 1995) та зв'язків між мовою та культурою взагалі та мовою й "національним характером" зокрема (А. Вежбицька, 1997). Однак питання функціонування та перекладу національно-специфічних елементів національно-культурного змісту тексту, зокрема історичних реалій, залишається недостатньо дослідженими.

Основна мета цієї статті – визначити історичні реалії, що позначають національно-специфічні елементи національно-культурного змісту тексту, а також проаналізувати особливості їх передачі засобами цільової мови.

Об'єктом дослідження є національно-специфічні, зокрема історичні, реалії, а предметом – мовні засоби вираження національно-культурного змісту тексту та способи їх передачі при перекладі українською мовою.

Дослідження проводилось на матеріалі художніх творів відомих англійських і американських письменників-романтиків XVIII та XIX ст. (В. Ірвінг, Н. Готорн, Е. По, Ф. Френо, Ч. Б. Браун). Вибір матеріалу дослідження – не випадковий, тому що ці твори різноманітні за тематикою і відображають багато реалій американського життя минулих століть.

Фактичним матеріалом для дослідження слугувала суцільна вибірка слів, що позначають національно-специфічні реалії, з текстів оригіналу та перекладів.

Можливість точно передати позначення предметів, про які йде мова в оригіналі, й образів, пов'язаних з ними, передбачає володіння певними знаннями про ту дійсність, що відтворюється у художньому творі, який перекладається (незалежно від того, чи такі знання набуті у процесі прямого знайомства з цією дійсністю, чи вони отримані з книг або інших джерел). За цими знаннями у країнознавстві і в порівняльному мовознавстві та теорії перекладу закріпилось визначення як "фонових": тобто сукупність уявлень про те, що складає реальне тло (фон), на якому розгортається картина життя іншої країни, іншого народу. Е. М. Верещагін та В. Г. Костомаров визначають їх як "загальні для учасників комунікативного акту знання" [1, с. 126; 2].

Для теорії та практики перекладу фактично має значення лише та частина фонових знань, яка відноситься до явищ специфічних для іншої культури, іншої країни і є необхідною читачам перекладу твору, щоб без втрат у деталях засвоїти його зміст.

Взаємодія лінгвістичних та екстралінгвістичних (мовних та позамовних (фонових)) знань, що присутні у будь-якому тексті, особливо виразно виявляються в процесі теоретичного аналізу під час зіставлення текстів, що репрезентують різні мови і відповідно в умовах інтеркомунікації, тобто спілкування між носіями різних мов і різних культур.

Як ми вже зазначали, перекладацька комунікація – комунікація специфічна, тому що вона здійснюється в умовах відмінності мов і культур, що належать до її межових фаз. Текст як одиниця комунікації і завершений мовленнєвий твір містить визначену інформацію, в якій також можуть відобразитися факти та особливості даної національної культури у широкому значенні слова (історії, політичного та, соціального устрою, матеріального виробництва, мистецтва та ін.) [2, с. 313].

Ця частина змісту тексту поряд з відповідними мовними засобами й утворює *національно-культурний аспект тексту* (а також комунікативних і номінативних одиниць нижчого рангу, що його складають). Як стверджує А. Д. Райхштейн, у національно-культурному аспекті тексту можуть бути виокремлені універсальні (загальнолюдські), регіональні (обмежені в межах національних культур) і національно-специфічні елементи [8, с. 10–14].

Останні видаються найцікавішими, оскільки саме *національно-специфічні елементи національно-культурного* аспекту тексту, які виокремлюються відносно іншої мови та іншої культури (тобто не

виявляються всередині однієї мови і відповідної культури), відіграють особливу роль у міжмовній та міжкультурній комунікації, поміж іншим і в перекладі. До цих явищ відносяться *історичні реалії*. Якщо перекладач не вміє розрізнити національно-специфічні елементи тексту оригіналу, такі дії призводять до втрати в тексті перекладу національно-культурного змісту оригіналу і зрештою – до нееквівалентного або неадекватного перекладу.

Збереження національної своєрідності оригіналу передбачає функціонально правильне сприйняття та передачу цілого сполучення елементів. Як такі елементи виступають, насамперед, *реалії національної культури*, як денотативні, так і конотативні, які виражаються як номінативною, так і ономастичною лексикою. Як влучно зазначає Р. Зорівчак, реалії *"ці, так би мовити, неперекладні одиниці – найцікавіші: невід'ємні від місця та епохи, вони дають найбільше для пізнання способу мислення, побуту й історії носіїв мови-джерела, найціпніше зв'язані з підтекстом твору"* [6, с. 39].

Багато хто з авторів, які описують реалію, дають приблизні, неповні визначення, підкреслюючи лише окремі ознаки, висвітлюючи лише певний аспект цього поняття. Лінгвіст Л. М. Соболев дав таке визначення "реалії": *"Терміном "реалія" позначають побутові і специфічні національні слова й звороти, що не мають еквівалентів у побуті, а отже, і в мовах інших народів"* [10]. З сучасної точки зору, вищеподана дефініція не зовсім чітка і вимагає внесення певних коректив.

Окремі науковці тлумачать реалію як "реалію-предмет", а не як "реалію-слово". А. В. Федоров говорить про них як про "слова, що позначають національно-специфічні реалії" [13, с. 146]. Я. Й. Рецкер під поняттям "безеквівалентної" лексики має на увазі "насамперед позначення реалій, характерних для країни вихідної мови та чужих інші мові та іншій дійсності" [9, с. 58]. В подібному аспекті тлумачить реалії А. Д. Швейцер [14, с. 250].

У даній праці ми будемо користуватися наступним визначенням, поданим Р. Зорівчак у фундаментальній монографії з проблеми перекладу реалій: *"Реалії – це моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких вміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача"* [6, с. 69].

Існують різні думки щодо способів передачі реалій. Наприклад, Ю. Катцер і О. Кунін визначають транслітерацію, калькування, описовий переклад, комбінований спосіб (додавання до основи російського слова іноземного суфікса) як основні способи їх перекладу [7, с. 89–90]. Г. В. Шатков висуває наступні дві групи способів: 1) способи запози-

чення; 2) способи опису. В. С. Виноградов дійшов висновку про чотири основні способи передачі реалій: транскрипцію (транслітерацію), гіпонімічний переклад, уподібнення, дескриптивну перифразу [3, с. 104]. В нашому дослідженні ми ґрунтуємося на класифікації Г. Д. Томахіна [12, с. 31], який визначає такі способи передачі іншомовних реалій: 1) транслітерація і транскрипція; 2) калькування; 3) описовий або пояснювальний переклад; 4) приблизний переклад (за допомогою "аналога"); 5) трансформаційний (контекстуальний) переклад [12].

У збірці оповідань письменників США "Американська романтична проза" знайшли відображення події, пов'язані з конкретними історичними фактами. Це й створення перших англійських колоній у Північній Америці, і жорстокі, смертельні війни між білими колоністами та місцевими жителями-індіанцями, і американська революція 1776 р. Тому в тексті перекладу часто утворюються лакуни, пов'язані із незнанням російським і українським реципієнтами історичних подій, дат та імен США та Великої Британії. З метою полегшити сприйняття тексту для російського та українського читача і для розширення їх кругозору пропонуються коментарі.

Приклади з новели В. Ірвінга "Піп Ван Вінкль":

1) *The following Tale was found among the papers of the late Diedrich Knickerbocker, an old gentleman of **New-York**, who was very curious in the Dutch history of the province* [15, с. 66]. – *Цю повість знайшли серед паперів покійного Дідеріха Нікербокера, старого **Нью-Йоркського** джентльмена, який проявив велику цікавість до історії провінції.*

Мова йде про створення на початку XVII ст. поселення голландських колоністів Нові Нідерланди на східному узбережжі Америки. Центром провінції став Новий Амстердам (1653). Під час англо-голландської війни (1664–1674) Нові Нідерланди перейшли до англійців. 29 серпня 1664 р. Новий Амстердам перейменували на Нью-Йорк, крім того, була перейменована уся провінція. 1673 р. Голландія повернула Новий Амстердам, але 1674 р. місто знову стали називати Нью-Йорком.

2) *"And it was I that brought your father a pitch-pine knot to set fire to an Indian village, in **King Philip's war**"* [15, с. 174]. – *Саме я дав своєму батькові соснову голівню, якою він підпалив індіанське поселення під час війни з **королем Філіппом**.*

У 1675–1677 рр. відбулося повстання об'єднаних індіанських племен, очолюване вождем вампаногів Метакошетом, на прізвисько "**король Філіпп**", якого пуритани вважали "посланцем сатани".

В цих випадках використання коментарів є доцільним, тому що у російського та українського читачів ім'я короля Філіппа не асоціюється з ім'ям індіанського вождя. Крім того, коментар дозволяє приблизно визначити час подій, зображених в оповіданні – 80-ті рр. XVII ст.

В оповіданні Н. Готорна "Травневе дерево Меррі-Маунта" згадуються історичні реалії, пов'язані з реальними подіями, що відбувалися в "антипуританській" факторії Меррі-Маунт та плімутській колонії. В авторській манері написання оповідання відчувається прагнення правдоподібності зображення, що передається за допомогою детального відтворення рельєфності історичного колориту. Перекладачеві потрібно зберегти цю національно-культурну своєрідність оригіналу, дослівно передаючи реалії та водночас коментуючи їх у посиланнях. Наприклад:

3) *There be qualities in the maiden, that may fit her to become a mother in our **Israel*** [15, с. 222]. – *А його наречена стане, можливо, в нашому **Ізраїлі** добропорядною матір'ю.*

Вживання слова "**Ізраїль**" може видатись російському та українському читачеві незвичним. Коментар допомагає компенсувати лакуну, утворилася: **in our Israel** – Ізраїлем новоанглійські пуритани часто називали свою теократію, північноамериканські поселення вони вважали Новим Ієрусалимом, а себе – Новими Адамами.

4) *Woe to the youth or maiden who did but dream of a dance! If he danced, it was round **the whipping-post*** [15, с. 212]. – *Лихо тому хлопцеві чи дівчині, які б наважилися висловити бажання потанцювати! Якщо їй доводилося йому потанцювати, то лишень, хіба що, навколо **ганебного стовпа**.*

В цьому прикладі для досягнення адекватного впливу на читача даємо аналог іншокультурної реалії, яка зрозуміла реципієнту і допоможе відтворити в його свідомості необхідний образ: **whipping post** – рос. позорный столб; укр. – стовп ганьби, ганебний стовп. Знаходився в центрі поселення пуритан – символ пуританської нетерпимості до зла.

5) *A lean, bilious-looking fellow was haranguing vehemently about liberty – **Bunker's Hill** – heroes of seventy-six* [15, с. 92]. – *Худий та жовчний здоровань з запалом розмусолював про свободу, **Бенкер-Хілл**, героїв сімдесят шостого.*

Bunker's Hill – битва біля Бенкер-Хілла – одна з перших битв між американськими добровольцями та регулярними англійськими військами поблизу Бостона 17 червня 1775 р. Перемога дісталася англійцям ціною великих втрат. Щодо "**heroes of seventy-six**", у цьому випадку маються на увазі герої року проголошення "Декларації незалежності" США і перших перемог американської армії.

Ми провели порівняльний аналіз перекладу оповідань американських письменників-романтиків російськими перекладачами. Дослідили основні способи перекладу реалій, відзначили вдалі перекладацькі рішення та недоліки окремих варіантів перекладу. Врахувавши результати аналізу, ми здійснили власний український переклад речень з історичними реаліями.

Підсумовуючи вищесказане, потрібно зазначити, що історичні реалії є компонентом фонових знань, необхідних для розуміння іншомовного тексту. Недостатнє знання історії країни, найважливіших історичних подій, її видатних політичних й історичних діячів призводить до незрозуміння порівнянь, історичних посилань, а отже, до мовної некомпетенції. У перекладі саме історичних реалій необхідними є додавання коментарів, що дозволяють зробити висновок про приблизний час і значення історичних подій та осіб, змальованих в оповіданнях.

Отже, залучення національно-культурного компонента до змісту концепції адекватного перекладу вимагає перегляду самого статусу перекладача: він повинен мати глибокі знання не лише своєї національної культури, але також у великому обсязі розуміти іншомовну історію й культуру, оскільки засвоєння іноземної мови та його подальше застосування програмується як міжкультурна комунікація, як діалог культур.

Тому питання відтворення фонових елементів національно-культурного змісту твору під час перекладу цільовою мовою є *перспективним* і потребує подальших досліджень.

Література

1. Верещагин Е. М. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М., 1973. – 320 с.
2. Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М., 1980. – 341 с.
3. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. – М., 1978. – 174 с.
4. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 342 с.
5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М. : Прогресс, 1984. – 372 с.
6. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. держ. університеті, 1989. – 216 с.
7. Катцер Ю. Письменный перевод с русского языка на английский / Ю. Катцер, А. Кунин. – М. : Высшая школа, 1964. – 408 с.

8. Райхштейн А. Д. Национально-культурный аспект интеркоммуникации / А. Д. Райхштейн // Ин. языки в школе. – 1986. – № 5. – С. 10–14.

9. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика: очерки лингвистической теории перевода / Я. И. Рецкер. – М. : Международные отношения, 1974. – 326 с.

10. Соболев Л. М. О переводе образа образом / Л. М. Соболев // Вопросы художественного перевода. – М. : Советский писатель, 1955. – 310 с.

11. Сэпир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М., 1993. – 244 с.

12. Томахин Г. Д. Реалии-американизмы / Г. Д. Томахин. – М. : Высшая школа, 1988. – 240 с.

13. Федоров А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – М. : Высшая школа, 1983. – 278 с.

14. Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 215 с.

15. American Romantic Tales. Американская романтическая проза : сборник / сост. А. Н. Николюкин ; на англ. и русск. яз. – М. : Радуга, 1984. – 367 с.

Словники

Американа : англо-русский лингвострановедческий словарь. – М. : Полиграмма, 1996. – 489 с.

Жизнь и культура США : англо-русский лингвострановедческий словарь. – Волгоград : Станица-2, 1998. – 585 с.

**"Імперія" Ришарда Капусцінського:
від репортажу до літератури**

Стаття присвячена аналізу нефікційної літератури й принципів творення художності на прикладі репортажів Р. Капусцінського із циклу "Імперія". Зокрема, розглядається опозиція між фактом і вигадкою у сучасній літературі, а також літературні прийоми опису позатекстової дійсності.

Ключові слова: репортаж, фактуальність, фікційність, стиль, польська література, Ришард Капусцінський.

Статья посвящена анализу нефикциональной литературы и принципов создания художественности на примере репортажей Р. Капусцинского из цикла "Империя". В частности, рассматривается оппозиция между фактом и вымыслом в современной литературе, а также литературные приёмы описания внетекстуальной действительности.

Ключевые слова: репортаж, фактуальность, фикциональность, стиль, польская литература, Ришард Капусцинский.

The article is devoted to analysis of non-fiction writing and principles of creation artistry by considering Ryszard Kapuscinski's reportages "Imperium". The article particularly deals with the opposition between fact and fiction in modern literature and literary devices for non-textual reality description.

Key words: reportage, factul, factual, style, Polish literature, Ryszard Kapuscinski's.

Цикл репортажів "Імперія" ("Imperium", 1993) об'єднаний загальною темою функціонування й розпаду Радянського Союзу, що осмислюється крізь призму індивідуальних досвідів. Книжка має цілісну нараційну структуру й виразну хронологію: перший розділ складають ретроспективні тексти-спогади з дитинства автора (1939) й репортажі, що раніше виходили в книзі "Киргиз сходить з коня" (1968), другий розділ подає розлогу панораму повсякденного життя величезної країни в 1989–91 рр., але далеко від епіцентрів історичних змін, третій – аналітичний авторський погляд на розвиток суспільних формацій у посткомуністичній дійсності. Другий вимір книжки – суто індивідуальний, кожна з її частин є особистим переживанням автора зустрічі з

державною машиною, названою метафорично Імперією. Ще одним магістральним сюжетотворчим елементом, що виразно проглядається, є мотив подорожі, що починається у рідному автору Пінську і, проходячи через більшість радянських республік, повертається знову до Пінська, окреслюючи символічні цикли. Цю подорож автор здійснює не лише в просторовій, але й у часовій площині, що дає можливість прочитання її як метафори подорожі-життя й говорити про інший рівень художності книги як цілості.

Отже, з одного боку, ми спостерігаємо певну жанрову неоднорідність: частково "Імперія" – це автобіографія з дотриманням необхідної умови отожднення автора з наратором і головним героєм, особистий щоденник, оскільки збережено хронологію, історіографічна проза з її використанням конкретних історичних подій і постатей чи есей на суспільно-політичну тематику з розлогими цитатами з інших джерел. Водночас книга має виразні об'єднуючі елементи, що спонукають до прочитання її як текстуальної цілості, наприклад, як роману або іншого літературного твору. Чи суперечило б це, по-перше, намірам автора "оповісти реальність", спираючись виключно на автентичні події і досвіди, по-друге, очікуванням читачів, що шукають не лише естетичної, але й інтелектуальної поживи, сприймають правду тексту в її зв'язках із позатекстуальною дійсністю?

Це питання про співвідношення фікційного і фактуального в тексті репортажу, оскільки літературність із часів Аристотеля визначалася виключно через *mimesis*, тобто імітацію уявних вчинків і подій, що спонукає Ж. Женетта перекладати *mimesis* як вигадку. "Фікційне висловлювання не є ні істинним, ні оманливим (лише "можливим", як сказав би Аристотель), або воно й істинне й оманливе одночасно [...], і той парадоксальний договір про взаємну безвідповідальність, який воно укладає з реципієнтом, може бути чудовою емблемою відомої естетичної зацікавленості. Тобто якщо в мові є лише один спосіб точно стати твором мистецтва, то це, безумовно, – вигадка" [1, с. 349]. Однак така позиція, як зазначає Ж. Женетт, виключає зі сфери поетики надто багато текстів, навіть цілі жанри, чия художність забезпечується менш автоматично, але від того не менш очевидно. На противагу вигадці теоретик пропонує говорити про стиль як про категорію, що будь-якому мовному висловлюванню може забезпечити статус літератури.

Таким чином, до літератури проникає багато жанрів нефікційної прози, від наукових текстів до газетних заміток, змінюючи як саму літературу так і власну внутрішню будову. К. Шахова великого значення надає документальності в сучасній літературі, зауважуючи, що "сьогодні ми все більше переконуємось у тому, що твори, побудовані

на основі, що виразно проглядається, навіть строго документальні, можуть набути всіх якостей і властивостей роману" [4, с. 12]. Польський дослідник нефікційної прози З. Зьонтек стверджує, що опозиція "документа" й "літератури", що була визначальною категорією впорядкування досвіду прози ХХ ст., відійшла в історично-літературне минуле [11, с. 5]. У польській літературі вже після Другої світової війни характерним явищем було розмивання меж між вигадкою і документом, а саме – змішування суто фікційних жанрів (роман чи оповідання) із такими, що оперують реальними фактами (репортаж, щоденник тощо). До тих останніх упроваджується потужний художній елемент, часом навіть фікція чи містифікація: наратори щоденників зізнаються у фальсифікаціях і грі на публіку – В. Гомбровіч заперечує "щирість", Т. Конвіцький свій текст називає "псевдощоденником", К. Брандис і поготів пише про "облудність автентичності", яка стає "ною конвенцією" [7, с. 342].

Що ж до суто журналістських жанрів, то, аналізуючи впливи газетних повідомлень на польську літературу, Р. Ніч вказує на фундаментальну особливість газетної мови, яка не стосується дійсності, а "симулює лише виклад і обмін інформацією і в результаті робить неможливим вільне висловлення думки і волі суб'єкта" [3, с. 289]. Із цього походить виразна антижурналістська поетика в літературі, репрезентована такими "мікрожанрами", як "хроніка трагічних випадків" і "сутічки" Мірона Бялошевського. Ще більш прочитуваним прикладом може бути творчість Ришарда Капусцінського, що в чергових фазах свого розвитку дозволяє побачити процес поступового відходу від канонізованих принципів референтних відношень та обов'язкових умовностей репортажу. Працюючи в пресі, він, однак, виробив власну поетику, для якої в той час найближчими були ідеали "нового журналізму", що прагнув поєднати фактографічну ретельність інформації із літературними техніками її викладу, а також усвідомленням власних можливостей і обмежень. У рамках цієї течії нефікційної творчості стандартні взірці журналістського викладу є лише відправною точкою для заперечення й протиставлення: оманливому об'єктивізму, облудній нейтральності, позірній відсутності упереджень, прихованому спотворенню подій у гомогенізованих формах та маніпуляції значеннями, що насаджуються через засвоєні у повсякденному досвіді схеми офіційних сценаріїв. Гарантом же істини, на думку Р. Ніча, стає відверто суб'єктивне і критичне авторське структурування складного досвіду й використання художніх прийомів як найвідповіднішого засобу [3, с. 292–293].

У книжках Р. Капусцінського художні засоби є не лише додатковим орнаментом, як зауважує Є. Яжембський, вони виконують інтерпретаційну й оціночну роль. "Дійсність", яка постає у репортажах, пропущена через літературу, відкриває свій інший вимір, зв'язки між подіями, яких на перший погляд не видно [8, с. 87]. Попри композиційну недосконалість "Імперії", яку автор пояснював складним і затягнутим процесом розпаду найбільшої в світі держави, що відобразилося на структурі книжки, вона є свідченням майстерного володіння стилем. Ці авторські техніки знайдемо ще в "Імператорі" чи "Шахіншах": від відчайдушного втручання в переживання інших (наприклад, подорож до Вірменії під час війни в одязі пілота) до ризикованої спроби знайти велику метафору всієї російської культури в двохсотлітній історії побудови й знищення храму Христа Спасителя в Москві.

Впізнаваність стилю Р. Капусцінського забезпечується в першу чергу його увагою до деталей, які виростають до рангу метафори, відображеної в дзеркалі суспільної свідомості: "Під час моїх подорожей по Імперії увагу мою привернуло те, що навіть у покинутих і глухих містечках, навіть у майже порожніх книгарнях, як правило, можна купити велику карту цієї країни, на якій решта світу знаходиться ніби на другому плані, на узбіччі, в тіні.

Ця карта для росіян – це певний різновид візуальної компенсації, своєрідна емоційна сублимація, а також предмет неприхованої гордості.

Вона також служить поясненням і виправданням усіх недоліків, помилок, бідності й маразму. Завелика країна, аби її можна було реформувати, – пояснюють противники реформ. Завелика країна, аби її можна було поприбирати, – розводять руки двірники від Бреста до Владивостока. Завелика країна, аби скрізь могли доставити товар! – бурчать продавчині в порожніх магазинах" [9, с. 167–168].

Такою ж метафорою життя у Радянському Союзі стає колючий дріт, яким огорожено всі 42 тисячі кілометрів кордону й на виробництво якого кинуто всі ресурси, чи зміна русел річок в Узбекистані заради вирощування бавовни з чиеїсь забаганки, що призводить до пересихання й занепаду. Текст "Імперії" насичений авторськими коментарями, що зумовлено самою формою оповіді, оформленої як особистий щоденник. Тому автор сміливо береться висловлювати власні припущення про описувані явища, як-от причини нищення церков радянською владою і побудови на їх місці власних палаців рад і будинків профспілок. У той же час сам текст проблематизує функцію репортажу, метою якого є відтворення "правди", але автор не приховує своїх мотивів і зацікавлень – він свідомо віддаляється від Москви,

де вірус політичне життя, а вірушає вглиб країни й зустрічається з тими, хто в першу чергу цікавий йому. Такий виразно суб'єктивний підхід до репортажу дозволяє поставити питання про можливість взагалі відстороненого й неупередженого погляду. Чи можна таким вважати запис розповідей придворних осіб палацу Хайле Селасіє в "Імператорі" Р. Капусцінського? Чи, скажімо, розмови з Марексом Едельманом у "Встигнути перед Богом" Ганни Кралль? У репортажах такого типу, коли автор самоусувається, надаючи своїм героям можливість творення нарації, визначальним є принцип редакторського опрацювання й монтажу. Саме монтаж М. Гловінський вважає основним елементом художності нефікційних текстів, адже таке співставлення й поєднання різних фрагментів забезпечує нараційну цілість тексту [6, с. 167], тому за позірною відсутністю автора в площині тексту не слід забувати про роль автора в його конструюванні.

Серед інших художніх прийомів, характерних для стилю Р. Капусцінського, вирізняється вміння створювати напругу. Так, за принципом саспенсу побудовано репортаж із назвою "Пастка", в якому автор перевілюється у героя власного гостросюжетного тексту про нелегальний перетин кордону з охопленою війною Вірменією. Читач переживає із героєм-наратором усі хвилини виснажливого чекання й страх бути викритим через польський акцент у російській мові, і так само читач видихає з полегкістю, коли авантюра закінчується успішно. Це приклад того, як нефікційна проза створює ефект достовірності завдяки опису особистих переживань автора, а читач вірить у це на основі неписаного договору між ним і автором, принцип якого описав Ф. Лежен [2].

Проте, як зазначалося раніше, саме визначення жанру як щоденника чи репортажу не забезпечує чистої фактуальності, навіть якщо вважати суб'єктивний погляд автора "правдою" його особистого світу. Про переплетіння фактуального й фікційного у текстах Р. Капусцінського пишуть його біографи, знаходячи невідповідності із позатекстовою реальністю. Наприклад, в "Імперії" він згадує про свого батька як про члена Армії Крайової, хоча цьому не знайшлося жодного підтвердження. А. Домославський припускає, що це могла бути свідомо конфабуляція заради реабілітації в суспільстві й долучення до грона "своїх", оскільки після змін 1989 р. в іншому світлі бачилося його активне партійне життя й кар'єра за рахунок партійних знайомств [5]. Подібних перекручувань чи просто вплітання в текст неперевіраних пліток і представлення їх як чистої правди назбиралося багато, але завдання літературознавства не поширюється на вивчення позатекстуальної дійсності. Можна в кожному випадку відділяти правду від вигадки, але художність тексту не залежить від ступеня переробки фактів.

Приклад "Імперії" Р. Капусцінського демонструє, що нефікційний текст можна читати як роман, занурюючись у світ тексту й співпереживаючи героям, у той же час не можна відкидати його документальний характер, інакше це б суперечило інтенції автора й сприйняттю читача. Як Ж. Женетт говорить про текст, що "сигналізує про свою вигаданість за допомогою паратекстуальних міток, які охороняють читача від будь-яких непорозумінь і прикладом яких [...] є жанрове позначення "роман", поставлене на титульному аркуші книги чи на її обкладинці" [1, с. 403], так жанр репортажу, що відійшов від канонізованих принципів і вимог журналістського викладу, сигналізує про свою належність прикметником "літературний". Це означення вже не вказує на фікційність, тільки на накладання двох принципів творення тексту – ґрунтування на фактах позатекстуальної дійсності й оформлення їх у художній формі. Отже, можемо говорити про накладання різних жанрів у межах одного тексту, що вказує на розширення можливостей літератури як такої.

Література

1. Женетт Ж. Вымысел и слог / Ж. Женетт // Фигуры : в 2 т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. – 1998. – С. 342–451.
2. Лежён Ф. В защиту автобиографии / Ф. Лежён // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 110–122.
3. Нич Р. "Цитати з дійсності". Функції газетних повідомлень у літературі / Р. Нич / Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. – Львів : Літопис, 2007. – 315 с.
4. Шахова К. А. Вечно обновляющийся реализм / К. А. Шахова. – К. : Изд-во при Киевском государственном университете издательского объединения "Вища школа", 1984. – 216 с.
5. Domosiawski A. Kapuscinski non-fiction / A. Domosiawski. – Warszawa : Swiat książki, 2010. – 605 str.
6. Głowinski M. Dokument jako powieść / M. Głowinski // Narracje literackie i nieliterackie. – Kraków : Universitas, 1997. – 312 str.
7. Jarzǳębski J. Kariera "autentyku" / J. Jarzǳębski // Powieść jako autokreacja. – Kraków : Wyd-wo Literackie, 1984. – Str. 337–365.
8. Jarzǳębski J. Wędrywka po "Imperium" / J. Jarzǳębski // Apetyt na przemiany. Notatki o prozie współczesnej. – Kraków : Znak, 1997. – Str. 82–89.
9. Kapuscinski R. Imperium / R. Kapuscinski. – Warszawa : Czytelnik, 1993. – 333 str.
10. Nowacka B. Ryszarda Kapuścińskiego reportaż intymny / B. Nowacka // Literatura i ja. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku. – Katowice : Oficyna Wydawnicza, 2007. – Str. 145–154.
11. Ziątek Z. Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej / Z. Ziątek. – Warszawa : IBL, 1999. – 223 str.

Авторські смислові виміри оригінального тексту М. Фуко та його сумнозвісний вирок про "смерть автора"

Потреба знати авторські якості вибраного документа "Vivre avec la philosophie" викликана сенсаційним твердженням особи, що його створила, про "смерть автора". Дослідження за авторськими смисловими параметрами (погляд, голос, тон тощо) власного оригінального тексту М. Фуко спираються, по-перше, на попередньо зібрані відомості про лексико-граматичні якості франкомовного тексту, та, по-друге, на аналіз сценаріїв активності персонажів поряд із якостями вжитих дієслів; загальні результати цих трьох етапів викликали сумніви в якісному авторстві дослідженого тексту.

Ключові слова: авторський голос, погляд, тон тощо; негативний сенс, мовна надмірність, "нездоровий" ритм навіювання, перебільшена абстрактність, некоректна образність.

Потребность понять авторские качества избранного документа "Vivre avec la philosophie" вызвана сенсационным утверждением его творца о "смерти автора". Данный анализ оригинального текста по авторским смысловым параметрам (взгляд, голос, тон и т. д.) опирается на предварительно собранные сведения о лингвистических качествах и сценарии активности персонажей в этой франкоязычной работе. Все три этапа исследования заставляют сомневаться относительно качественного авторства.

Ключевые слова: авторский взгляд, голос, тон и т. д., накопление негативных форм, языковые излишества, "нездоровый" ритм внушения, преувеличенная абстрактность, некорректная образность.

The need for the probing into the original text in French "Vivre avec la philosophie" is connected with the notorious statement of its writer about "the death of the author". The analysis of the text through the author's point of view, voice etc is supported with the previously collected knowledge about its language forms and the individual activity scenarios of the personages. These three stages of the study have suggested some deviated understanding of own writing practices and the mission of being the author on the part of Michel Foucault's.

Key words: author's point of view, voice etc, condensed negative forms, redundancy, reiterations, abnormal rhythm of suggestive pressing, destructive imagery, gash of personal traits into the text.

Постановка проблеми До цього часу ми накопичували досвід вивчення англійських авторських текстів за їх когнітивно-семантичними вимірами, як-от: авторський голос, погляд, тон, динаміка тощо. Однак у філологічних роботах час від часу спливають згадки про ставлення до авторства тексту, яке загрозовано тяжіє не стільки над нашими науковими зусиллями, скільки над вічною гуманістичною цінністю поставати творцем думок в письмовому документі і звертатися до спільноти із людяно притягальним змістом, тобто бути автором тексту. Джерело ставлення до авторства тексту, яке нас занепокоїло, є франкомовна особа. Він проголосив свої погляди в публікаціях рідною мовою, але зробив це дуже гучно, незважаючи ні на мову, ні на культуру. Отже, нам не залишається нічого іншого, як прямо поглянути в текст того, хто нищівно підняв руку над автором письмових творів. Ми поринули аналізувати його оригінальний текст, написаний його рідною мовою, щоби знати, яким автором був він сам, і вже тоді з'ясувати для себе, як ставитися до його заяв.

Аналіз останніх досліджень. В низці наших статей проходить думка про те, що авторство тексту є духовне і матеріальне явище, яке відмічено національно-культурною традицією, яку ми незмінно враховуємо в нашій роботі із текстами, написаними англійською мовою. А тут мова йде про французького філософа та психолога М. Фуко / Michel Foucault, якому належить відоме у всьому світі нище "вбивство автора текстів", яке проголошувалось неодноразово, як усно, так і письмово, в дещо стилістично відмінній формі.

Докладніше за все про це можна прочитати в його роботі "Les Mots et les Choses / Слова та Речі". Там написано про "смерть людини", інакше, що "людина померла" в текстах, чи ще на інший манер, що письмова творчість "виключає присутність людини", яку М. Фуко, як спадкоємець подібних поглядів Ніцше не визнавав належністю текстів як комунікативно-лінгвістичного явища, а відсилав лише до абстрактних положень у філософії ("le livre ("Les Mots et les Choses / Слова та Речі". – Т. М.) qui constante "la mort de l'homme"; "exclut la présence de l'homme – dont Foucault, après Nietzsche, fera la tâche du philosophe" [6, с. 36]).

"Це та книга, у зв'язку із якою вибухнув "структуралістський" скандал. Справа в тому, що Фуко описав деякі формальні чинники, які приховано ("таємно") упорядковують людські знання (в тому разі, коли маються на увазі знання мови, що перебувають у безпосередньому використанні, чи структурно організовані) способом їх певної деформації, а саме: забавляння схожими смислами, що спостерігалося протягом Відродження, використання понять у перебільшеному сенсі,

як в період класицизму, чи повтори певного сенсу, міцно пов'язаного із людським існуванням, чим відрізняється час модернізму. Людина (яку тут не варто плутати із людьми як родом людським) розглядається в такому разі як звичайне мале історичне явище, сповнене певними відомостями (тут у Фуко має місце відображення в протилежному смислі об'єкта та суб'єкта пізнання); людина стає еством, яке вимушене розкривати свою суть в мові, значить їй доводиться себе приховувати через те, що мова бере владу над ним як нова загальноновизнана дієва сила мислення (бо мова визначає все навкруги, все має ознаки смислу, і все є спілкуванням тощо)."

/оригінал/ "C'est le livre par lequel le scandale "structuraliste" arriva. Il s'agit pour Foucault de décrire des déterminations formelles qui organisent secrètement le savoir (qu'il s'agisse de connaître le langage, le vivant ou l'économie) en lui imposant une certaine courbure: jeu des ressemblances pour la Renaissance, redoublement de la représentation pour l'âge classique, répétitions d'un élément anthropologique pour l'époque moderne. L'homme" (à ne pas confondre avec les hommes comme espèce vivante) est compris alors comme simple pli historique formé par le savoir (chiasme de l'objet de connaissance), appelé à se défaire, à disparaître devant l'avènement du langage comme nouveau déterminant universel de la pensée (tout est langage, échange de signes, communication, etc.)" [10, с. 22].

На книгу "Les Mots et les Choses / Слова та Речі" також посилаються в зв'язку із герменевтикою, яку Фуко розуміє наступним чином (коли читаєш рядки такого визначення, знов пригадуються відомості із попередньої публікації про власний текст М. Фуко стосовно його властивості приховувати смисли авторської присутності в письмовому документі; тоді цікавість М. Фуко до герменевтики стає особливо зрозумілою. – Т. М.):

"Сукупність знань та вмінь, які дозволяють зробити певні знаки сповненими смислу, а також уможливають проникнення в смисл, який подібні знаки приховують / Ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens". (Les Mots et les Choses, р. 44). Цей метод стосується всіх гуманітарних дисциплін. Відрізняючись від наочних досліджень в точних науках, така методика спирається на зовнішній вигляд речей та знаходить те, що вони можуть виражати [3, с. 136]

Отже, франкомовний твір "Vivre avec la philosophie" (1983) М. Фуко підлягає когнітивно-семантичному випробовуванню на авторській якості. Нашу дослідницьку незручність – ту, що текст викладений в оригіналі лише французькою, а у нас стає об'єктом аналізу щодо положень, вже перевірених в роботі із англійськими документами –

ми дещо виправдовуємо відомим фактом, що саме із цим твором "Vivre avec la philosophie" [8. р. 60–61] М. Фуко / Michel Foucault виступав перед американськими студентами в Каліфорнійському університеті в Беркелі / Berkeley. Тим самим цей французький філософ та психолог за освітою особисто спрямовував свій зміст назустріч англомовним дискурсивним очікуванням.

Дослідження розгорнулося в широкий і цікавий аналіз, проте достатньо сумний. Декілька його етапів описано в послідовних публікаціях, кожна із яких додає до нашої віри в те, що гуманістична цінність бути автором тексту є вічною та непорушною і здатна вистояти перед насуванням руйнівних поглядів. Спершу ми писали про лексикограматичні якості тексту "Vivre avec la philosophie", які видно в нечуваному накопиченні негативних форм та мовній надмірності через прямі повтори, що в цілому складало враження "нездорового" ритму навіювання та авторитарного тиску із боку людини, яка присвоїла право промовляти своє "ні". Відразу згадувалося, що у Фуко багатий досвід професійного спілкування із психічно проблематичними людьми, що він сам розважно розкривав тему безумства в окремій книзі, більш за те, що він володів ґрунтовними знанням про тексти, написані пацієнтами із нездоровим розумом, про що є відомості в франкомовному словнику-енциклопедії "Психоаналіз" [9; 14, с. 218–227] та інших публікаціях про нього [6; 7; 14].

Після того в тексті нашої цікавості ми досліджували сюжети активності кожного із персонажів у зв'язку із характером вжитих автором дієслів та абстрактних / конкретних іменників. Смісл, зосереджений навколо кожного із персонажів, відкрив таку властивість тексту, як навмисно перекритий канал особистих смислів про самого автора М. Фуко. Було таке враження, що творець вибраного документа уникав бути видним між рядків тексту як жива людина, що володіє багатим життєвим досвідом, який осмислено більш за все, бо знання, випробувані власним існуванням, найбільш достовірні.

Проте у натурального тексту є, і залишається, властивість віддзеркалювати внутрішні смисли із особистісного світу його творця. Однак М. Фуко – перебільшуючи свою владу над текстом стосовно того, що здатний сховатися за змістом і індивідуально залишитися цілковитою таємницею для читача – все одно випірнув на поверхню текстової семантики, лише не природно відверто і прямо, як це гідно дійсного автора, а своїми вадами.

Враженням, яке склав аналіз другого етапу, можна висловити як фуколтианська "смерть автора" починалась із того, що він сам "вбивав" себе як відвертого і щирого автора тексту. Висловлене узагаль-

нення викликає міркування про те, що М. Фуко переслідувало у житті багато непривабливих, з точки зору людських цінностей, особистих стосунків. Таємницю про себе він ретельно зберігав не тільки в текстах, а і в житті, переїжджаючи із одного далекого на інше далеке місце, рідко десь працюючи більш ніж кілька років поспіль. Він любляв різко привернути до себе велику увагу, стати в центр подій, але зникав від частих або постійних повсякденних поглядів людей. Щодо сексуальних стосунків, то із цієї теми він теж взявся бути авторитетом, складаючи багатотомну монографію, надрукувавши перший том, який став, за словами Британської енциклопедії, "святою книгою сексуальних меншостей", проте облишивши незавершеним решту змісту, бо помер від септісемії, яку пов'язують зі СНІДом, у 53 роки.

Цілі статті на третьому етапі можна визначити як остаточний аналіз текстової семантики вибраного тексту М. Фуко "Vivre avec la philosophie" [8] за авторськими параметрами, як-от: авторський погляд, голос, тон, дикція, динаміка, авторська позиція та смак.

Виклад основного матеріалу: авторські параметри тексту М. Фуко "Vivre avec la philosophie". Погляд М. Фуко не є гармонійним плином смислу. Цей авторський параметр розпадається на три способи дивитися на свій зміст, які, кожний окремо, показують свої розшарування.

1. В першому плинні погляду М. Фуко ретельно, до подробиць, придивляється до стародавнього тексту; повільно і поступово, в децю протяжному фольклорному ритмі, вивчає то древнього філософа Платона, то його учня Дені із Сіракуз. Поряд із цим погляд творця французького тексту на певному етапі починає співпадати із платоновим, і це зрозуміло, бо М. Фуко густо перефразує та цитує його роботу. Як тільки погляд творця сучасного французького твору відривається від платонового бачення, то дивиться він на старовинного академіка недобррозичливо, зневажливо та з погордою. На такому тлі, незважаючи на авторитет Платона, простуватий плагіатор Дені із Сіракуз отримує від М. Фуко більш теплі погляди. Ось тут внутрішнє око автора французького тексту зупиняється. Швидкий хлопець, як відчувається із змісту, більш до вподоби творцю сучасного тексту, ніж старий вимогливий Платон. Французький філософ та психолог за освітою неначе бажає обґрунтувати, чому так сталося і починає аналізувати, дуже прихильно для невірному учня, помилку недбайливого та нерозумного Дені, що закінчується цинічним визнанням, що сам Платон виходить винуватим, бо писати не хотів.

2. Із враженням про філософську долю обмеженого в свободі дій амбіційного плагіатора-Дені М. Фуко вже другим плином вдивляється в заявлену тему. Тепер це відбувається із сучасними почуттями та

асоціаціями. Автор дивиться на філософію через деякий семантичний згусток, в якому можна з певними зусиллями розпізнати його власний образ Філософа, який може бути лише ідеалом. Аморфність такої присутності творця французького тексту не бентежить, він вільно з таким змістом обходиться, як із чимось добре знайомим, значить "своїм". Така невизначена присутність є найбільш близьким особистим смислом для М. Фуко (див. про особистісні тенденції приховувати свої якості). Раптово із такої розпливчатості дуже бадьоро починає прозирати авторський погляд. Чому? Заграли сексуальні струни, і погляд французького філософа розквітчали картини "сожительства (рос.)" (українське слово не передає того смислу, який створив М. Фуко, перекладаючи давньогрецькі слова французькою мовою на манер подвійного смислу, що інколи знаходять в порівнянні російських термінів "интимные сношения" и "дипломатические сношения" – Т. М.) [8, с. 61] із філософією. Це найбільш яскрава картинка в цілому тексті. Але М. Фуко не тільки із задоволенням вдивляється в такий конфуз, але ще драматично ніяково відводить погляд, ніби він не бажає на таке дивитися, повертаючи свої очі ніби до словника: то грецьке тлумачення таке..., але дивиться далі та запрошує серйозно подивитися разом на "совместную жизнь" філософа та філософії.

В цій другій спробі дивитися на свій матеріал авторський погляд М. Фуко надламується: бо на те, що змальовувалось, більше дивитися не можна. Тому автор звужує своє бачення однією особою Філософа, звісно, свого ідеалу і пропонує спостереження внутрішнього стану такого одинака. У такого тільки й того, що лише лампа, світоч, що горить, бо горить вогнем від більшого вогню, і так само палає душа цього мудреця. В очах автора французького тексту яскравість та блиск, а словесні картинки для розуміння не складні, там декілька простих слів, але вони заклично візуально фокусують всю увагу читача. І на це працюють майже п'ять рядків дуже дрібного тексту, в якому барабаним стукотінням повторюються майже ті самі дієслова.

Тут знову згадується [14, с. 33], що М. Фуко, психолог за вищою освітою та певним досвідом праці ("une expérience personnelle liée à son passage, comme psychologue, dans le service du professeur Jean Delay à Sainte-Anne" [14, с. 33]), добре знався на ослабленому розумі нездорових людей [9, с. 218–227] та безвольних осіб, знався він також на владі над такими: тут і сяйво перед очима як професійний прийом гіпнотизерів із блискучою кулькою, або психічного тиску яскравої лампи в очі того, кому ставляться питання, і авторитарний потік заперечення, який не залишає сумнівів, і ритмічні повторювання тих самих

слів, які втокмачують сторонню волю тому, хто не здатний проти-стояти тиску.

3. В третньому плинї авторського погляду М. Фуко вже дивиться в свій матеріал, ніби пригадуючи, що спочатку в його тексті були Платон та Дені, які більш або менш скоро стали нецікаві, але про них треба згадати, бо це вимагає структура тексту, який почався із них. Так само вже нецікава дилема, чи писати філософію, чи її не писати..., бо у захваті М. Фуко дивиться лише на штучно розквітчану яскравість "проживання" філософії в індивідуальному житті.

Голос М. Фуко не є гармонійним плином смислу. Цей авторський параметр відгукується на всі три способи авторського погляду, через це в творі звучить ніби багатоголосся, яке, кожний шар окремо, отримує тональні забарвлення. Текст французького філософа та психолога за освітою не залишає відчуття власного відкритого та щирого спілкування автора та читача. Навпаки, те, що звучить замість авторського голосу, нагадує голосіння декількох персон, які, часом байдуже один до одного, переймаються несхожими проблемами, причому часто недоговорюючи те, що було би варто висловити. Показним моментом "смиислового провалля" можна вважати думку М. Фуко, яка виникла як частина теми на початку тексту. Йдеться про те, що філософію треба опановувати, спілкуючись, та спілкуючись, робити реальністю свого життя (в оригінальному тексті це виглядає наступним чином: "<...> la philosophie ne sera un discours, ne sera réelle que d'être écoutée. Deuxièmement, le discours philosophique ne sera réel que d'être accompagné, soutenu et exercé comme une pratique, à travers une série de pratiques <...> [8, с. 60]). В подальшому викладі ця думка трансформується в протилежну: у М. Фуко немає спільноти, в якій, спілкуючись, опановується філософія, саме таке було властиво академії Платона, а самому М. Фуко бути разом із кимсь нестерпно; тому автор поринає в безлюдні та вільні від спілкування абстракції "дивних стосунків" із філософією та "сяйва лампи". В такій нескладності виникають асоціації із тими характеристиками, які М. Фуко отримує від одного із американських аналітиків його діяльності:

"М. Фуко ретельно вирощував із себе знаменитість на тип "підривник широкого профілю", але ні в його поглядах, ні в його житті не було достатньої програми дії. Він скептик, але це тільки відносно повсякденної мудрості та традиційної моралі, і теж не в усіх випадках. Він був схильний до іронії, але і цьому була певна межа. Він здавався руйнівним та був у захваті від руйнування, але він не був ніяким революціонером <...> (далі на перифразний манер для скорочення. – Т. М.). Можна ще додати, що, наполягаючи на своєму праві питати, він

часто ставив питання, але сам відповіді на них не давав. М. Фуко запитував завзято, нав'язуючи іншим гостру цікавість широкого плану, але несподівано прикладену до конкретної ситуації. Тоді він навіть не мав впевненості, що відповідь прозвучить. Однак, "коли була нагода, в багатолюдді чи на самоті, він дуже старався відсунути себе подалі на таку відстань від подій, щоб подібне питання було лише інтелігентно поставленим" [7].

Дикція автора більш за все пов'язана із особливим конкретним вибором мовних засобів людиною, яка пише. Як ми раніш попереджали, франкомовний текст М. Фуко, на відміну від того, як ми працюємо із англomовними документами інших авторів, ми аналізуємо лише такою мірою, якою з'являються обриси авторських якостей, без тонкої конкретизації, яка би потребувала глибокого входження в французькі мовні засоби. Така певна обмеженість стосується головним чином лише цього авторського параметра "дикція". Проте ефективність нашого проникнення в смисл обраного тексту не викликає сумнівів, лише залишається нерозкритим певне поле характеристик, які могли би додати деяких кольорів. Тобто ми знаємо, наприклад, що автор уникає конкретності вислову, при цьому є ще резерв смислів, виявляючи які можна було би визначити, як він це робить, байдуже – іронічно, чи, може, цинічно.

Відомо, що залежно від авторської дикції жива думка читача або пробуджується, або блокується; його мислення може розгортатися унікально активно і точно вслід за авторським, або заковуватися в стереотип. ("Trite diction blocks thought. Writers who use ready-made phrases instead of creating their own soon find it difficult to think beyond stereotyped expressions" [15, с. 229].)

Вдивляючись в текст М. Фуко із таким розумінням авторської дикції, виявляємо, що М. Фуко не цікавить врівноважений діалог смислів із читачами, що зазвичай досягається шляхом якісних експліцитних висловів. Він визнає лише спрямованість словесного впливу від себе самого на інших, що доважено прихованим тиском. **Дикція М. Фуко** характеризується його прагненням нав'язати свою волю через текст. Він розраховує на ефект, який діє не відкрито і прямо, а не лінгвістичними "манівцями". В цьому сенсі його авторську дикцію живлять численні повтори, які нагадують барабанный дріб та потік негативних форм та образність, яка сумнівна для теми, але впливова на людську уяву. Щодо думки, яку намагається провести творець цього документа, то вона неконкретна і непослідовна.

Michel Foucault

«Vivre avec la philosophie»

*parler ... écouter
...dire ... répondre
...montrer ... indiquer
...lire ... relire ... brûler
... écrire ... publier
...tomber ... citer*

*vivre ...
cohabiter...
produire*

*approcher...
allumer...
nourrir*

Склад дієслів дотичної діяльності, які припадають на три фрагмента змісту: /1/ Перифразний сюжет про Платона із древнього тексту; /2/ Фантазійне ставлення філософа до філософії; /3/ Аллегорія ходіння філософа із лампою.

Ілюстрація 1

Коли ми таким чином ведемо мову про авторську дикцію М. Фуко, ми не маємо на увазі, що цей автор недостатньо якісно володіє своєю рідною мовою. М. Фуко французькою володів віртуозно і грався та експериментував із словами та словесними картинами, переосмислюючи звиклі вирази в несподіваному сенсі. Французька дослідниця Джудіт Ревель доклала багато зусиль, щоб назбирати колекцію нетрадиційних висловлювань М. Фуко і видати словник "Вжиток слів Фуко / Le Vocabulaire de Foucault, 2002". Її можна зрозуміти в її амбіційних radoшах кожен раз, коли вона натрапляла на незвичні використання слів. Тому її наступні враження промовляються із захопленням, яке ми розділити не можемо через те, що забавляння із смислом слів на межі його перекидання в протилежний не безрезультатне для якостей тексту і потрібне лише тому, кого ясно виражена думка непокоїть із дуже серйозних причин:

"Фуко властива особлива манера використання мови: він шукає задоволення від ритму та побудови речень, а також надто витончено прагне шляхів іншого визначення слів, щоб вони були більш придатні для його думки – крім того, в вирії захоплення від смислів, які потребували виходу, він сам створював мову, щоб одночасно розкрити і довгі традиції понять про світ, і тривалість у часі тих мовних висловів, які в такому сенсі використовувались... то була мова для малювання картин, ніби "біля самого краю води, куди прагне море, коли ваше обличчя приховано повернене до піску (зверніть увагу на натуральне

людське сприйняття ситуації "від надійного берега – до хвилюючого моря" та "із відкритим обличчям"; у М. Фуко – це навпаки. – Т.М.)", що відразу є гладким поєднанням можливого берега пізнання сучасного буття та далеких обривів, де зародилося дещо незнане до того нікому".

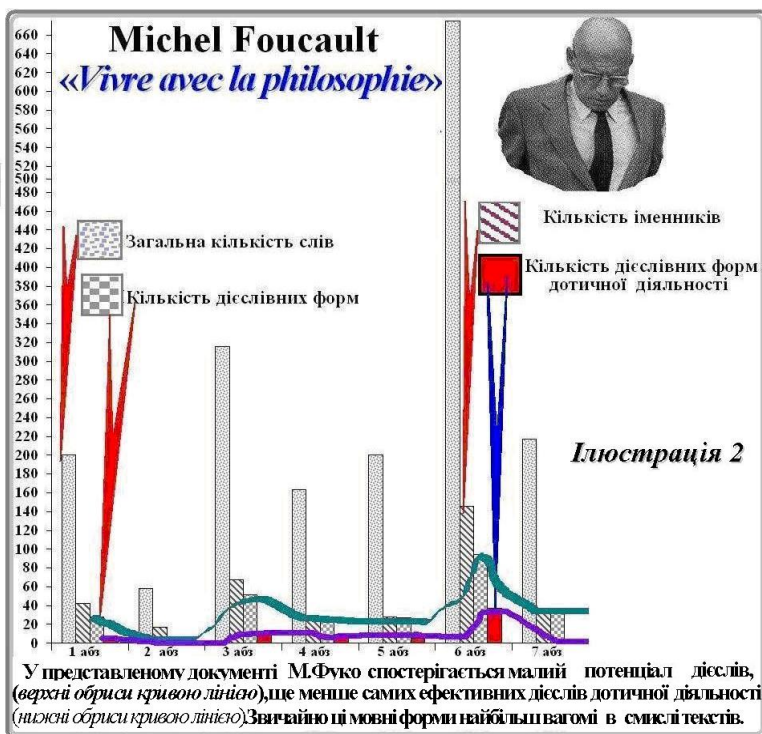
/"<...> il ya chez Foucault une manière inédite de travailler le langage: un plaisir du rythme et de la texture des phrase certes, mais aussi l'exigence philosophique très nette de redéfinir les mot de la pensée – ou plus encore, d'inventer un langage à la hauteur de l'enjeu que celle-ci doit se reconnaître: un langage pour dire tout à la fois l'historicité des catégories à travers lesquelles nous représentons le monde et l'historicité du langage lui-même...; un langage pour dessiner " comme à la limite de la mer un visage sur le sable" tout à la fois l'effacement possible du savoir moderne et l'horizon d'un surgissement inédit" [14, с. 33].

"Vivre avec la philosophie" дійсно дає свідченням того, що М. Фуко опанував знання структурної будови тексту, доречно використовував текстотвірчі елементи для зв'язку абзаців, розумів, що текст має бути завершеним із урахуванням того, із чого він почався, тощо. Подібне формальне ставлення до структури тексту цілковито характерне для М. Фуко. Проте, як це видно з аналізу обраної нами праці, конструктивні знання самі по собі не гарантують гармонійний зміст в тому разі, коли сама особа, що пише, не досягла в своєму осмисленні теми основних текстових якостей або навмисно ними знехтувала.

У зв'язку із цим пригадується, що М. Фуко називали структуралістом [6, с. 37; 14, с. 33], а маючи досвід аналізу його власного оригінального письмового документа, стає зрозумілим, через що така характеристика. До речі, М. Фуко в своїх експериментах із мовою мав думку далеку від розуміння, що текст постає ланкою спілкування з іншими людьми, передаючи глибоке свідоцтво про того, хто пише, та його відчуття того, до кого він звертається. В межах такого натурального процесу обміну смислами М. Фуко, із наполегливістю філософської машини особливої марки, що продукує абстрактні бачення з позиції власних проблем життя, теж займав своє місце, незважаючи на те, чи він визнавав такі властивості за спілкуванням, чи ні. Таким чином, усупереч його бажанню, стає помітним його егоцентричне та вольове поведження із мовою, яку він начебто примушував працювати, щоб вийшли на поверхню, знайшовши словесну оболонку, його концепти. Останні він особливо шанував і визнавав їх сукупність корисною "коробкою із інструментами" (М. Фуко "<...> expose le langage aux pratique et fit surgir des concept de l'intérieur de l'expérience – parce qu' un outillage conceptual, c'est à la letter, comme aimait à le rappeler Foucault, une boîte à outils" [14, с. 33–34]), що насправді перетворювалось на

фонтан негармонійного змісту в тексті, який не переконував у своїх гуманістичних якостях.

Динаміка обраного тексту М. Фуко великою мірою залежить від тих дієслів, в яких у автора виникала потреба. Звичайно, динамізм викладу, як і всі інші параметри, взаємно пов'язаний із повним складом семантичних каналів твору, якому вони належать. Нам вже доводилось спостерігати в інших творців таке текстове явище: коли проявляються розлади в одних авторських смислових параметрах, то інші із повного їх складу в такому документі також втрачають гармонійність. Схоже, що через таку зумовленість динаміка тексту М. Фуко опиняється більш за все під впливом вже описаних нами розшарувань авторського погляду, бо голос творця цього документа, незважаючи на претензії автора на авторитарність, по суті, немічний.



Найбільшою життєвою жвавістю тексту надають дієслова дотичної діяльності: такі мовні засоби у М. Фуко головним чином з'являються в перифразі стародавнього тексту про те, як стародавній філософ

вирішував ситуацію із учнем-плагіатором, як-от: розмовляти ... слухати ... говорити ... відповідати ... показувати ... вказувати ... читати ... перечитувати ... спалювати (див. Ілюстрацію 1). Виходить, що це Платон своїм змістом підштовхнув уповільнений текст Фуко. Фантазійні стосунки із філософією, які змальовані у М. Фуко пізніше, потребували лише три дієслова, які дуже умовно, при великому бажанні знайти хоча б якусь дотичну динаміку, можна віднести до тих, що можуть викликати в сприйнятті цієї частини документа матеріально відчутний плін активності. Вони такі: жити... співіснувати... породжувати / створювати. Алегоричне ходіння філософа із лампою висловлене не більш динамічно, ніж в трьох дієсловах дотичної діяльності, як-от: наблизитися... запалювати... підживлювати.

Без самого тексту М. Фуко перед очима може виникнути припущення, що сюжет про ускладнення в житті Платона більш протяжний (уривками простягається через 1–5 абзаци), і на нього припадає більше дієслів, а два інші смислові фрагменти – коротші (об'єктивуються лише в 6 абзаци, доречи в 675 словах), і вони отримали, відповідно, неначебо менше цих мовних форм. Для з'ясування пропонуємо подальшу схему (див. Ілюстрацію 2), яку маємо доповнити такими відомостями, що слово "запалювати" в 6-му абзаци використано 10 разів, "живити" стало потрібним 6 разів, "жити / співіснувати" – 5 разів. Звісно, те, що слово "говорити" виникає 8 разів, вже не настільки цікаво, ніж попередні повторні вживання, але все разом і дає сплеск дієслівних форм, що видно на схемі навпроти 6-го абзаци. Однак помітний ривок кривої використання дієслів дотичної діяльності не пов'язується із багатством нових смислів (в таких спостереженнях слова, написані грецькою мовою, ми не включали в підрахунки, із ними повторів було би ще більше. – Т. М.). Таким чином, визначені текстові елементи є мовним складом ефекту ритмічного навіювання простої думки, яка викликає життєво міцні образи лише двома групами дієслів – жити + співіснувати + породжувати – та – наблизитися + запалювати + підживлювати, – які пульсують в додаток до частих повторень іменників (див. Ілюстрації 1 та 3).

Загалом авторська динаміка М. Фуко повільна і натужна. Не можна розраховувати на те, що такий плідний щодо обсягів всього написаного творець (навіть із урахуванням, що він цілковито відкидав поняття "цілісний текст" із свого осмислення) на схилі віку не відчував, що робота "Vivre avec la philosophie" "не йде". Можливо, що саме із бажанням підштовхнути свій матеріал і поряд із характерними особистісними тенденціями тиснути на читача французький автор грався "нездоровим" для тексту ритмом повторювань.

Авторська позиція М. Фуко в тексті "Vivre avec la philosophie" не вимальовується відверто; навпаки, з боку особи, що пише, проглядаються тенденції зникнути із смислів тексту. М. Фуко не показує своєї участі у змісті, своє місце відносно висловленого сенсу він вбачає десь невидимо авторитетно та всебічно над всім живим людством. Великому Платону в його тисячолітній славі теж не пощастило, М. Фуко і його розглядає звисока, більш за те, принизливо, бо французький філософ та психолог за освітою, очевидно більш симпатизує не гідному древньому мудрецю, а його проблемі – молодому дурнувату, але амбіційному учню.



Коли ми аналізували авторську позицію, то кожного разу, коли М. Фуко, враховуючи структуру тексту, вставляв фразу, яка неначе зверталася до читача, ми згадували відоме про нього самого, що він активно проголошував своє право ставити питання, при цьому кожен раз знав далекі позиції, на яких можна зникнути, щоб тільки питання було виголошене, а самому не довелося на нього відповідати [7].

Смак М. Фуко тяжіє до руйнування, заперечення, нав'язування волі, схильність полюбляти такі стежки в спілкуванні із людьми, коли від освіченої людини очікують поведінки найвищого цивілізованого взірця, а ця особа із задоволенням демонструє себе протилежним чином, незважаючи ні на принцип ввічливості, ні на людські цінності.

Може, наступна інформація значно виходить за межі смислу твору, який став об'єктом аналізу, але вибраний нами франкомовний матеріал однаково віддзеркалює особисті риси свого творця врівень із тими, які спостерігаються в усіх інших його творах, а головним чином, в житті. Про М. Фуко можна сказати, що для нього не було нічого, крім власної персони, про що би він сказав щось на кшталт: "Це – святе чи високе, цього торкатися не можна, бо таке вічне і непорушне". Прикладом, який може стати цікавим в нашій країні, може бути акція М. Фуко зібрати в 1977 р. всіх політичних емігрантів із колишнього СРСР, щоб зробити гучну скандальну протывагу в паризькому театрі Рекам'ї проти зустрічі, яка одночасно проходила в палаці, французького президента із Генеральним Секретарем тоталітарної держави: велика кількість наших співвітчизників, яких життява трагедія винесла за кордон, стали зняряддям самодемонстрації впливу М. Фуко на державні події, бо він в той час був особливо стурбований не свободою совісті, через відсутність якої постраждали люди зі Східної Європи, а абстрактною владою державності над індивідуумом, за чим просто і конкретно стояв дискомфорт самого М. Фуко перед офіційною думкою про характерні для нього вади: лише А. Солженіцин не дозволив гратися із власною долею, він участі в такій паризькій акції не брав [6, с. 38].

Висновки та перспективи подальших розвідок. М. Фуко, в своїй особистісній стурбованості, руйнував ставлення людей до гуманістичних смислів загалом в усіх творах, для всіх мов і в усіх культурах. Отже, ми відчули, що вимушені прямо визначити, за якими ознаками ми не приймаємо його думку про "смерть автора", якій він дав життя і яка ще досі витає над дослідженнями текстів, а більш за все, авторських творів. Дана публікація є останньою, яка безпосередньо пов'язана із конкретним текстом даної особи. Тепер підходить час підвести підсумок протяжної розвідки, який стисло об'єднає всі досягнуті нами результати та узагальнить матеріальні свідчення про власний письмовий документ М. Фуко, що вже за певними аспектами описано в декількох публікаціях. Це ми передбачаємо зробити заради визначення останнього та найбільш непростого розуміння, із яким особистісним багажем цей французький ерудит наблизився до заперечення індивідуальної смислової присутності людини, що створює текст, в семантиці власне письмового документа. В тому досвіді, який ми

досягли, аналізуючи його текст та тенденції в його текстотворчій активності, вже проглядають смисли, що у цього психолога та філософа за освітою не було загальноцивілізованих підстав робити огульні заяви стосовно всього авторства текстів, таким чином раціонально облишити його в його власній ніші абстрактного теоретизування, як літописця із перших рук про його нетрадиційне, трансгресивне ставлення до життя, зважаючи на той випадок, що такий протокол, може, для когось в особливих цілях становить певну цікавість. Проте підносити М. Фуко до рангу визначного теоретика текстотворення не тільки немає підстав, але, по суті, є великим духовним збитком. Цьому присвячена наступна стаття, яка завершує тему про особливості авторства М. Фуко, і її назва "Останні враження про власні авторські якості особи, яка проголосила "Смерть автора".

Література

1. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / Г. В. Колшанский. – М. : Наука, 1984. – 175 с.
2. Цицерон М. Т. "Про природу богів" / М. Т. Цицерон // Философские трактаты. – М. : Наука, 1985. – 382 с. – С. 60–190.
3. Baraquin Noëlla, Dugué Jean. Ribes François et les autres : Dictionnaire de Philosophie / Noëlla Baraquin, Jean Dugué. – Paris : Armand Colin / HER, 2000. – 327 p.
4. Busnel François. Sartre, vingt ans après / Francois Busnel // Le magazine littéraire – 2000. – № 384, octobre. – 98 p. – P. 38–40.
5. Cusset François. L'Oracle Californien / François Cusset // Le magazine littéraire. – 2004. – № 435, octobre. – p. 98. – P. 62–63.
6. Ewald François. Un Philosophe de Terrain / François Ewald // Le magazine littéraire – 2004. – № 435, octobre. – p. 98. – P.35–38.
7. Faubion James. Foucault Michel. Encyclopædia Britannica / James Faubion // Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago : Encyclopædia Britannica, 2010.
8. Foucault Michel. Vivre avec la philosophie / Michel Foucault // Le magazine littéraire. – 2004. – № 435, octobre. – p. 98. – P. 60–61.
9. Lecercle Jean-Jacques. Fous Littéraires / Psychanalyse. Dictionnaire. Nouvelle édition augmentée // Michel Albin. Encyclopaedia Universalis, 2001. – 923 p. – P. 218–227.
10. Le magazine littéraire. – 2004. – № 435, octobre. – P. 98.
11. Maslow A. Peak Experiences in Education and Art / Abraham Maslow. // Human Values by Joseph A. Zaitchik and Roger E. Wiehe – New York : Brown and Benchmark, 1993. – 525 p.
12. Norton S. and Waldman N. Canadian Content / S. Norton and N. Waldman. – Canada : Hoft, 1988. – 371 p.

13. Psychanalyse. Dictionnaire. Nouvelle édition augmentée / Michel Albin. – Paris : Encyclopaedia Universalis, 2001. – 923 p.
14. Revel Judith. Du Concept à la Lettre / Judith Revel // Le magazine littéraire. – 2004. – № 435, octobre. – 98 p. – P. 32–33.
15. Trimmer J. F. Writing with a Purpose / J. F. Trimmer and J. M. McCrimmon. – Boston : Houghton Miffling Company, 1988. – 524 p.

Чи був Кафка юдейським пророком: контексти та інтерпретації

У статті йдеться про важливість юдейського контексту в дослідженні проблеми духовного самовизначення Ф. Кафки.

Ключові слова: проблема духовного самовизначення, юдейський контекст.

В статье идет речь о значимости иудейского контекста в исследовании проблемы духовного самоопределения Ф. Кафки.

Ключевые слова: проблема духовного самоопределения, иудейский контекст.

This paper deals with the judaical context as important on investigation of F. Kafka's spiritual self-identification's problem.

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

"Правильное восприятие явления и неправильное толкование того же явления никогда полностью взаимно не исключаются".

Ф. Кафка. "Процесс" [1, с. 242].

Проблема духовного самовизначення Ф. Кафки належить до тих, що свого часу викликали найбільше суперечок серед його сучасників і досі примножують питання, а не відповіді дослідників його спадку.

Позначення духовних орієнтирів Кафки зазвичай зводиться до відомої формули мультикультурності письменника, віднайденої Гюнтером Андерсом¹. Запроваджена у вітчизняний літературознавчий дискурс Дмитром Затонським, вона стала наразі "загальним місцем" кафкознавства. Та попри влучність такого пояснення самотності і незрозумілості Кафки, невичерпними лишаються інтерпретації пошуків Кафкою самого себе, що тривають відтоді, як Макс Брод оприлюднив його рукописи.

Саме найближчий друг і виконувач заповіту письменника Брод убачав у постаті Кафки юдейського пророка, вважаючи категорію святості загалом єдиною правильною категорією, за допомогою якої можливо розглядати його життя і творчість [3, с. 62]. Однак спогади Брода,

¹ "Как еврей, он не был полностью своим в христианском мире. Как индифферентный еврей – ибо таковым Кафка был вначале – он не был полностью своим среди евреев. Как человек, говорящий по-немецки, он не был своим среди чехов. Как говорящий по-немецки еврей, он не был своим среди немцев. Как богемец, не был вполне австрийцем" [Цит за: 2, с. 79].

що в першому життєписі Кафки (1937 р.) відтворив історію його взаємин з єврейством: від неприйняття батькового ставлення до традиції – до прагнення досягнути вчення, опанувати забуту пращурами мову, зійти на Святу Землю, – викликали велику недовіру сучасників. Бродові коментарі до відредагованих ним рукописів Кафки, де самовизначення Кафки простежувалося як перехід від "теології кризи" у лоно юдаїзму [4, с. 5], також здебільшого видалися їм непереконливими. Бродові закидали звинувачення в упередженості й спрощеності його інтерпретацій через приписування Кафці власних (сіоністських) поглядів і висловлювали підозри у штучній міфологізації постаті письменника.

Відтоді й почалися дискусії про зміст Кафкової духівниці: чи був Кафка юдейським пророком, чи справді вважав себе юдеєм, і зрештою – чи почувався вірянinom? Проте ставлячи під сумнів теологічний погляд на творчість Кафки, його опоненти так чи інакше лишалися в полоні визначеного Бродом юдейського контексту.

Першим критиком Бродової біографії Кафки був Беньямін Вальтер, що висловив відверте обурення з приводу Бродового одкровення [6, с. 112–118]. Та як зазначає Міхаїл Риклін у передмові до російського видання Беньямінових есеїв, загалом його власні інтерпретації текстів Кафки у більш рафінованому вигляді відтворили відкинуту ним концепцію Брода [7, с. 7–8].

У рецепції Беньяміна суттєво змінюється лише конотація: творчість Кафки, на його думку, є вираженням "хвороби традиції". В листі до Гершома Шолема (від 12.06.1938 р.) він пише про художній геній Кафки як про похідну його зречення: "Произведения Кафки по сути своей притчи. Однако в том-то их беда, но и их красота, что они по неизбежности становятся чем-то большим, нежели просто притчи. Они не ложатся с бесхитростной покорностью к ногам учения, как Агада ложится к ногам Галахи. Опускаясь наземь, они произвольно вздымают против учения свою мощную и грозную лапу"¹ [6, с. 176–177]. Проте означене відторгнення все одно апелювало до традиції, так само як і Беньямін, що тлумачив тексти Кафки, приміром "Замок", в контексті талмудичних легенд [6, с. 103]. За свідченням В. Крафта, він наголошував, що без знання Агади й Галахи звертатись до Кафки немає сенсу [6, с. 131]. Гадаємо, на протигагу Бродові, Беньямін розглядав юдейський контекст творчості Кафки, так би мовити, в прикладному значенні, до кінця не збагнувши єдності в юдейській традиції Галахи й Агади, так само, як і Усної й

¹ Агада і Галаха – частини (Талмуду) Усної Тори. Галаха ("закон") – нормативна, законодавча. Агада ("розповідь") – ілюстративна, що в художній формі (притч, легенд, проповідей та ін.) тлумачить Галаху.

Письмової Тори¹. Власне кажучи, в такий же спосіб Беньямін започаткував найпоширенішу тенденцію в сучасній рецепції творчості Кафки як травестії біблійних міфів [8].

Збурене Бродом обговорення спадку Кафки – у листуванні Беньяміна з Гершомом Шолемом, Теодором Адорно, Вернером Крафтом, Бертольдом Брехтом – лише поглибило започатковані ним екзегетичні пошуки.

Полярних позицій щодо юдейського питання у цій дискусії дотримувалися Шолем і Адорно. Т. В. Адорно відразу заохочував Беньяміна якомога переконливіше розвінчати "нікчемність офіційних теологічних інтерпретацій Кафки" [6, с. 199]. Та згодом в одному з пізніх есеїв про Кафку він уже й сам схилився до Беньямінового тлумачення хвороби юдейської традиції у творчості письменника: передання ним "застарілого як стигматів сучасності" [9].

Г. Шолем як знавець Каббали намагався "навернути" Беньяміна на "головний юдейський нерв" творчості Кафки, посвячуючи його у втаємничений світ юдейства. З позиції вчення Шолем спростовував концепцію Беньяміна про забуття Кафкою Закону і нездатність досягти одкровення. "Неисполнимость того, что дается в откровении, – писал Шолем Беньямину (в листі від 17.07.1934), – это тот пункт, в котором самым точнейшим образом входят друг в друга правильно понятая теология (как мыслю себе ее я, погруженный в свою Каббалу...) и то, что дает ключ к миру Кафки" [6, с. 158].

Беньямін не перейнявся вірою Шолема, натомість зосередився на іншому аспекті творчості Кафки – феномені відчуження з його багатовимірною деталізацією, підтримавши думку Брехта [6, с. 238] і проклавши шлях Альберу Камю [10]. Цим, як стверджує Євгенія Волощук, Беньямін поставив під сумнів моноєврейське прочитання Кафки Бродом і заклав "подвійний фокус" бачення кафківських творів [11, с. 68]. Однак спільним знаменником для нього і тих багатьох дослідників, хто прямував за думкою Беньяміна, став побачений у Кафці профетизм. Як на мене, якої б семантики не набував цей профетизм: "більшовицької", як у Брехта, "абсурдистської", як у Камю, чи "антитоталітарної", як у Беньяміна, П. Айснера, Г. Андерса, Г. Яноуха, Е. Канетті та ін., – витоки його лишаються юдейськими, як і сама ідея досягнення досконалості людини і світу.

Тож опір Бродові, що став можливий лише шляхом тлумачення його коментарів, певним чином спрямував сучасну рецепцію творчості Кафки в юдейському контексті і визначив його місце у літературному каноні ХХ ст.

¹ Хоча Г. Шолем усіляко намагався це розтлумачити [6, с. 160].

Укладач "Західного канону" Гаролд Блум у своїх вкрай радикальних оцінках Кафки розглядає його винятково в єврейському контексті і вважає ставлення Кафки до власного єврейства чи не найбільшим з його парадоксів. "Він навіть не єврейський гностик чи каббаліст Шоломівського чи Бен'ямінового типу, – наголошує Блум, – бо він не має жодної надії ні для себе, ні, тим більше, для нас" [12, с. 519]. Однак те, що Кафка "пише як єврей" (курсив Г. Блума. – Л. О.) [12, с. 522] не завадило Блумові вважати його "найбільш канонічним автором нашого ХХ сторіччя, бо ми всі відчуваємо отой розкол між нашою свідомістю та внутрішнім єством, а він обрав цю проблему головним предметом свого письма, ідентифікуючи її зі своїм буттям як єврея чи принаймні своїм єством єврея-вигнанця" [12, с. 524].

В "Сучасному єврейському літературному каноні", укладеному Рут Вайс, Ф. Кафка постає знаковою постаттю, що знаменує водночас відхід єврейства Діаспори від свого коріння (єврейства галуту) і початок відновлення єврейства Ізраїлю (єврейської мови і зв'язку з Обіцяною Землею) [13]. Як уже йшлося, саме в цій іпостасі бачив Кафку М. Брод.

Міф про Кафку як єврейського пророка, що його створив Макс Брод, і досі ніким не спростований. Не тому, що свідчення Брода про зв'язок Кафки з єврейською традицією згодом знайшли своє підтвердження у суто "світській" за змістом Кафкової біографії Клода Давида [14, с. 138–150, 260–269, 369–370], а погляди Брода поділяли більш авторитетні знавці Традиції, такі як Гершом Шолом чи Мартін Бубер [15]. До сьогодні, розглядаючи творчість Кафки, дослідники апелюють до Брода як до першоджерела Кафкової агади – у з'ясуванні суперечностей¹, з метою полеміки, чи в пошуках осяяння. Стосовно творів Кафки Брод здійснив те ж саме, що й храмові книжники-хахами, чиїми зусиллями був сформований святописемний канон. Впорядкувавши рукописи, розташування сторінок, розділів і пунктуаційних знаків [4, с. 10–11], Брод у такий спосіб кодифікував тексти Кафки. Його наступники, які б погляди вони не мали, так чи інакше стають медіаторами тієї змістової напруги, що виникає між рядків Кафкового письма.

Р. С. "Не толкуй мои слова преератно, – сказал священник, – я только изложил тебе существующие толкования. Но ты не должен слишком обращать на них внимание. Сам Свод законов неизменен, и все толкования только выражают мнение тех, кого это приводит в отчаяние". Ф. Кафка. "Процесс" [1, с. 243].

¹ Анатолій Рясов звертає увагу на розбіжності у Бродових цитуваннях Кафки [3, с. 89]. (одне з них – у переказі Бен'яміна) [6, с. 55], що надають їм протилежного змісту і позбавляють нас підстав вважати, що ми бодай щось знаємо про переконання Кафки [16, с. 7].

Література

1. Кафка Ф. Избранное / Ф. Кафка. – СПб., 1999.
2. Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма / Д. В. Затонский. – М., 1972.
3. Брод М. Франц Кафка. Биография / М. Брод // О Франце Кафке. – СПб., 2000.
4. Брод М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки [Электронный ресурс] / М. Брод. – Режим доступа:
<http://www.kafka.ru/kritika/read/otchayanie-i-spasenie>. – Назва з екрана.
5. Брод М. Послесловия и примечания к роману "Замок" [Электронный ресурс] / М. Брод. – Режим доступа:
<http://www.kafka.ru/kritika/read/poslesloviya-i-primechaniya>. – Назва з екрана.
6. Беньямин В. Франц Кафка / В. Беньямин. – М., 2000.
7. Рыклин М. Книга до книги / М. Рыклин // Беньямин В. Франц Кафка / В. Беньямин. – М., 2000.
8. Мелетинский Е. М. Мифологизм Кафки / Е. М. Мелетинский [Электронный ресурс] // Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – Назва з екрана.
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/03.php. – Назва з екрана.
9. Ямпольский М. Сообщество одиночек: Арендт, Беньямин, Шолем, Кафка [Электронный ресурс] / М. Ямпольский // НЛО. – 2004. – № 67.
<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/iam4.html>. Назва з екрана.
10. Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки / А. Камю // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с фр. – М., 1990. – С. 93–101.
11. Волощук Е. Хроника странствий духа. Этюды о Франце Кафке / Е. Волощук. – К., 2001.
12. Блум Г. Кафка: канонічна наполегливість та "непорушність" / Г. Блум // Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. ; за заг. ред. Р. Семківа. – К., 2007. – С. 514–531.
13. Вайс Р. Современный еврейский литературный канон: путешествие по языкам и странам пер. с англ. Н. Рохлиной под ред. З. Копельман. / Р. Вайс – М. ; Иерусалим : Мосты культуры ; Гешарим, 2008.
14. Клод Д. Франц Кафка / пер. с фр. / Д. Клод. – Х. : Фолио, 1998. – 383 с.
15. Бубер М. Два образа веры / М. Бубер // Бубер М. Два образа веры / М. Бубер. – М., 1995. – С. 233–340.
16. Рясов А. Человек со слишком большой тенью [Электронный ресурс] / А. Рясов. – Режим доступа:
<http://www.kafka.ru/kritika/read/chelovek-so-slishkom-bolshoy-tenju/>. – Назва з екрана.

The reception of Joseph Heller in domestic literary theory (Ukraine, Russia)

У статті узагальнюється рецепція творчості Джозефа Хеллера в українському та російському літературознавстві на матеріалі дисертацій останніх десяти років. Загальна тенденція українських і російських науковців у вивченні Хеллера – увага до жанрового аналізу, вивчення типології романів, еволюції художнього методу митця, майже не звертаючись до конкретики художнього тексту.
Ключові слова: постмодернізм, Хеллер, рецепція, література США, інтертекстуальність, чорний гумор, сатира, автобіографізм, філософічність.

В статье обобщается рецепция творчества Джозефа Хеллера в украинском и русском литературоведении на материале диссертаций последних десяти лет. Общая тенденция украинских и российских ученых при изучении Хеллера – внимание к жанровому анализу, изучение типологии романов, эволюции художественного метода художника, почти не обращаясь к конкретике художественного текста.

Ключевые слова: постмодернизм, Хеллер, рецепция, литература США, интертекстуальность, черный юмор, сатира, автобиографизм, философичность.

This article summarizes reception of Joseph Heller in Ukrainian and Russian literary theory in the last ten years. The overall trend of Ukrainian and Russian scientists while studying Heller is attention to genre analysis, typology of the novels, evolution of the artist's method, almost without addressing specific of literary text.

Key words: postmodernism, Heller, reception, American literature, intertextuality, black humor, satire, autobiografism, philosophism.

Lately the interest towards American literature of the end of the 20th century has risen dramatically. American studies in Ukraine and Post-Soviet countries are in their bloom, with popular theoretical works of American scholars like "The Encyclopaedia of Postmodernism" being translated, new theories implemented and American authors being reread and revisited as a result. Writers like J. Barth, K. Vonnegut, T. Morrison, I. Hassan, T. Pynchon, D. Dixon, and others become more in focus of our scholars, namely N. Vysotska, T. Denysova, Y. Goncharova, V. Lipina, Zh. Nadirova, A. Salimov, A. Lavrentyev etc. Joseph Heller and his literary

heritage are of substantial interest to Ukrainian and Russian literary scholars as well.

Joseph Heller became to America and the world more than a writer and an author of outstanding novels. His life and bright unusual personality and moreover, a term 'catch-22' he coined with his first novel are now deeply rooted in modern culture wherever English is spoken. Due to the nature of the term, and its unfortunate closeness to our reality, it is used by politicians, economists, historians and critics of all kinds. Thus, 'catch-22' is a form of reality and Heller himself is becoming a concept, a topos, a hero ('if not a thousand, than at least a dozen faces').

The attention of our literary scholars to Heller was blooming during the last decade. As we will see, though, the focus of our scholars has never seemed to move quite far from his first novel, 'Catch-22'.

For instance, A. Lavrentyev, the author of the 2004 thesis called 'The Black Humor in the American novel of 1950–1970', analyses the concept of the black humor in the novels of the abovementioned period. His work gives us the understanding of Heller's place in the domain of the black humor authors and whether the writer himself can be included there. Lavrentyev points out that the term 'black humor' gains its popularity due to the appearance of the Bruce Friedman's 'Black Humor' anthology (1965), that comprised the works by T. Pynchon, J. Heller, J. Donleavy, V. Nabokov, Ch. Simmons, J. Rechy, E. Albee, J. Barth, T. Southern, J. Purdy, C. Knickerbocker and L.-F. Celine. We can see here that Heller is thus stated as a 'black humor' writer along with others, who altogether make up a rather heterogeneous and somewhat surprising company. The main criticism of the anthology is in the fact that there is no fixed criteria or reason for the given authors to be included in it. And no author actually ever claimed himself to be a 'black humorist', with the exception of the editor, who included his own work in the anthology. These writers worked in different genres and aimed for different things in their literary work [3, c. 6].

In a later anthology 'The World of Black Humour', that came out in 1967, edited by Douglas Davis, Heller is included among John Hawkes, Donleavy, Terry Southern, Peter de Vries, Bruce Fridman, Elliot Baker, Warren Miller, Thomas Pynchon, Walker Percy, Charles Wright, James Pardy, William Barrows and John Barth. Douglas sees 'black humor' as an Americanized variant of absurdist fiction. He thinks that 'black humor' as an outlook was spread in post-war America due to its concordance with cultural and historical state of the time [3, p. 7].

Here we have to refer to the work by Morris Dickstein 'Gates of Eden: American Culture in the Sixties', which Lavrentyev notes in his thesis, calling it 'the most profound analysis of the 'black humor' as a cultural and

historical phenomenon. Dickstein draws a line between 'black humor' as a speech practice within the scope of traditional forms of literature and 'structured black humor', which expresses a special kind of outlook, the one that moves preset limits and forms a new sense of a new reality. Dickstein puts Joseph Heller in the latter category along with Kurt Vonnegut, John Barth and Thomas Pynchon. Lavrentyev sees such distinction as perfectly fair, as, like he points out, "the artistic beauty of a literary work cannot be reduced to and isn't an automatic consequence of using... the set of means of expression without appropriate outlook content" [3, p. 9].

Another point of view to which Heller's novels were ascribed to is 'literature of absurdity'. Thus, Harris named his book about Heller, Vonnegut, Pynchon and Barth 'Contemporary American Novelists of the Absurd' (1971). We have to note here that the book came out before Heller's 'Something Happened' (1974), and all of his other novels – basically, Harris could relate Heller to 'absurd' writers only on the basis of his first works – 'Catch-22' (1961) and the play 'We Bombed in New Haven' (1969) (we won't be taking his early short stories, first of which was published in 1948, much into account). This is not surprising and may be quite legitimate, since the sense of absurdity of life is overwhelming in these, especially, of course, in 'Catch-22'.

R. Hauck in his book entitled 'A Cheerful Nihilism: Confidence and "the Absurd" in American Humorous Fiction' (1971) considers 'black humor' a quality, that was a feature of American culture since the time it was formed and remained one through all periods of its historical development. According to Hauck, the 'black humor' of the 1960s is a special American reaction to the overwhelming crisis of the whole Western culture and is a manifestation of the peculiarities of a national character [3, p. 10].

Lavrentyev explains that all three critics seem to agree upon the fact that a peculiar feature of all American writers is, despite the influence of European literature, an adherence to traditional American individualism, and a creative attitude towards absurd world becomes a consequence of that [3, p. 1].

The Ukrainian literary scholar Y. Goncharova analyses Heller's 'The Portrait of an Artist as an Old Man' for her dissertation on the phenomenon of autobiographism in American literature of the late XX – the beg. of XXI century. Studying the works of Barth, Heller and Hassan, Goncharova draws attention to the importance of this phenomenon for the American postmodern literature, claiming that it helps detect new tendencies in it, as well as analyze the ideological and esthetical contribution of these writers to American literature [1, p. 3].

Goncharova studies transformation of an autobiographical narrative in Heller's novel. The diffusion of the author's ego in character Eugene Pota, who is the 'author' of the novel, is a distinctive feature of the postmodern autobiographical narration. The emerging image of the author thus cannot be definitely associated neither with literary, nor with real world [1, p. 10].

The scholar distinguishes the main idea of the author – to take away any kind of 'biographical / autobiographical truth', as "the main thing here is the recreation of the process of creative life of an artist through its various stages" – from the emergence of the idea of the work to its realization [1, p. 11]. Comparing Heller's autobiographism to Dixon's, Goncharova defines Heller's as 'intentionally literary' one, by which he "puts his "portrait" into the intertext of American literature, contemplating on the creative life, the role of a writer, the problem of immortality in life-creativity in connection with his own self" [1, p. 11]. His intention, therefore, is "to wash out the face and to create a portrait" [1, p.17].

Another vast research on Heller is provided by A. Nalimov in his 2010 thesis "The evolution of Joseph Heller's novelistic creative work". Nalimov's aim is to study the artistic method and its evolution through his work, which leads to somewhat shallowness of his research, which is explained by the broad object of it. The outlines the scholar provides sometimes makes the reader wish the analysis was more insightful, although it certainly leaves space for the further deeper research.

For instance, the novel 'The Portrait of an Artist, as an Old Man' Nalimov studies in the scope of his overview of Heller's novels. Although the chapter devoted to it is called 'Intertextuality of Joseph Heller', it is rather a general review of the novel, which doesn't cover all distinctive intertextual relations present in it. The researcher points out connections with other Heller's novels ('Closing Time') and mostly concentrates on Tom Sawyer and an episode with a lecture on literature of despair, that Pota delivers by invitation of one of the universities of South Carolina. Nalimov connects the title of the lecture with Yossarian from "Closing Time", who meets all these great American writers, (whose biographies Pota read and got his inspiration from), and talks to them at the Alley of Despair [5, p. 129]. A funny thing is that to meet all them he has to find himself in an underground kingdom, a kind of hell.

There comes Nalimov's conclusion worth paying particular attention to. Nalimov concludes that serious themes of the novel and their development, and also the mood of hopelessness indicate author's tragic attitude toward the world, which is more characteristic of modernism. Therefore, says Nalimov, it's impossible to classify this novel as purely postmodern work [5, p. 131].

While analyzing the evolution of Heller's artistic method, Nalimov finds it appropriate to review the place of comical and grotesque in his novels, and also such tendencies of modern American literature as multiculturalism and documentalism [5, p. 135].

Russian scholar Zh. Nadirova, in her 2011 thesis "The tradition of Menippea in literature and literary theory of the post-war USA" uses Heller's first novel for the research from the point of view of its connection with the archaic genre of Menippean satire [5, p. 8].

Nadirova analyses Heller's 'Catch-22' alongside Vonnegut's 'Slaughterhouse 5' using theoretical works of Bakhtin, with a purpose of showing how the genre of Menippean satire was developing in the USA in 1950 s. She aims to demonstrate how this genre transformed due to national peculiarities and postmodernist epoch by giving examples of carnivalization and Menippean satire features from the books [5, p. 182].

One of the examples is a structure of the novel, typical for Menippean satire (chaotic text of the first pages gains solid structure in the end); then the humorous element, Nadirova states, which is reduced to bitter sarcasm, being practically non-existent in the last chapters. Absurd, which is perceived as an artistic method at the beginning of the novel, uncovers itself gradually as an existentialist category [5, p. 63]. One and the same event is described from different points of view, adding up the facts and various reasons, which makes you change and alter your attitude towards the characters through this polyphony. Nadirova points out the fact that in this novel Heller often resorts to "the moral / psychological experimentation, depicting the unusual and abnormal states of the human, meaning madness of different kinds" [5, p. 75]. These states destroy the integrity of the human, though opening space for his / her hidden potential. Insisting upon humanistic values of the novel depicted in the main character Yossarian, Nadirova interprets even his decision to flee to Sweden not as a sign of despair, but as an affirmation of human life as a highest value, as there's nothing negative in saving your own life by fleeing.

Nadirova concludes that all these topics create the exact Bakhtinian monotony and lots of different styles of the narrative [5, p. 85], that are necessary for Heller to prove his idea of humanism and value of human life, that is in the core of 'Catch-22'.

L. Kazakova, whose dissertation on Heller is a general overview of his literary heritage, much like Nalimov's, took "Creative evolution of Joseph Heller the novelist" (2006) as a main focus of her research. The research itself is profound and can be characterized as a first attempt in Ukrainian literary theory to provide a full review of all Heller's novels. Kazakovamakes "aesthetic conception of the writer, stressing its general

stages and elements, researching their typological features" a point of her thesis [2, p. 22]. The conclusion she makes is somewhat general, stating that "the evolution of Joseph Heller the novelist" is interpreted as a "full disclosure of the writer's self, characteristic of the works of 80s, namely "God Knows" (1984), "Picture this" (1988) [2, p. 16]. The scholar divides Heller's novels into 4 periods, names them and defines main features of each. This helps her distinguish genres of Heller's novels, namely satirical ("Catch-22"; "Something Happened", "Good as Gold"), philosophical ("God Knows", "Picture This"); and intellectual ("Closing Time", "Portrait of an Artist as an Old Man"). The dominant themes of his works, according to Kazakova, are ethical problems between a person and society in different epochs, and their harmonious coexistence is a main goal of their development. Kazakova then states how Heller in his first novel proves the importance of a particular life of a person, in the 70s he "highlights that the power of spirit and the possibility of a personal development are grounded specifically in the family" [2, p. 17], in the 80s "love theme becomes the most important in his work along with a topic of historical value", and the 90s "added topics of value of life experience and reciprocity of the past, present and future" [2, p. 17]. The scientist claims to distinguish characteristic features of his narrative manner, which are philosophical insights and intellectualism. The basis for the artistic and philosophical conception of the writer is formed by humanistic values, which is realized through the conceptual consolidation of movements of modernism, postmodernism and the school of 'black humor'.

Thus we can see that in domestic literary theory Heller's legacy was analyzed through the lenses of black humor and absurd literature, autobiographism etc.; the overall tendency of Ukrainian and Russian scholars while studying Heller is the preference of genre analysis, defining typology of the novels, pointing out such broad categories as topicality and but almost never close reading through particular methodologies. Moreover, most researchers still focus on Heller's first and most famous novel, leaving out the literary theory potential of his other works.

This gives us space for further research using the tools of deconstruction and narratology, which prove to be effective in analysis of postmodern novels and will certainly show the uncovered layers of Heller's novels.

Literature

1. Гончарова Ю. С. Поетика автобіографізму в американській літературі кін. ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 / Гончарова Ю. С. ; Дніпропетровськ, 2006. – 21 с.

2. Казакова Л. М. Творча еволюція Джозефа Хеллера-романіста : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 / Казакова Л. М. – Дніпропетровськ, 2004. – 23 с.

3. Лаврентьев А. И. "Черный юмор" в американском романе 1950–1970-х гг. : дисс. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 / Лаврентьев А. И. – Ижевск, 2004. – 169 с.

4. Надирова Ж. К. Традиция мениппеи в литературе и литературной критике США (после Второй мировой войны): дисс. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 / Надирова Ж. К. – М., 2011. – 200 с.

5. Салимов А. Н. Эволюция романного творчества Джозефа Хеллера : дисс. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 / Салимов А. Н. – Казань, 2010. – 175 с.

Жанровая доминанта шпионского романа Эрскина Чайлдерса "Загадка песков"

У статті подано аналіз жанрової домінанти шпигунського роману Ерскіна Чайлдерса "Загадка пісків". Здійснюється спроба проаналізувати становлення жанру шпигунського роману наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. у контексті історичних подій, що відбуваються в той час, з урахуванням факту причетності автора так або інакше до діяльності британських спецслужб. Автор пропонує розглянути головного героя шпигунського роману з погляду його існування у двох паралельних світах – світі моральних переконань і моральної відданості, з одного боку, і світі, де він змушений перебувати фізично, з іншого боку.

Ключові слова: шпигун, жанр, жанрова домінанта, роман, герой.

Статья посвящена анализу жанровой доминанты шпионского романа Эрскина Чайлдерса "Загадка песков". В данном исследовании предпринимается попытка проанализировать становление жанра шпионского романа в конце ХІХ – начале ХХ в. в контексте происходящих исторических событий, с учётом факта причастности автора тем или иным образом к деятельности британских спецслужб. Автор предлагает рассмотреть главного героя шпионского романа с точки зрения его существования в двух параллельных мирах – мире моральных убеждений и моральной преданности, с одной стороны, и мире, где он вынужден находится физически, с другой стороны.

Ключевые слова: шпион, жанр, жанровая доминанта, роман, герой.

The work is dedicated to the analysis of the genre dominant of the spy novel by Erskine Childers "The Riddle of the Sands". In the investigation presented the attempt to analyze the forming of the spy novel genre at the end of the ХІХ th and the beginning of the ХХ century is made in the context of the historical events taking place at that period of time, taking into account the fact of belonging the author to the Great Britain State Intelligence service. The author suggests to look at the protagonist from the point of view of his existence in two parallel worlds: the world of moral beliefs and moral conviction on the one hand, and the world where he has to stay physically, on the other.

Key words: spy, genre, genre dominant, novel, protagonist.

Цель данного исследования заключается в анализе становления и развития жанра шпионского романа в конце XIX в. на материале романа Эрскина Чайлдерса "Загадка песков".

Актуальность представленной работы обусловлена отсутствием комплексного исследования поставленной проблемы в современном литературном пространстве.

Анализ последних исследований. В российском литературном пространстве указанной в данном исследовании проблеме были посвящены публикации М. Хосты и А. Верховского, в 2005 году А. Саруханян была опубликована статья в "Литературном словаре", посвящённая рассмотрению проблемы жанровой идентификации шпионского романа.

Характеризуя жанр шпионского романа на начальном этапе его формирования, необходимо указать на два мира, в которых главный герой шпионского романа существует одновременно. Хотелось бы разграничить принципиально понятия "двоемирия" в литературе романтического направления, где главный герой уходит от реального мира в мир вымышленный, так как не может больше выносить его грубости, и сосуществование двух параллельных миров в жизни главного героя шпионского романа. Первый мир – мир моральных убеждений и моральной преданности, т. е. то пространство, которое герой считает своим домом, которому он принадлежит; и второй мир – где он находится физически, в котором проживает объективную реальность, но не принадлежит ему морально. Таким образом, герой шпионского романа находится в состоянии перманентного внутреннего конфликта собственных моральных убеждений и ответственности перед народом и страной, в которой живёт. Как известно, Англия – государство, где долг перед отечеством занимает высокое нравственное положение в иерархии приоритетов убеждений. На наш взгляд, совершенно не случайно родиной шпионского романа считается именно Англия.

Думается, что равно как и собственно жанр шпионского романа, так и герой шпионского романа эволюционирует от "романтического" героя к "практично-циничному", ярко представленному Яном Флемингом [5, с. 12] в цикле романов о Джеймсе Бонде. Тем не менее, типологически принципиальных отличий в контексте жанровой доминанты романов конца XIX в. и романов конца XX – начала XXI в. не наблюдается.

Следует отметить явную взаимосвязь исторических событий, происходящих в период работы авторов над произведениями (в частности – шпионскими романами) и архитектоникой, пространственной организацией текста как непосредственно в момент исторического

события и его немедленной рефлексии в литературе, так и поздней реминисценции. Ещё одно характерное явление, имеющее место быть в шпионском романе, – доминирование политических интересов в сюжетной линии, способе мышления главных героев и органичное сочетание любовной интриги, характерной для более поздних шпионских романов и политических интересов.

Далее следует напомнить о прямой взаимосвязи причастности авторов шпионских романов к разведывательным органам или спецслужбам и детализации, и "натуральности" в характеристиках способов и методов работы спецслужб, что, на наш взгляд, стало определяющим условием для подбора авторов и произведений, подлежащих анализу в данном исследовании.

Роберт Эрскин Чайлдерс [7, с. 23] был первым добровольцем, записавшимся в британскую армию, с наступлением англо-бурской войны. Во время войны выполнял поручения британской разведки, касающиеся мониторинга передислокации военных сил противника. Он всегда оставался загадкой для своих коллег, чиновников из Палаты общин. Его ближайший друг Базиль Уильямс рассказывал, что немногие знали о том, что этот маленький хромым человек в очках вел двойную жизнь. Он никому не рассказывал о своем увлечении парусным спортом, пока однажды это не всплыло совершенно случайно. Хотя подобное поведение очень соответствует образу создателя одного из первых и самых известных шпионских романов, прародителю жанра. Также кажется невероятным сообщение о том, что он в одиночку сделал шесть рейсов к Фризским островам в Балтийском море. Во время первого и самого трудного путешествия в августе 1897 г. он и придумал сюжет своего знаменитого романа "Загадка песков" [8].

"Загадка песков" (The Riddle of the Sands) – шпионский роман ирландского писателя Эрскина Чайлдерса (Erskine Childers), который стал первым шпионским романом, прародителем романов Грэма Грина [2] и Джон Ле Карре [4].

Как известно, Чайлдерс был знаменит своими про-ирландскими настроениями, которые обернулись для него очень плачевно, он был расстрелян. Эти настроения проявляются уже в романе, который описывает английских чиновников высшего ранга, их светскую скуку, совершенно не обремененную делами. Министр иностранных дел Каррутерс весьма пафосный, эгоцентричный лондонский денди, который живет между клубом и домом, изредка от скуки посещая свой рабочий кабинет. В качестве завязки Каррутерс принимает приглашение пострелять уток.

Место действия у Чайлдера – море; писатель был заядлым яхтсменом, поэтому прекрасно в деталях описывает снаряжение судна для охоты. Насколько пресным кажется Лондон в романе, настолько живыми и динамичными кажутся описания морского путешествия. Морские брызги, хлопки паруса, крен корабля, роман словно оживает после мертвенной бледности лондонского тумана.

Но здесь появляется шпионская интрига, оказывается, что министр приглашен не для охоты на уток, а для плавания в Северном море вдоль голландского и немецкого побережья, где хозяин яхты встречал раньше роскошную немецкую яхту. Здесь закипают подлинные шпионские страсти, оказывается, что подлинной целью является передача информации о плоской и скучной полоске берега, которая впрочем, имеет стратегическое значение.

Герои романа, Кэрратер и Дэвис, совершают путешествие на яхте "Далсибелла" по Северному морю к Фризским островам, через канал имени Вильгельма и вдоль всего морского побережья Германии. Их устами автор указывает на огромную опасность для Великобритании, у которой нет баз в Северном море, а лучшие английские корабли имеют слишком глубокую для него осадку; предупреждает о планах немцев оккупировать Голландию и ругает правительство, принявшее чудовищное по глупости решение о продаже Гельголанда. Между тем, два его героя оказываются впутанными в головокружительную шпионскую историю. Снова, как и в романе Фенимора Купера "Шпион, или Повесть о нейтральной территории" [3], мы наблюдаем не профессиональных агентов, а, по сути, случайных людей, волею случая впутанных в авантюрную историю. Раз за разом они сталкиваются со странными явлениями – подведение разветвленной железнодорожной сети к побережью Северного моря, оживление, царящее на ничего не значащих для обороны германского побережья мелях, каналах, протоках, огромное количество сосредоточенных там барж и пр. В результате герои обнаруживают, что являются свидетелями тайных совместных маневров германской армии и флота. По плану операции армада морских лихтеров (барж), переполненных солдатами, должна выйти семью флотами с помощью мощных буксиров одновременно из семи различных мест, под эскортом императорского флота пересечь Северное море и десантироваться на английском берегу.

Опасность очень велика, предупреждал Чайлдерс: "никто не сможет подсчитать того эффекта на нашу тонкую экономическую ткань, который окажет хорошо спланированный, удачный по времени удар в промышленное сердце королевства, по великим северным и

центральный городам, переполненным мирным рабочим населением" [8, с. 237]. Германия "... идеально приспособлена для того, чтобы совершить вторжение в Англию" [8, с. 241]: наличие огромной армии, полной секретности, которую могут обеспечить выдающиеся организаторские качества германского руководства, независимость от колоний и морей – "она многое приобретет и ничего не потеряет" [8, с. 178], заключает автор. В то же время Чайлдерс с удовлетворением отмечал, что некоторые ответные меры уже начинают выполняться правительством – создан флот Северного моря, укрепляется опорная база на Северном море, ведутся реформы в армии, слышны призывы, выступающие за всеобщую воинскую службу. Таким образом, цель написания книги более чем понятна. Его аргументация была крайне привлекательной для англичан. Даже в высших политических кругах подозрения Чайлдерса пустили глубокие корни. Так, например, министр иностранных дел Грей обращал внимание на факт, что "огромное количество германских офицеров проводят свои каникулы в Германии в разных точках Восточного и Западного берега ... для этого не может быть иной причины, чем стратегические замыслы в отношении наших берегов" [8, с. 370].

Как мы знаем из истории, британская подозрительность и шпиономания помогли избежать высадки немецких войск не только во время Первой мировой войны, но даже во время фашистского нашествия, подчинившего Европу. Впрочем, антинемецкие настроения были характерны не только для этого автора, эта тенденция была характерна для общества тех лет.

Роман Чайлдерса "Загадка песков" преследовал утилитарную цель – его автор был очень обеспокоен политическим положением, которое складывалось в отношениях между Германией и Англией в конце XIX – начале XX в. Роман стал блестящей иллюстрацией моральных изменений, которые произошли во взаимоотношениях между государствами. Когда читаешь роман, хорошо чувствуется, что главный герой Каррутерс и его создатель прекрасно ориентируются в мировой политике своего времени. Это видно из реплик или случайных комментариев в беседах, когда персонажи обсуждают актуальные политические события. Подобными информативными экскурсами книга сильно отличается от ставшего стандартом английского шпионского романа образца Яна Флеминга [5], обращенного к массовому, а потому малоосведомленному читателю.

Удивительный парадокс шпионского романа – кто будет шпионить за шпионами, не решенный до сих пор, появляется уже в книге Чайлдерса. Для писателя шпионаж был грязной игрой, которая

унижала человеческое достоинство. Но как выявить шпионские проделки немцев и их британских подручных, если самому не опуститься до уровня шпионажа. Оправдание было найдено: один из британцев был врагом – предателем, которого следовало разоблачить во имя спасения страны. Граница пролегает между шпионажем во благо и шпионажем как предательством, первое было, по мнению Чайлдерса, необходимо, а второе – недопустимо. Автор признает, что шпионаж был грязным, хотя и необходимым инструментом.

Думается, что можно говорить о существовании двух миров, в которых главный герой живёт: первый мир – мир моральных убеждений и моральной преданности, т. е. то пространство, которое герой считает своим домом, к которому он принадлежит; и второй мир – где он находится физически, в котором проживает объективную реальность, но не принадлежит ей морально.

Таким образом, наличие жанровой доминанты шпионского романа в данном конкретном случае не вызывает сомнения: главный герой идёт на сделку с собственной совестью во благо спасения страны. Так, прослеживается общая тенденция – герой, договорившись с самим собой, определив шпионаж во благо как необходимую уступку, разоблачает британца с помощью его собственных методов. Интересы государства, являющиеся обязательной составляющей шпионского романа, представляемые одним человеком, защищены.

В английском издании роман имеет подзаглавие "Протокол секретной службы" (A Record of Secret Service). Современники не поняли и недооценили достоинства этого романа. Рецензенты и критики постоянно пытались отнести роман к жанру морских приключений, написанных для яхтсменов. Но авторы, продолжившие начинание Чайлдерса, распознали в этом романе свежий взгляд, хотя поначалу осознание чего-то нового приходило с трудом. Один из таких продолжателей Джеффри Хаусхолд [6] (Geoffrey Household) пишет, что "Загадка песков" – пропаганда под видом художественного романа, он указывает на тот факт, что главные герои романа Каррутерс и Дэвис не профессиональные шпионы, а любители, или если еще точнее – патриоты своей страны, движимые исключительно любовью к родине. Девиз этих героев поверг бы Джеймса Бонда в ужас: "Когда сомневаетесь, говорите правду" [8, с. 378].

Позднее критики, сумевшие более объективно взглянуть на роман, справедливо указывают на отсутствие правдоподобной мотивации для почти маниакального недоверия. Другие критики указывают на возможность невольного подражания роману Э. Ф. Оппенгейма "Таинственный мистер Сабин" (Mysterious Mr Sabin), который

появился за пять лет до "Загадки песков" и был переиздан в 1899 г., где также присутствует элемент шпионской игры.

Исследователи указывают на неведение Чайлдерса, что он делает нечто совершенно новое. В своем письме к другу ирландский писатель отмечает: "Это история парусной прогулки с целью описать путешествие, которое я уже однажды совершил... Я открыл для себя схему возможного вторжения в Англию... в духе детективной истории" [7, с. 34].

Другой крупнейший автор шпионских романов Джон Бакен (John Buchan) [1] отмечал, что это лучшая приключенческая история, опубликованная за последние четверть века. В конце концов, с приближением Первой мировой войны важность этого романа была оценена по достоинству, по началу политиками, которые отправили автора для консультаций в специальное ведомство, а затем спустя полвека уже после Второй мировой войны роман "Загадка песков" занял достойное место в ряду классики шпионского романа. Сегодня его, как правило, называют первым и лучшим романом о шпионаже.

Литература

1. Бакен Д. 39 ступеней / Д. Бакен. – М. : ИК "Столица" (Geleos), Архив Консалт, 2012. – 276 с.
2. Грин Г. Наш человек в Гаване / Г. Грин. – СПб. : Амфора, 1999. – 204 с.
3. Купер Дж. Ф. Шпион, или Повесть о нейтральной территории / Дж. Ф. Купер. – Мн. : Юнацтва, 1990. – 230 с.
4. Ле Карре Д. Шпион, выйди вон! / Д. Ле Карре. – М. : Эксмо, 2004. – 160 с.
5. Флеминг Я. Живи и дай умереть. Операция "Шаровая молния". Доктор "НО". Жизнь дается лишь дважды / Я. Флеминг. – М. : Центрполиграф, 1992. – 508 с.
6. Хаусхолд Дж. Одинокий волк / Дж. Хаусхолд. – М. : Омега, 2002. – 214 с.
7. Хитон П. Море синее... / П. Хитон. – Л. : Гидрометеиздат, 1975. – 192 с.
8. Чайлдерс Э. Загадка песков / Э. Чайлдерс. – М. : Вече, 2013. – 416 с.

УДК 811.161.2'42.09

Н. І. Бойко

Лексичні засоби вербалізації концептосфери сакрального в поетичних текстах Тараса Шевченка

Стаття присвячена вивченню лексичних засобів вербалізації концептосфери сакрального в поетичних текстах Тараса Шевченка. Ключові слова: лексика, лексична семантика, релігійний стиль, вербалізація, концептосфера.

Статья посвящена изучению лексических средств вербализации сакрального в поэтических текстах Тараса Шевченко. Ключевые слова: лексика, лексическая семантика, религиозный стиль, вербализация, концептосфера.

The article is devoted to the study of lexical means of verbalization of the sacred in poetic texts of Taras Shevchenko. Key words: language, lexical semantics, religious style, verbalization, conceptosphere.

Вивчення ідіостилю (ідіолекту) Т. Шевченка завжди є актуальним, оскільки в житті багатьох поколінь українців митець значив і значить так багато, що вже звичною стала думка: геніальна постать поета і його вічна в часі творчість близькі і зрозумілі кожному. "Кобзар" і його автор завжди були і є з нами, завжди в нашій пам'яті, у нас самих.

У сучасному мовознавстві простежено єдність поетичного й сакрального крізь призму *словесного мистецтва окремих митців*. Ураховуючи досягнення лінгвокультурології, лінгвокогнітології, прагмалінгвістики, експресології, сучасні мовознавці зазвичай досліджують окремі сакральні концепти (Т. Радзієвська, Л. Панова, П. Мацьків, М. Скаб, Т. Вільчинська, О. Ясіновська та ін.). Проте на сьогодні набирає актуальності потреба вивчення засобів вербалізації сакрального як "лінгвально об'єктивованого релігійного феномена, діалектику якого визначає взаємозв'язок його протилежних аспектів – Божого начала і демонічних сил" [2, с. 8].

Українські письменники найчастіше послуговуються лексичними одиницями та фразеологізованими висловами, запозиченими з Біблії.

Такі сакральні марковані мовні одиниці вжиті або в прямому значенні, або в переносному. Лексичні одиниці та фразеологізми зі Святого Письма часто залучав до своїх творів Т. Шевченко, надаючи особливої ваги таким лексемам та висловам у художньому творі.

Студіювання ідіолекту Т. Шевченка саме в такому аспекті спонукають процеси історичного розвитку, суспільно-політичні, економічні та науково-технічні зміни кінця ХХ ст., що вплинули не лише на суспільний лад в Україні та світі, масову свідомість українців, а й стимулювали розвиток функціональних стилів української мови, підвищення культурно-мистецьких запитів, серед яких і еволюція Шевченкового слова, зверненого до Бога, зображення в мовотворчості поета реалій християнського духовного життя тощо. Оригінальне, самобутнє і неповторне слово Т. Шевченка зазвучало сьогодні (перед ювілеєм великого поета) особливо актуально, як і завжди, по-новому, по-сучасному, адже вся творчість художника слова належить до вічно живих і рухливих у часі національно-культурних явищ, які може аналізувати кожна нова епоха.

У цьому контексті слід згадати і про реабілітацію української церкви, що також передбачає нове прочитання, нове розуміння, свіже бачення, тлумачення, а також відчуття і сприймання добре знаних творів великого поета, які були і є вічно живими джерелами християнської духовності та запереченням тих поглядів літературознавців, які ґрунтувалися на ідеологічній основі і проголошували атеїзм чи антирелігійність творчості Т. Шевченка.

Свого часу до п'яти основних і традиційно виділюваних стилів сучасної української літературної мови долучено шостий – релігійний (конфесійний), який разом з українською церквою часто зазнавав утисків, а після остаточного її нищення (в середині 40-х рр. ХХ ст.) занепав [3, с. 15]. Безумовно, занепад релігійного стилю як особливого різновиду літературної мови не міг не позначитися на активності вживання значної кількості сакральних маркованих лексичних одиниць та фразеологізмів зі Святого Письма, притаманних саме цьому стилеві. Його активне функціонування після 40-х рр. продовжувалося за межами України в релігійних громадах, організованих українською діаспорою. Лише в кінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. відбулася реабілітація української церкви, а з нею і релігійного стилю, який бере свій початок з часів прийняття християнства князем Володимиром.

Релігійний стиль має свої специфічні ознаки на всіх мовних рівнях, проте найвиразнішим є лексико-семантичний, який представлений численними лексемами біблійного змісту – образними, поетичними, тобто марковано-експресивними одиницями, за допомогою яких відбувається спілкування людської душі з Богом.

Елементи релігійного стилю виразно репрезентовані в ідіолекті Т. Шевченка насамперед через поезії, що належать до кращих зразків української віршованої молитви. Такі тексти містять значну кількість історико-біблійних топонімічних найменувань, багатий антропонімікон (за біблійною історією), численні церковнослов'янізми, звернення до Господа Бога, Христа, Богородиці, апостолів тощо. Релігійно-філософські мотиви, загалом проблематику сакрального в поетичній творчості Т. Шевченка вивчали насамперед літературознавці (праці Л. Білецького, Ю. Івакіна, Г. Грабовича, О. Забужко, В. Шевчука та ін.).

Т. Шевченка вважають основоположником української віршованої молитви в новій українській літературі, оскільки саме він суттєво розвинув і розширив межі жанру молитви в українській літературі. Після Т. Шевченка українську літературу збагатили зразками такого жанру ідіюстилі П. Куліша, Ю. Федьковича, І. Франка, Лесі Українки та ін. Дослідники мови українських віршованих молитов переконують, що поети-молитвотворці підпорядковували зразки таких молитов до свого світогляду та релігійних переконань [1; 5].

Вербалізацію сакральної концептосфери в мовній картині світу Т. Шевченка забезпечують лексичні одиниці та їхні лексико-семантичні варіанти, властиві релігійному стилю. Лексичні вербалізатори концептосфери сакрального реалізують свої значеннєві плани через семи (компоненти) різних рангів, які можуть бути інгерентними (1) або адгерентними (2).

1. До лексем з інгерентною сакральною семантикою належать пердусім ті, денотативний макрокомпонент яких має екстралінгвальну основу сакральності. У такому випадку сакральним виступає сам денотат (референт), оскільки він позначає реально функціональні конфесійні предмети, явища, процеси, які викликають високу почуттєву напругу (експресію): *ікона, церква, Біблія, Великдень, кадило, апостол (церковна книга), благодать (дари Божі), благовістити (дзвоном сповіщати про початок церковної служби)* та ін. У картині релігійного світу існують і такі поняття, які практично не мають явних денотатів (референтів), проте сакральний компонент у їхній семантиці апелює до наших духовних переживань, емоційних станів, що й дає право зараховувати їх до експресивно-сакральних: *Бог, Господь, Ісус Христос, Святий Дух, рай, гріхи, пекло* та ін.

2. Адгерентна сакральна семантика властива тим лексемам, які поза контекстом сприймаються як нейтральні, не пов'язані з релігійним стилем, тобто "світські", а в конфесійних текстах, вживаючись у зовсім іншому (переносному) значенні, набувають статусу конфесійно маркованих: *хліб* – тіло Христа, *вино* – кров Христа, *Учитель* – сам

Христос, діти, чада, брати і сестри – ті, що вірять у Христа, голуб – Дух Святий [3, с. 17].

Поезія Т. Шевченка пронизана релігійними мотивами, сюжетами, образами, символами. Біблія для поета була такою пам'яткою світової культури, таким невичерпним джерелом життєвої мудрості і натхнення, інтерес до якого митець не втрачав упродовж усього свого життя. Навіть вдаючись до філософського осмислення фрагментів національної картини світу, піднімаючи антропоцентричні проблеми, Т. Шевченко залишався з Богом. Тому важко встановити на основі його поетичних текстів перевагу матеріалістичних чи ідеалістичних переконань поета. Оскільки "проблемою онтогенези всього буття Т. Шевченко не займався і тому виводити його матеріалізм чи ідеалізм із принагідних висловлювань чи контексту його поетичної творчості недоречно" [7, с. 36].

Художні тексти поета ілюструють його глибоку віру в Бога, духовність і християнський світогляд. Разом з цим серед основних рис духовної постаті Т. Шевченка виділяють і його антропоцентризм, в основі якого – людина "в центрі цілого буття, цілого світу – як природи і історії, так і усіх сфер культури" [9, с. 35]. У зв'язку з цим зрозуміле звернення Т. Шевченка до Біблії, оскільки воно, передусім, зумовлене прагненням глибше розкрити проблеми своєї доби і біль змученої душі за допомогою художнього використання біблійних образів, на що неодноразово звертав увагу І. Франко. Каменярь писав: "Біблію можна теж уважати збіркою міфів, легендарних і психологічних мотивів, які в самій Біблії опрацьовані в такий чи інший спосіб, зате сьогодні можуть бути опрацьовані зовсім інакше, відповідно до наших поглядів на світ і на людську природу. В такому разі перед індивідуальністю поета відкривається справді широке поле" [8, с. 264].

Безперечно, Т. Шевченко глибоко знав Біблію, тому біблійні теми та образи стали джерелом його творчості і засобом вербалізації сакральної концептосфери у віршованих молитвах. Одночасно християнська душа Т. Шевченка постійно звертається до образу України, теми національної гідності і свідомості українців. Цікаво зіставити частотність уживання лексем "Україна", "український" і "Бог", "Божий", "Господь", "Ісус Христос". Кількісний аналіз свідчить, що дві перші лексеми вжиті 272 рази, а чотири наступні – 1278 разів. Особливою експресивністю позначені численні стійкі звороти вигуків форми типу "Боже мій!"

До релігійних поезій Т. Шевченка віршованої молитви належать такі твори, як "Псалми Давидові", "Іржавець", "Варнак", "Не молилася за мене...", "На Великдень, на солomé...", "Неофіти", "Не спалося, – а ніч як море...", "В неволі тяжко, хоча й волі..." та багато інших. Їх

кваліфікуємо як жанри віршованої молитви. Названі поетичні твори мають достатньо певних рис (наявність біблійних образів, сакральних маркованих слів та фразеологізованих словосполучень релігійного змісту), які дозволяють зарахувати їх до художньо-релігійного стилю.

За всіма рисами, а особливо жанровою ознакою, найближчими до біблійного тексту є "Давидові псалми". Десять псалмів (1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149) поєднали глибину і силу біблійного слова із потужною сакральною експресивністю Шевченкових рядків. Таке поєднання стало своєрідним розкриттям, поетично-філософським прочитанням Біблії, проникненням у її символіку і глибинний зміст. "Давидові псалми" – це самобутній зразок опоетизованого релігійного стилю, маркерами якого виступають передусім лексеми-вербалізатори сакральної концептосфери: *Бог (Боже), Господь, миро, ризи, псалом, гріхи, душа, ад, Псалтир, тимпан, душа, спасіння, блаженний, господній, праведні, спаси, помолюся, вознесися* та ін. Біблійна символіка і семантика збережена і в значеннєвих планах біблійних фразеологізмів та висловів, пов'язаних зі Святим Письмом: *в Законі Господньому, Боже милий, взискаючий Бога, небесний владика, восхвалимо тебе, Боже, смирилася душа наша, слава Господа* та ін. Засобами вербалізації сакральної концептосфери виступають установлені епітети релігійного змісту: *блаженний муж, діла кроваві, святії гори, братів благих, лютої муки, чистим серцем* та ін., а також порівняльні конструкції: *Покинув нас, **яко в притчу Нерозумним людям*** [11, т. I, с. 278], *І вороги нові Розкрадають, як овець, нас І жеруть...* [11, т. I, с. 279], *А лукавих, нечестивих І слід пропадає, – **Як той попіл над землею Вітер розмахає...*** [11, т. I, с. 277]. Порівн. у Біблії: *Не так ті безбожні, – вони як полова, що вітер її розвіває...*

Кількісна перевага звернень до Бога, безперечно, не може означати, що поет на перше місце ставить Бога, а Україну – на друге. Ці кількісні показники лише підтверджують, що в душі поета був Бог, з яким він постійно спілкувався, неодноразово наголошуючи, що "все од Бога..."

Лексичні засоби вербалізації сакральної концептосфери, репрезентовані згадками про Бога чи зверненнями до Господа Бога, Христа, Богородиці, апостолів, трапляються майже на кожній сторінці поетичних текстів Т. Шевченка, часто в поєднанні з концептом-образом України, кращу долю і порятунок якої поет вбачає тільки у волі і силі Божій:

*То воля Господа. Годить!
Смирітєся, молітєсь Богу
І згадуйте один другого.
Свою Україну любіть,
Любіть її ... Во время люте,*

*В останню тяжкую минуту
За неї Господа молить* [11, т. II, с. 13].

Високим рівнем сакральної експресивності позначені й ті рядки поезій, де Т. Шевченко не погоджується чи навіть сперечається з Богом, проте Він залишається для поета святим:

*Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену святого Бога,
За неї душу погублю!* [11, т. II, с. 30].

Якщо врахувати, що праслов'янське *kleŕiti* "клясти, проклинати" споріднене з праслов'янським "kloniti", з укр. клонити, з лат. "нахиляюся", з гр. "схиляюся" [4, т. II, с. 470], то емотивно-аксіологічна конотація негативного змісту, яка властива лексемі *проклену*, дещо нейтралізується. Тому, визначаючи стосунки Т. Шевченка з Богом, слід бути уважними до значення окремих лексем і обережними з висновками, зважаючи й на те, що окремі поезії дійсно містять досить суперечливі заклики:

*Молітьесь Богові одному,
Молітьесь правді на землі,
А більше на землі нікому
Не поклонітьесь. Все брехня –
попи й царі...* [11, т. II, с. 224].

Поряд із поклонінням та вірністю Богові релігійним почуттям Т. Шевченка властиве несприйняття чи навіть бунт проти Нього. Порівн. рядки поета:

*... Все од Бога!
Од Бога все!
А сам нічого
Дурний не вдіє чоловік!* [11, т. II, с. 68];

*І все то те лихо, все, кажуть, од Бога!
Чи вже йому любо людей мордувать?* [11, т. II, 34];

*Не говорить
Ні сам сивий верхотворець,
Ні його святії...* [11, т. II, с. 219];

*Не хрестись,
І не кленись, і не молись
Нікому в світі! Збрешуть люди,
І візантійський Саваоф*

*Одуриць! Не одуриць Бог,
Карать і миловать не буде:
Ми не раби його – ми люди!* [11, т. II, с. 287].

В останній строфі Т. Шевченко протиставляє Бога істинного, того, що живе в людській душі, церковному (канонічному) Богові, називаючи його візантійським Саваофом, верхотворцем.

Поетична творчість Т. Шевченка – зразок осягнення розумом і серцем трьох абсолютів – Бога, України і Людини. В образі Бога поєднані такі складники сакральної концептосфери, як вічність, абсолютність, безкінечність, свідомість, істинність. Поет найчастіше звертається до справжнього Бога:

*О боже мій милий!
Який дивний ти* [11, т. II, с. 71];

*Боже! Боже!
Великая сило!
Великая славо! Зглянься на людей!* [11, т. I, с. 237].

Отже, лексичні засоби вербалізації сакральної концептосфери у поетичних творах (віршованих молитвах) Т. Шевченка репрезентовані передусім постійними згадками про Бога чи зверненнями до Господа Бога, Христа, Богородиці, апостолів тощо. Сакрально маркована лексика відрізняється від загальноновживаної, нейтральної, оскільки вона належить до експресивного словникового шару. У художніх контекстах сакрально маркована лексика підпорядкована законам естетизації, образності поетичного мовлення, експресивізації його просторів. В ідіолекті Т. Шевченка переважають релігійно марковані лексеми з інгрентною сакральною семантикою, яка не залежить від умов контексту, а є внутрішньою ознакою їхньої семантики, обов'язковим атрибутом. Лексичні одиниці – семантичні вербалізатори сакральної концептосфери – в ідіолекті Т. Шевченка, зокрема в поетичних текстах, набувають додаткових значеннєвих планів, функціонують як концепти-образи з досить широкими емотивно-аксіологічними об'єрами.

Література

1. Баран Г. В. Мова української християнської віршованої молитви ХІХ–ХХІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Баран Г. В. – К., 2013. – 20 с.
2. Вільчинська Т. П. Концептуалізація сакрального в українській поетичній мові ХVІІ–ХVІІІ ст. : монографія / Т. П. Вільчинська. – Тернопіль : Джура, 2008. – 424 с.

3. Дзюбишина-Мельник Н. Ще один стиль української літературної мови / Н. Дзюбишина-Мельник // Культура слова. – 1994. – № 45. – С. 14–20.
4. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / голов. ред. кол. О.С. Мельничук. – К. : Наукова думка, 1985. Т. 2. – 1985. – 573 с.
5. "Молитва небо здійсмає вгору" : Антологія української християнської віршованої молитви ХІХ – початку ХХІ століть / упоряд. Г. В. Баран. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 1056 с.
6. Скаб М. В. Про одну відмінність у лексичному складі україномовних та російськомовних творів Т. Г. Шевченка / М. В. Скаб // Шевченко і Поділля : зб. наук. праць за матеріалами другої Всеукр. наук. конф. – Кам'янець-Подільський, 1999. – С. 128–132.
7. Фізер Д. Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка? / Д. Фізер // Слово і час. – 1990. – № 5. – С. 33–40.
8. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1980. Т. 27. – 1980. – С. 257–264.
9. Чижевський Д. До світогляду Шевченка / Д. Чижевський // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 3. – С. 35–38.
10. Шевченко Л. Біблія і становлення української літературної мови / Л. Шевченко // Мовознавство. – 2004. – № 5–6. – С. 56–61.
11. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Наукова думка, 1989.
12. Шерех Ю. Невіддільна спадщина (кілька слів про українських церковнослов'янізмах) / Ю. Шерех // Єдиними устами : Бюлетень Інституту Богословської Термінології та Перекладів. – 1997. – № 2. – С. 1–5.

Конверсійні процеси в ідіолекті Тараса Шевченка

У статті проаналізовано субстантивацию як один із найпродуктивніших конверсійних процесів у творах Т. Шевченка; з'ясовано граматичні, структурно-семантичні й стилістичні особливості субстантивованих слів.

Ключові слова: транспозиція, конверсія, субстантивација, ступінь субстантивациї.

В статье проанализирована субстантивация как один из наиболее продуктивных конверсионных процессов в произведениях Т. Шевченко; определены грамматические, структурно-семантические и стилистические особенности субстантивированных слов.

Ключевые слова: транспозиция, конверсия, субстантивация, степень субстантивации.

The article analyzes substantivisation as one of the most productive conversion processes in the works of Taras Shevchenko; disclosed grammatical, structural and semantic and stylistic features of substantivized words.

Key words: transposition, conversion, substantivisation, degree of substantivizing.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку української лінгвістики проблема транспозиції є однією з найбільш дискусійних, неоднозначно потрактованих, оскільки багато питань, пов'язаних із її системним вивченням, ще не набули остаточного розв'язання. Зокрема, потребують системного дослідження різновиди та ступені взаємопереходу в системі частин мови. Транспозиційні процеси у різні періоди були об'єктом дослідження Д. Гринчишина, В. Ващенко, Й. Дзєндзелівського, О. Пешковського, Є. Куриловича, І. Кучеренка, М. Леонової та ін. На сучасному етапі проблеми транспозиції (конверсії) активно вивчають І. Вихованець, К. Городенська, Г. Гнатюк, А. Загнітко, В. Ожоган, О. Селіванова та інші.

У лінгвістичній концепції українського дослідника І. Вихованця транспозиція представлена як триступеневий процес, який під впливом функціональних потреб може набувати синтаксичного, морфологічного і семантичного вираження [3, с. 19-23]. Синтаксична транспозиція зумовлює утворення функціонально співвідносних синтаксичних

одиниць для реалізації певної семантики, регламентує синтаксичне структурування тих чи інших значень. Синтаксичний ступінь частини-мовного переходу є початковим, він засвідчує переміщення слова в нетипову для нього формально-синтаксичну позицію [3, с. 20]. Морфологічний ступінь – вищий, порівняно із синтаксичним, за якого вторинні формально- і семантико-граматичні функції трансформованих компонентів набувають нових категорій тієї частини мови, у складі якої вони починають уживатися. Найвищим, завершальним, ступенем транспозиції I. Вихованець вважає семантичний, який сигналізує про набуття транспозитом (дериватом) іншого порівняно з вихідною лексичною семантикою значення [3, с. 21].

Залежно від частини мови, в яку транспонується слово, розрізняють субстантивацію, ад'єктивацію, вербалізацію, адвербіалізацію, прономіналізацію тощо. Ці процеси, за яких перехід слова з однієї частини мови в іншу відбувається так, що форма слова певної частини мови (чи його основа) використовується без будь-яких матеріальних змін як репрезентант іншої частини мови, розглядають як різновид транспозиції – конверсію (спосіб творення слів без використання спеціальних словотвірних афіксів) [10, с. 247].

Субстантивація є одним із найпродуктивніших конверсійних процесів, сутність якої полягає у тому, що слова інших частин мови (прикметники, займенники та ін.) втрачають здатність виражати ознаку чи узагальнено вказувати на неї та набувають синтаксичних властивостей і категорійного значення іменника.

Об'єктом даного дослідження є субстантивовані прикметники, дієприкметники, займенники та числівники у поетичних творах Т. Шевченка.

Явище субстантивації найбільш характерне для прикметників, займенників, співвідносних із прикметниками, та дієприкметників: *І хто їй розкаже, і хто **теє** знає, де **милий** ночує... Чи, може, з **другою**, **другою** кохає, її, **чорнобриву**, уже забува?* [12, с. 10]; *І, хоч так, як жарти, **колишнє** згадай* [12, с. 131]; *У **всякого** і **свого** чимало...* [12, с. 39]; *Мене **мати** породила, **нехрещену** положила* [12, с. 11].

У контексті прикметник у результаті редукації опорного іменника перебирає на себе його функції, звужує своє лексичне значення, тобто втрачає здатність виражати загальну ознаку, яка може стосуватися багатьох різних предметів, і, як результат, сам прикметник стає назвою певного предмета. Залежні граматичні прикметникові категорії (рід, число, відмінок) стають самостійними. Субстантивовані прикметники, як правило, втрачають здатність змінюватися за родами, зберігаючи при цьому прикметникову систему відмінювання: **вороненький**,

буйнесенький – чол. рід; *весільна, пречиста* – жін. рід; *пророче, подушне, колишнє* – середн. рід; проте нерідко трапляються також парні субстантивовані утворення: *чорнобривий – чорнобрива, милий – мила, молодий – молода, старий – стара*. Як бачимо, класифікаційна функція роду субстантивованих прикметників зумовлена формальним і семантичним факторами: чоловічий і жіночий рід сигналізує насамперед про назви осіб відповідно до статі – носіїв відповідної ознаки, а середній рід – про назви абстрактних понять. Граматичне значення числа у субстантивованих прикметниках також виявляє певні особливості: переважна більшість таких слів фіксується у формі однини, хоча вони можуть уживатися також і в множині: *Воно й добре; та на лихо лісничі почули* [12, с. 46]; *Хоч годочок, хоч літечко, хоч Петра діждати, хоч зелених* [12, с. 244]. В останньому реченні *зелені* (із контексту – *свята*) – множинний (контекстуальна субстантивація).

Субстантивації підлягають навіть прикметники із демінутивними суфіксами (здрібності, пестливості) *-еньк-, -есеньк-, -ісінк-* (*маленький, молоденький, молодесенький, чорнобривенький, буйнесенький, темнісінкий*), які виражають суб'єктивну оцінку якості предмета: *Ми вкупочці колись росли, маленькими собі любились* [11, с. 505]; *Утопився б молоденький, щоб не нудить світом* [12, с. 21]; *Всіх покрила темнісінка, як діточок мати* [12, с. 38].

Виразного стилістичного (емоційного) забарвлення надають творах ступеневі форми субстантивованих прикметників на зразок: *найкращий, наймилиший, щонаймолодший* і под., а також слова, що виражають найвищу міру якості без конкретного об'єкта порівняння: *премудрий, препоганий: Найкращая з всього села давненько вже у яр пішла, узявши глечик* [11, с. 493]; *А пан глянув... одвернувся... Пізнав, препоганий* [12, с. 48]. Трапляються також форми (суплетивні) вищого та найвищого ступенів порівняння, які у контексті не мають певного стилістичного навантаження, а вказують на вік, посаду тощо: *А той собі ще меншого туза межі плечі; той меншого, а менший малого* [12, с. 210]; *Той жінку покинув. А той сестру. А найменший – молоді дівчину* [11, с. 346]; *Дивлюсь, цар підходить до найстаршого...* [12, с. 210].

Досить часто субстантивуються повні нестягнені форми прикметників: *Задаєш, може, молодая, вилиту сльозами мою думу...* [11, с. 582]; *Бо на душу мою встали сильнії чужії* [11, с. 327]; *Одружились мої молодії* [11, с. 598]; *Чи, може, з другою, другую кохає* [12, с. 10]; *Чому добре умирає, злеє оживає?* [11, с. 360]. Використання повних нестягнених форм прикметників створює колорит експресії, "... якоюсь мірою відтворює собою певну українську мовленнєву мінувшину, національно забарвлену й оригінальну, самобутню" [8, с. 199].

У реченні такі слова займають синтаксичну позицію іменника – виступають підметом, додатком (прямим, непрямим), присудком (іменною частиною), звертанням: *Утомився **вороненький**, іде, спотикнеться* [12, с. 13]; *Добре тому **багатому**: його люди знають* [12, с. 21]; *Мабуть, щось **тяжке, тяжкеє** вимовить хотілось* [11, с. 370]; ***Блаженний** той, хто заплатить за твої кайдани!* [11, с. 330]; *Постривайте, **мої любі**, трошки одпочину* [12, с. 133]. Субстантивовані прикметники, як і звичайні іменники, можуть мати при собі узгоджені означення, виражені прикметниками, числівниками: *А хоч пустять, то з ним, з **препоганим** старим* [11, с. 443]; ***Один** старий одпочине в пишній домовині. **Другий** старий і так собі де-небудь під тином* [11, с. 567]. Субстантивовані прикметники на позначення істот виконують ширші синтаксичні функції, ніж субstantиви з абстрактним значенням (останні фіксуються тільки у функції додатка, зрідка – підмета): *Заспіває **весільної**, а на журбу зверне* [12, с. 29]; *Ані **злого**, ні **доброго** я вже не почую* [11, с. 423]; *Молися ж, серце, помолюсь і я з тобою. Щось **пророче** мені вже зазирає в очі* [11, с. 527].

Т. Шевченко вживає чимало субстантивованих прикметників-історизмів та архаїзмів на зразок: *Яко Бог кара неправих, правим помагає. **Преподобнії** во славі і на тихих ложах радуються славословлять, хвалять ім'я Боже* [11, с. 331]; ***Блаженний** той, хто заплатить за твої кайдани!* [11, с. 330]; *Щось **пророче** мені вже зазирає в очі* [11, с. 527]; *І **примиренному** присняться і люде добрі, і любов, і все добро* [11, с. 563]. Архаїзми використовуються як стилістичний засіб для підкреслення урочистості, піднесеності. Ще більше історизмів на зразок: *Не новий оцей лукавий **лановий*** [11, с. 493]; *У неділю вранці-рано сине море грало, товариство **кошового** на раді прохало* [11, с. 593]; *Вийшов з хати **карбівничий**, щоб ліс оглядіти* [12, с. 43].

Виразальна сила субстантивованих прикметників збільшується при антонімічному зіставленні та при використанні синонімічних рядів із двох і більше субстантивів: *Ані **злого**, ні **доброго** я вже не почую* [11, с. 423] – ***злий** – **добрий***; *Витать над **грішними** святою і всякому добро творить* [11, с. 365] – ***грішний** – **святий***; ***Убогих, нищих...** Возвеличу малих отих рабів німих!* [11, с. 579] – ***убогий, нищий***; *А **трудящий, роботящий, та тихий** до того, та **ласкавий*** [11, с. 538] – ***трудящий, роботящий; тихий, ласкавий***.

Аналізований матеріал свідчить, що субстантивуються переважно якісні прикметники, значно рідше – відносні; випадків субстантивації присвійних прикметників не виявлено. Субстантивуються також порядкові прикметники, найчастіше – утворені від числівників першого десятка: *Уже **третій, і четвертий, і п'ятий** минає – не малий рік*

[12, с. 243]; *Одна давить серце, друга роздирає, а третя тихо, тихесенько плаче...* [12, с. 220].

3-поміж субстантивованих прикметників виокремлюємо слова – назви істот (осіб і тварин) – їх найбільше: **кошовий, премудрий, святий, вороний, сивий**; конкретно-предметні (**буйнесенький, весільна**) та абстрактні (**зле, добре, пророче**).

У межах субстантивованих прикметників – назв осіб найпродуктивнішими виявились семантичні групи на позначення осіб за соціальним статусом (*Чом не спиться багатому сивому, гладкому?* [11, с. 566]; *Убогого не згадують, а того ще й лають* [11, с. 567]; *Оженився, вони скажуть, голодний і голий, занапастив, нерозумний, молодую волю* [11, с. 490]); зовнішнім виглядом (*Так далеко чорнобривий, не чує, не бачить* [12, с. 33], *Ні, чорнявий не убитий, він живий, здоровий* [12, с. 33]); особливостями характеру, поведінки (*Непевний був Максим отой, брате. А трудящий, роботящий, та тихий до того, та ласкавий...* [11, с. 538]; *(І не встануть з праведними злії з домовини. Діла добрих обновляться, діла злих загинуть* [11, с. 324]); психічним чи фізичним станом (*Не допомгла болящому, бо не допустили* [11, с. 575]; *Весела гуляла, мов ласочка з кубелечка* [11, с. 361].

Повністю субстантивуються прикметники на позначення осіб за професією та родом діяльності (**кошовий, лановий, соцький, лісничий, карбівничий**): *Вийшов з хати карбівничий, щоб ліс оглядіти* [12, с. 43]; *А сам пішов, співаючи, соцькому сказати* [11, с. 416]; *Воно й добре; та на лихо лісничі почули* [12, с. 46].

Неповністю субстантивовані прикметники вказують на вік особи: *Веселії дівчаточка, і досі в старій танцюєте?* [11, с. 421]; *Утопився б молоденький, щоб не нудить світом* [12, с. 21]; *А все за того п'ятака, що вкрав маленьким у дяка, отак Господь мене карає* [11, с. 384]; розумові здібності: *І премудрих немудрі одурять* (с. 317); *І дурень, і мудрий нічого не знає* [1, с. 67]; *Занапастив, нерозумний, молодую волю* [11, с. 490].

Рідше трапляються у Т. Шевченка субстантивовані займенники, дієприкметники та числівники: *Або нашу заспівайте, невольники наші* [11, с. 330]; *В того доля ходить полем* [12, с. 21]; *У всякого і свого чимало* [12, с. 39]; *Окрадені, замучені, в путях умираєм...* [11, с. 325]; *Не вернеться сподіване, не вернеться* [11, с. 377]; *Послухають, розійдуться, обоє раденькі...* [12, с. 50]; *І на призьбі під хатою усі троє сили* [12, с. 247].

Субстантивації зазнають займенники, співвідносні з прикметником, найчастіше – вказівні **той, цей, такий**, присвійні **наш, свій**, означальні **весь, всякий, інший**: *Той мурує, той руйнує, той неситим*

оком за край світа зазирає [12, с. 202]; Не раз **такому** любу стане, не раз барвінком зацвіте [11, с. 501]; Де **наші** панують? [11, с. 467]; У **всякого** своє лихо, і в мене не тихо [11, с. 321]; Чи то з **іншим** полюбитись, чи то утопитись? [11, с. 449]. Субстантивуючись, займенники прикметникового типу в контексті вказують не на ознаку, а на предмет; уживаються у фіксованій формі роду (частіше – чоловічого і середнього, рідше – жіночого) для позначення назв осіб і середнього – для позначення абстрактних понять: А **моя** свою дитину сама доглядала [11, с. 359]; У **всякого і свого** чимало [12, с. 39]; **Що не своє** розказав вам, а **те**, що приснилось [12, с. 215].

У реченні такі слова виконують синтаксичну функцію, властиву іменникові (підмета чи додатка): У **всіх** була, **всіх** бачила, **всі** повеселіли [11, с. 362]; **Догнав своїх** [12, с. 107]; Так і доля: **того** лама, **того** нагинає [12, с. 131].

Фіксуємо у досліджуваному матеріалі випадки субстантивації дієприкметників (активних і пасивних): Та **прохожих, проїжджачих** у двір закликає та **вареною** частує [11, с. 303]; **Отак! так! добре, діти, мордуйте скажених** [11, с. 94]; Хоча **лежачого** не б'ють, то і **полежать** не дають ледачому [11, с. 643].

Субстантивовані дієприкметники виявляють загалом ті ж ознаки, що й прикметники: починають позначати особу (**болящий, убитий, проклятий**), предмет (**крадене, оране, немолоченеє**) чи абстрактне поняття (**чуте, пережите**); фіксуються у певному роді й числі, що стають у них незалежними; виступають у реченні у функції підмета чи додатка: **Зареготались нехрещені...** [12, с. 12]; **Чи не на ораному сіють і просто жнуть, і немолоченеє віють** [12, с. 237]. Найважливішою причиною субстантивації дієприкметників Г. Гнатюк вважає "достатню інформативну наповненість певних лексем, що дає цілковите розуміння їх семантики без іменника, сприйняття їх як назв субстанції на тлі загальної мовної практики [6, с. 179]. Відповідно до класифікації Г. Гнатюк, яка виділяє 3 ступені субстантивації дієприкметників – повна, неповна, okazіональна [6, с. 167], можемо констатувати, що у Т. Шевченка частіше трапляються повністю і неповністю субстантивовані дієприкметники; випадки okazіональної (контекстуальної) субстантивації – рідкісні.

Продуктивною виявилася у Т. Шевченка і відчислівникова субстантивація, хоча субстантивуються переважно одні й ті ж числівники: **один (одна)**, збірні – **обидва (обидві), обоє, двоє, троє**; зрідка – інші числівники: **Один** утопився у дніпровім гирлі [11, с. 452]; **Дві** тополі високі, **одна одну** хилить [11, с. 440]; **Закохалися обидві** в одного Івана [11, с. 441]; **Пропадем обоє...** [11, с. 424]; **Під зеленим дубом не зійшлися усі троє** [11, с. 441].

На відміну від субстантивації прикметників і займенників прикметникового типу, у субстантивованих числівниках відбуваються зрушення лише в семантиці, а морфологічні й синтаксичні особливості зберігаються. Так, означено-кількісні числівники позначають не точно виражену кількість, а називають особу чоловічої чи жіночої статі; збірні числівники, втрачаючи іменник, з яким вони вживалися, перебирають на себе його функції і також починають позначати особу (осіб).

Таким чином, явище субстантивації в ідіолекті Т. Шевченка виявилось надзвичайно продуктивним; найширше представлена субстантивація прикметників, меншою мірою – займенників, дієприкметників, числівників. Процеси переходу засвідчують складні й різноманітні зв'язки в системі частин мови, розширюють їхні межі, семантичні й стилістичні можливості.

Література

1. Безпояско О. К. Граматика української мови: Морфологія / О. К. Безпояско, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К. : Либідь, 1993. – 335 с.
2. Бойко В. М. Морфологія сучасної української літературної мови / В. М. Бойко, Л. Б. Давиденко. – Ніжин : Вид-во НДУ імені Миколи Гоголя, 2009. – 223 с.
3. Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1988. – 256 с.
4. Вихованець І. Р. Теоретична морфологія української мови / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська. – К. : Пульсари, 2004. – 400 с.
5. Вихованець І. Р. Транспозиція / І. Р. Вихованець // Українська мова : енциклопедія. – К. : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2004. – С. 692.
6. Гнатюк Г. М. Дієприкметник у сучасній українській літературній мові / Г. М. Гнатюк. – К. : Наук. думка, 1982. – 248 с.
7. Гринчишин Д. Г. Явище субстантивації в українській мові / Д. Г. Гринчишин. – К. : Наук. думка, 1965. – 112 с.
8. Дудик П. С. Стилістика української мови / П. С. Дудик. – К. : Академія, 2005. – 368 с.
9. Муқан Г. М. Перехідні явища в системі частин мови / Г. М. Муқан // УМЛШ. – 1976. – № 11. – С. 15–22.
10. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. Селіванова. – Полтава : Довкілля, 2006. – 716 с.
11. Т. Шевченко. Твори : 2 т. / Т. Шевченко. – К. : Дніпро, 1966. – 699 с. Т. 1. – 1966. – 699 с.
12. Тарас Шевченко. Кобзар (вибране) / Т. Шевченко. – К. : Рад. шк., 1961. – 695 с.

**Реалізація грами "напрямок руху: кінцевий пункт руху"
прийменниково-відмінковою формою знахідного
(на матеріалі художнього мовлення Т. Г. Шевченка)**

Стаття присвячена аналізу обов'язкових локативних синтаксем; з'ясуванню семантико-синтаксичних особливостей прийменниково-іменникових форм зі знахідним відмінком.

Ключові слова: обов'язкова локативна синтаксема, предикат переміщення, кінцевий пункт руху, прийменниково-іменна форма, знахідний відмінок.

Статья посвящена анализу обязательных локативных синтаксем; выяснению семантико-синтаксических особенностей предложно-именных форм с винительным падежом.

Ключевые слова: обязательная локативная синтаксема, предикат движения, конечный пункт движения, предложно-именная форма, винительный падеж.

This article analyzes the obligatory locative syntaxemes; clarifies the semantic and syntactical peculiarities of the preposition-noun forms with accusative case.

Key words: obligatory locative syntaxeme, predicate of movement, destination point, preposition-noun form, accusative form.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого аналізу структури речення з погляду обов'язковості / факультативності обставинних компонентів на позначення локально-просторових відношень, з'ясування лексичного наповнення головних і залежних конститuentів.

Основні теоретичні засади функціонування локально-просторових поширювачів в українській мові, їхня специфіка, явище префіксально-прийменникової кореляції різнобічно викладені в працях І. Вихованця, В. Войцехівської, З. Іваненко, Л. Руденко, М. Степаненка, Г. Шелемехи та інших вітчизняних учених. Однак статус компонентів, що виражають локативні відношення, потребує спеціального дослідження з погляду міри вияву обов'язкового і факультативного входження їх до структури речень, зумовлюваного значенням дієслів-предикатів.

Метою пропонованої статті є аналіз локативних синтаксем, окреслення семантико-синтаксичних особливостей прийменниково-іменникових форм зі знахідним відмінком.

У сучасній лінгвістиці категорію "локативність" визначають як семантичну категорію, до якої входять усі різновиди просторового значення. Вона експлікує відображені у свідомості людей різноманітні просторові відношення предметів і явищ, зокрема їхнє місцеперебування, напрямок руху, контактність та дистантність розташування [8, с. 296–297].

Серед синтаксистів існує думка, що синтаксеми з обставинним значенням частіше за все не відзначаються тісним зв'язком із дієсловом-предикатом, вони належать до групи вільних синтаксем, семантика в яких яскраво виражена ще до входження їх у речення, вона наявна на докомунікативному рівні. Окрім того, дієслово-предикат в одних випадках обов'язково вимагає такого обставинного компонента, а в інших – цей поширювач може мати цілком факультативний характер.

Обстежений фактичний матеріал дає право констатувати, що причина обов'язкового вживання при дієсловах-предикатах локативних синтаксем пояснюється як власне мовними, так і позамовними чинниками. Як слушно зауважує М. Степаненко, найважливішими є два фактори: по-перше, семантична самодостатність або семантична несамодостатність предиката, тобто його інформативність, по-друге, структурно-граматична особливість дієслова-предиката, тобто наявність або відсутність у його складі префікса [7, с. 17–18].

Як відомо, семантична взаємодія префікса й прийменника впливає на формально-граматичну й семантичну будову речення. М. Степаненко зазначає: "Префікс інтенційно зорієнтований на реалізацію локативних відношень і разом із припредикатним членом утворюють префіксально-прийменникову кореляцію" [7, с. 15]. Наприклад: *Птах летів* ("переміщався в повітрі") → *Птах прилетів* ("переміщався в повітрі" + "досяг якогось місця, прибув у певне місце"). Ми помітили, що префікс у зазначених синтаксичних конструкціях може диктувати необхідність вживання при присудковій певного просторового конкретизатора.

Наші спостереження засвідчують, що локативні синтаксеми займають облігаторну позицію у структурі речення тоді, коли вступають у відношення валентності з дієсловами-предикатами, які вказують на місце розташування (перебувати, розташовуватися, розміщатися, знаходитися, опинятися, таборитися, мешкати), дієсловами на позначення буття (бути, існувати, жити, народитися), непозиційне місцеположення (стояти, сидіти, лежати, висіти). Така типологія дієслів-предикатів не випадкова, оскільки дієслівний словотвір позначається на валентності цього класу слів, яка в структурі елементарного речення значною мірою регулює облігаторність / факультативність правобічних синтаксем (у нашому випадку локативних).

Принагідно зауважимо, що валентнісні характеристики дієслова-предиката *бути* варті окремого розгляду, оскільки його лексико-семантична самодостатність у мовленні (я є, я завжди буду) не йде ні в яке порівняння з його розгалуженими граматичними значеннями у мові (морфологічними і синтаксичними), що зумовлює семантичний і функціональний перерозподіл у структурі простого речення (пор.: *Він був учителем; Він був щасливий; Він був у будинку* → *Він учитель; Він щасливий; Він у будинку*; в усіх цих випадках можна говорити про семантику не номінального дієслова-зв'язки, що може бути й нульовою, а іменної чи локативної предикативної частини, які разом із суб'єктом становлять структурний мінімум простого речення).

З функціонального погляду обов'язкові / факультативні адвербіальні поширювачі представлені прийменниково-відмінковими, рідше – безприйменниковими формами іменників і прислівників.

Формою локативних конститuentів із просторовою семантикою є і знахідний відмінок, хоча визначальною для нього є семантико-синтаксична функція об'єкта дії. Але не заперечуючи його первинної функції, ми переконалися, що в описуваних реченнях прийменниково-іменникові форми зі знахідним відмінком експлікують і значення *напрямок руху*, зокрема *кінцевого пункту руху*, *шляху переміщення*, а зрідка – *статичної локалізації*.

Семантику *кінцевого пункту руху* передають субстанціальні форм знахідного відмінка з просторовими прийменниками *в / у, на, за, поза, під / піді / підо, над / наді / надо, між / межі, поміж / помежі, проміж / промеж, понад, перед / переді / передо, поперед*.

Значення *шляху переміщення* репрезентують форми знахідного відмінка з такими просторовими прийменниками: *через, крізь, повз, поз, попри / при, все*.

Статична локалізація представлена обов'язковою формою знахідного відмінка з просторовим прийменником *через*.

У запропонованій статті ми проаналізуємо лише синтаксичні конструкції, які є репрезентантами значення "*напрямок руху: кінцевий пункт руху*".

Розглядані реченнєві структури з припредикатними поширювачами у формі знахідного відмінка реалізують не тільки основне значення "напрямок руху: кінцевий пункт руху", а й відтінки просторової дистрибутивності. Аналіз художнього мовлення Тараса Григоровича Шевченка дає нам підстави виділити локативні структури, які характеризуються високою функціональною активністю. Це прийменниково-іменникові форми *НА+Нacc, В / У+Нacc, ЗА+Нacc*, їхня продуктивність, на думку М. Степаненка, обумовлена семантичною поліфункціональністю [7, с. 126].

Конструкція *НА+Насс* передає семантику контактного кінцевого пункту руху. У зазначеній моделі носіями валентності виступають дієслова цілеспрямованого і нецілеспрямованого переміщення, дієслова статичної локалізації та конкретної фізичної дії, які передбачають у функції обов'язкового локативного поширювача субстанціальні лексеми зі значенням "поверхня": *На шлях положила* [10, с. 32]; *Найкращий парубок Микола стає на лаву в сірій свиті...* [10, с. 37]; *Злітає знов на небо, бо на землі горе* [10, с. 42]; *І на криницю верба похилилась* [10, с. 458]; *Вибігає на возлісся* [10, с. 323]; *Добре, батьку, робиш, що співати, розмовляти на могилу ходиш* [10, с. 42]; *Вийшла Катря на вулицю* [10, с. 19]; *Втоптала стежку на могилу, все виглядає його ходила* [10, с. 373].

Привертає увагу той факт, що у синтаксичній моделі *НА+Насс* продуктивними є дієслова переміщення з префіксом *ви-*, які вступають у найтісніший дистрибутивний зв'язок із прийменниково-іменниковою формою знахідного відмінка. Специфічною особливістю адвербіальних конструкцій, уживаних при дієсловах названої вище семантики, є кореляція префікс – прийменник. Як відомо, префіксально-прийменникова кореляція реалізується найчастіше у повторенні прийменником префікса *з / у / ↔ в / у, від ↔ від, до ↔ до* тощо. Однак значеннєвий аналіз показав, що співвідносні пари *ви ↔ на, з ↔ на, зі ↔ на* функціонують за принципом префіксально-прийменникових пар із повною кореляцією.

У реченнях із планом змісту "*рух на поверхню локативного орієнтира*" прийменник *на* хоч і виконує свою площинну локалізацію, однак і "слугує показником дії на поверхню... чого-небудь" [1, с. 20–21]: *А до кума до Наума піду на соломю* [10, с. 124]; *Пірнув, виринає – і утоплена Ганнусю на берег виносить* [10, 131]; *Зійшлись на байдаки – та й потягли* [10, с. 163]; *Вилітали запорожці на лан жито жати* [10, с. 163]; ... *Що він утомився, на тин похилився* [10, с. 377].

Необхідно зазначити, що домінуюча роль у детермінованих синтаксичних властивостях префіксального дієслова належить саме префіксові, оскільки він, приєднуючись до дієслівної основи, стає "ніби сигналом структурно-семантичної незавершеності дієслова. Тільки при наявності у синтагматичному ряду прийменниково-відмінкових форм, співвідносних зі значенням префікса, префіксальне дієслово набуває смислової і структурної довершеності" [3, с. 64].

Аналіз фактичного матеріалу засвідчує, що синтаксична структура облігаторної локативної синтаксеми *НА+Насс*, у якій спостерігається кореляція префікса-прийменника, є універсальною синтаксичною одиницею за своїми можливостями, здатною диференційовано виражати найтонші відтінки локативної спрямованості дії-руху.

Прийменниково-відмінкова форма обов'язкових локативних поширювачів *НА+Насс*, передаючи семантику контактного кінцевого пункту руху, експлікує два основні значення:

- рух на поверхню локативного орієнтира, напр.: **Погнало горе на чужину** [10, с. 460]; **У неділю на вигон зібрались дівчата** [10, с. 118]; **На панцину не ходила** [10, с. 65]; **Пошукаю в чорних хвилях, на дно моря кину** [10, с. 11]; **На панцині пшеницю жала** [10, с. 500]; **Неначе роси над землею, на щире серце молодеє сльозами тихо упадуть** [10, с. 462];

- рух у бік локативного орієнтира, напр.: **На край світа білину море покотило** [10, с. 454]; **Поплив би на той бік – човна не дають** [10, с. 16]; **А я піду на край світа** [10, с. 12]; **А хвилі на той бік ідуть та ревуть** [10, с. 16]; **На той світ хотіли, обнявшись, переступить** [10, с. 121].

Конструкція *В / У+Насс*, маніфестуючи загальну семантику "напряму руху: кінцевий пункт руху", вербалізує таке основне значення локалізації: *рух у межах локативного орієнтира*.

В аналізованих реченнях з обставинним поширювачем основним заповнювачем позиції предиката є префіксальні і безпрефіксальні дієслова руху, переміщення, конкретної фізичної дії, а функцію локативно напрямкового конкретизатора виконують іменники зі значенням "простір". Лексико-семантичний діапазон субстантивів, які разом із прийменником *в / у* заповнюють правобічну позицію, необмежений. Це, зокрема, лексеми зі значенням реального внутрішнього простору або ті, "ознака внутрішнього простору яких мислиться як простір з певним окресленням, межами" [7, с. 151]. Наприклад: **Полюбила молодого, в садочок ходила** [10, с. 17]; **Кинула стремена, побігла в хатину** [10, с. 31]; **Тече вода в синє море, та не витікає** [10, с. 10]; **Піду синів випроводжать в далеку дорогу** [10, с. 581]; **Давно б досі заховали в снігу на чужині** [10, с. 59]; **Насипали в халяви жару** [10, с. 72]; **Старий заховався в степу на могилі, щоб ніхто не бачив** [10, с. 42]; **Пішла в снопи, пошкандибала...** [10, с. 500]; **Кругом подивилась... та в яр біжить...** [10, с. 32].

Спостереження над функціонуванням просторових конститuentів із семою "рух у межах локативного орієнтира", вилучених із художнього мовлення Тараса Шевченка, переконують у тому, що дієслова-предикати, набувши внаслідок префіксації цього значення, потребують компенсації шляхом уживання при них адвербіального компонента. Як ми помітили, в описуваних реченнях префікси напрямкової орієнтації, сполучаючись із дієсловами-предикатами, лише посилюють значення напрямку руху до якогось пункту з проникненням у нього

і тим самим породжують його структурно-значеннєву незавершеність, зумовлюють обов'язкову появу локативного поширювача.

Аналіз семантико-синтаксичних особливостей локативних синтаксем, які реалізують себе в прийменниково-іменникових формах зі знахідним відмінком, дозволяє кваліфікувати речення як ієрархізовану конструкцію, у якій кожен із адвербіальних поширювачів займає певне місце: обов'язково поширює дієслово-предикат або інформативно збагачує зміст речення, перебуваючи на периферії залежності від інших компонентів.

Література

1. Вихованець І. Р. Прийменникова система української мови / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1980. – 286 с.
2. Вихованець І. Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1992. – 222 с.
3. Войцехівська В. Г. Сполучуваність префіксованих дієслів переміщення / В. Г. Войцехівська // Українське мовознавство. – К., 1975. – № 3. – С. 32–38.
4. Іваненко З. І. Прийменникові конструкції із значенням місця в сучасній українській мові : навч. посіб. / З. І. Іваненко. – Чернівці, 1974. – 69 с.
5. Іваненко З. І. Система прийменникових конструкцій адвербіального значення / З. І. Іваненко. – К. : Вища школа, 1981. – 143 с.
6. Іваницька Н. Л. Зумовленість синтаксичної структури двоскладного речення валентністю дієслова-предиката / Н. Л. Іваницька // Мовознавство. – 1985. – № 1. – С. 39–43.
7. Степаненко М. І. Просторові поширювачі у структурі простого речення / М. І. Степаненко. – Полтава : АСМІ, 2004. – 463 с.
8. Українська мова : енциклопедія / редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. – К. : Вид-во "Українська енциклопедія" імені М. П. Бажана, 2007. – 856 с.
9. Шелемеха Г. М. Семантико-синтаксичні функції обставин місця у структурі простого речення : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Шелемеха Г. М. – К., 1996. – 19 с.
10. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – К. : Рад. школа, 1983. – 608 с.

Редуковані синтаксичні структури в художньому мовленні Тараса Шевченка

У статті розглянуті основні моделі неповних речень, актуалізованих в ідіостилі Тараса Шевченка, з'ясована їх прагматична й текстотвірна роль.

Ключові слова: синтаксична редуція, неповне речення, елімінація, синтаксична структура, еліпс, актуалізація.

В статье рассмотрены основные модели неполных предложений, актуализированных в идиостиле Тараса Шевченко, определена их прагматическая и текстообразующая роль.

Ключевые слова: синтаксическая редуция, неполное предложение, элиминация, синтаксическая структура, эллипс, актуализация.

The article focuses on the main models of the incomplete sentences actualized in Shevchenko's individual style, their pragmatic and text forming functions.

Key words: syntactic reduction, incomplete sentence, elimination, syntactic structure, ellipse, actualization.

У сучасних концепціях мовленнєвої діяльності ідіолект мовця розглядають як організовану систему поняттєвого та лінгвального, що виявляє закономірності використання мовних засобів у прагматичному, власне формальному та семантичному аспектах [1, с. 193]. Вибір потрібної лексичної одиниці чи синтаксичної моделі детермінований прагматичним задумом, концептуальною структурою висловлення. При цьому важлива роль низки мовних і позамовних чинників, здатних зумовлювати характер поверхневої синтаксичної структури, що, на думку Ф. Бацевича, є результатом попередніх етапів вербалізації – розчленування початкового задуму, категоризації та пропозиціювання [Там само]. Унаслідок актуалізації цих факторів вербалізація окремих фрагментів дійсності в синтаксичній структурі стає зайвою, тому окремі елементи мовленнєвого ланцюга опускаються. "У цьому разі випадає лише словесна оболонка, звукова форма, а лексична одиниця, яка виконує номінативну функцію в процесі спілкування, залишається" [8, с. 3], формується неповне речення.

Через відсутність одностайності у визначенні цього наукового поняття, потребу обґрунтування мовленнєвої семантики неповних ре-

чень та специфіки їх уживання в мові проблема формально- й семантико-синтаксичної неповноти конструкцій досі залишається в полі зору українських лінгвістів, про що свідчать праці П. Дудика, К. Шульжука, Л. Кадомцевої, І. Вихованця, А. Загнітка, Н. Дзюбак, Т. Марченко та ін. Лінгвостилістичний аспект функціонування названих структур дає змогу глибше розкрити особливості категоризації світу мовцем, виявити зв'язок редукованих побудов зі стильовими домінантами, інтенціями автора. У цьому плані актуальним вважаємо дослідження специфіки функціонування редукованих речень у художньому мовленні Тараса Шевченка.

Мета статті – проаналізувати основні моделі редукованих синтаксичних структур, актуалізованих в ідіостилі Кобзаря, виявити їх прагматичну й монтажну роль у формуванні тексту.

Загальновідомо, що народнорозмовна основа поетичної мови Тараса Шевченка виразно заявлена на лексичному, фонетичному, морфологічному й синтаксичному рівнях [9, с. 49; 4, с. 142–143]. Активне функціонування неповних структур детерміноване передовсім орієнтацією на традиційні форми та вироблені естетичні цінності народнорозмовного й фольклорного синтаксису, про що неодноразово зазначали дослідники [2, с. 190; 9, с. 47, 49].

Для естетики синтаксичної організації поетичного мовлення Кобзаря, позначеної епічно-розмовним характером, доступністю, емоційністю й проникливістю, поряд із діалогізацією, парентезою, апострофою показова редукція структур, репрезентована контекстуально й ситуативно неповними, парцельованими, обірваними та еліптичними реченнями.

Під неповними реченнями прийнято розуміти мовленнєво видозмінені синтаксичні структури, у яких пропущений, тобто матеріально не виражений, один чи кілька зі структурно необхідних синтаксичних членів [5, с. 178; 7, с. 330]. Специфічна елімінація якогось одного елемента компенсується більшим семантико-стилістичним навантаженням інших компонентів цієї структури, адже актуальне членування речення моделює сама комунікативна ситуація. При цьому мовець намагається передати найбільш суттєву, на його погляд, інформацію, яка містить нові значення (рему), тоді як тема менш значуща й задається засобами контексту чи ситуації [8, с. 3]. Тож редукована побудова концентрує увагу на прагматичному спрямуванні висловлення чи окремих його складників.

Найчастіше мовленнєву компресію актуалізованих у текстах Шевченка неповних речень уможлиблює структурно незаміщена позиція, семантична сутність якої зрозуміла з попереднього контексту. Скажімо,

у блоці "Іде шляхом молодиця, / Мусить бути з праці. / Чого ж сумна, невесела, / Заплакані очі?" [10, с. 25] простежуємо чіткий граматичний і змістовий зв'язок другого речення з першим, у якому редукований далі компонент наявний. Безсумнівно, елімінація члена через уникнення мовної надлишковості та одноманітності в побудові висловлення сприяє внутрішній естетичній упорядкованості, формує ефект невимушеності, показовий для усно-розмовного мовлення. Водночас у зв'язку з прискоренням темпу оповіді спостерігаємо динамізацію ритміко-інтонаційного малюнка. На такому увиразненні тексту за допомогою неповних структур, наділених емоційно-експресивними можливостями, які "саме завдяки своїй граматичній специфіці спроможні глибше відбити почуттєвий бік мови, всі вібрації людського голосу", наголошує О. Клименко [6, с. 149–150].

Експресивізації сприяє контекстуальна елімінація головних членів двоскладного речення, зокрема підмета, скажімо: "Нездужає Катерина, / Ледве-ледве дише... / Вичуняла та в запічку / Дитину колише" [10, с. 22]; "Все б, здається; ні на кару / Сироти остались. / В сльозах росли, та й вирости..." [10, с. 62]; "Степи зеленіють; / Діди лежать, а над ними / Могили синіють. / Та що з того, що високі?" [10, с. 58]. Фактичний зміст і формальні ознаки вербально не представленого підмета з'ясовуються з попереднього контексту, що містить корелят компонента, який потребує компенсації. Редукція підмета – компонента теми – акцентує члени групи присудка, які характеризують, зображують. Особливо потужний цей прийом у комплексі з повтором, анафорою чи епіфорою, наприклад: "Гомоніла Україна, / Довго гомоніла, / Довго, довго кров степами / Текла-червоніла. / Текла, текла та й висохла" [10, с. 58]; "Із Лисянки / Кругом засвітило: / Ото Гонта з Залізняком / Люльки закурили. / Страшно, страшно закурили!" [10, с. 63]. Очевидно, що в такий спосіб забезпечується навмисне підкреслення ступеневого формування думки, при цьому виділяються зображувані картини, помічені ознаки.

Пропуск присудка двоскладного речення при контекстуальній неповноті, що менш показово для досліджуваного мовленнєвого масиву, як правило, продиктований не тільки усно-розмовною чи фольклорною настановою на мовну економію. Ущільнення змісту пов'язане з ритмічною організацією строфи та прагненням образотворення: "Спочивають добрі люде, / Що кого втомил: / Кого – щастя, кого – сльози, / Все нічка покрила" [10, с. 25]. Усуненням присудків автор переносить акцент на рему, контрастуючи образи, динамізує картину, досягає єдності синтаксичної форми, ритму й змісту.

Часто фіксуємо ампліфікацію не лише контактну, а й дистантно розташованих контекстуально неповних речень, граматично й семан-

тично пов'язаних із першим, опорним, наприклад: "А дівчина спить під дубом / При битій дорозі. / **Знає, добре спить, що не чує, / Як кув зозуля, / Що не лічить, чи довго жить... / Знає, добре заснула**" [10, с. 16]; "Чи винна ж голубка, / Що голуба любить? / Чи винен той голуб, / Що сокіл убив? / **Сумує, воркує, білим світом нудить, / Літає, шукає, дума – заблудив**" [10, с. 15]; "Все сумує, – тільки слава / Сонцем засіяла. / Не вмере кобзар, **бо навіки / Його привітала**" [10, с. 20]; "Не слухала Катерина / Ні батька, ні неньки, / **Полюбила москалика, / Як знало серденько. / Полюбила молодого, / В садочок ходила, Поки себе, свою долю / Там занастила**" [10, с. 21]. Нанизування однорідної присудковості витісняє підметову форму, робить її художньо зайвою. Розширення текстової інформації забезпечують супровідні та з'єднувальні відношення складання між реченнями, при цьому провідним експліцитним засобом лінійної зв'язності слугує синтаксична неповнота. В. Ващенко зауважує, що подібні конструкції створюють складне сплетіння, віддалене від самої підметової назви [2, с. 191]. Перечислювально-з'єднувальні та пояснювальні відношення деталізують, поглиблюють повідомлення про єдиний предмет мовлення в тексті й пов'язані, як видно з розглянутих прикладів, із побудовою оповідних чи описових фрагментів, рідше – з формуванням текстових єдностей аналітичного змісту.

Творчо-естетична робота в синтаксичній організації поетичних текстів у Тараса Шевченка репрезентована різними видами міжреченневої редукації компонентів. Так, ступінь семантичної та граматичної зв'язності тексту зростає за умови переходу семантичного компонента з вербалізованої граматичної позиції додатка в позицію підмета при його пропуску, як-от: "А де ж дівся соловейко? / Не питає, не знає. / **Згадай лихо – та й байдуже. / Минулось, пропало... / Згадай добре – серце в'яне: / Чому не осталося? / Отож гляну та згадаю: / Було, як смеркає, / **Защербече на каліні – / Ніхто не минає**" [10, с. 19]. Елімінація членів, контактні й дистантні асоціативні зв'язки між компонентами повідомлення сприяють зміщенню уваги з теми на рему, підсилюють психологічну й емоційно-рефлексивну напругу роздуму.**

Джерелом атракції можуть служити кілька елементів базового речення. З ними корелюють наступні речення, синтаксично формуючи ампліфікацію неповних структур, а семантично – розгорнутий блок інформації: "Все нічка покрила. / **Всіх покрила темнісінька, / Як діточок мати. / Де ж Катрусю пригорнула: / Чи в лісі, чи в хаті?"** [10, с. 25]. Як видно з попередньої конструкції, синтаксична редукація, ущільнення змісту може охоплювати складнопідрядні речення, у яких елімінується компонент підрядної частини.

Поширеним типом семантико-синтаксичної редуції в досліджуваному ідіостилі є еліптичні речення, зміст яких зрозумілий поза контекстом і поза конкретною комунікативною ситуацією. Зазвичай у них можна відновити не конкретне еліміноване слово, а лише тематичну групу, до якої воно належить. В аналізованому фактичному матеріалі як данина усно-розмовній та народнопоетичній традиції органічно функціонує мовленнєва модифікація структур із лексично не вираженою синтаксичною позицією присудка. Зокрема, найбільш типові речення з еліпсами предикатів із семантикою буття: *"Місяченьку! / Наш голубоньку! / Ходи до нас вечеряти: / У нас козак в очереті, / В очереті, в осоці, / Срібний перстень на руці"* [10, с. 16]; *"Чи всі ви тут?" – кличе мати* [10, с. 16]; *"Пішла селом, / Плаче Катерина; / На голові хустиночка, / На руках дитина"* [10, с. 24]; *"Скрізь по селах шибениці"* [10, с. 61]; *"Оксано, Оксано! / Де ти? Де ти?"* [10, с. 61]; *"А між ними, запеклими, / В кайдани убраний, / Цар всесвітній!"* [10, с. 116]. Подібна синтаксична й стилістична опозиція до повних структур робить рему більш рельєфною, актуалізує стильову доміную емоційної активності, схвильованості чи розгубленості.

Інформаційну й експресивну динаміку забезпечує пропуск присудка зі значенням руху, локативного переміщення, наприклад: *"Кинує коня та до неї..."* [10, с. 17]; *"Кинула стремена, / Та в хатину"* [10, с. 28]; *"Дивлюся: так буцім сова / Летить лугами, берегами та нетрями, / Та глибокими ярами, / Та широкими степами, / Та байраками. / А я за нею, та за нею, / Лечу й прощаюся з землею"* [10, с. 114]. Іноді елімінований компонент корелює зі складнішою семантикою, що включає рух і конкретну дію, як-от: *"Зареготавсь, розігнався – / Та в дуб головою!"* [10, с. 17]. У такий спосіб мовець динамізує текст, виражає швидкість, раптовість, цілеспрямованість, енергійність дії.

Художньо-зображальна функція редукованих синтаксем помітна й у структурах з еліпсом головного члена односкладного речення на позначення прохання, заклику: *"А Галайда, знай, гукає: / "Кари ляхам, кару!"* [10, с. 64]; з пропуском присудка або головного члена зі значенням мовлення чи сприйняття, який передбачений наступним контекстом: *"Узяв золотого, / Подивився: "Спасибі вам!"* [10, с. 69]; *"Дивлюся: хати над шляхами / та городи з стома церквами"* [10, с. 116].

Серед інших семантико-функціональних типів еліптичних неповних конструкцій у шевченківських текстах активно функціонують речення з опущеним додатком чи його частиною, наприклад: *"Вичуняла Катерина, / Одсуне квартиру, / Поглядає на улицу, / Колише дитинку; / Поглядає – нема, нема... / Чи то ж і не буде? / Пішла б в садок поплакати, / Так дивляться люде"* [10, с. 22]; *"Тоді не питайте, за*

що люде лають, / За що не пускають в хату ночувать" [10, с. 26]; *"А Ярема – страшно глянуть – / По три, по чотири / Так і кладе"* [10, с. 59]; *"Так думає, ідучи в латаній свитині, / Сердега Ярема з свяченим в руках"* [10, с. 59]. Тут лексично не виражені члени не потребують контекстуальної або ситуативної компенсації, комунікативну завершеність забезпечує сам внутрішній контекст [3, с. 378]. В останньому реченні актуалізована ознака, що може мислитись як об'єкт. Подібних конструкцій, які містять оцінну семантику, у Шевченка багато, однак деякі з них, на наш погляд, через наявність у попередньому поетичному відрізку корелята додатка можуть бути кваліфіковані як контекстуально неповні, наприклад: *"О Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий! / Багато ти, батьку, у море носив / Козацької крові; ще понесеш, друже! / Червонив ти синє, та не напоїв"* [10, с. 58]. Елімінація опорного члена синтаксичної структури за вербалізації залежного означення є специфічним прийомом мовомислення Кобзаря.

Комплекси неповних структур різного характеру визначають, крім семантико-синтаксичної, ще й композиційну організацію поетичного тексту Тараса Шевченка, становлячи основу надфразних і діалогічних єдностей, беруть участь у монтажі тексту: *"Зустрілася з чумаками, / Закрила дитину, / питається: "Люде добрі, / Де шлях в Московщину?" / "В Московщину? Оцей самий. / Далеко, небого?"* [10, с. 25]. Ланцюг із контекстуально й ситуативно неповних та еліптичних речень моделює комунікативну ситуацію, дає змогу компактно й емоційно виразно відтворити деталі картини. Актуалізація низки редукованих структур, доповнена елімінацією елементів у кількох синтаксичних позиціях, згущує експресію роздуму, психологізує авторське мовлення, як-от: *"Що зосталось байстрюкові? / Хто з ним заговорить? / Ні родини, ні хатини; / Шляхи, піски, горе... / Панське личко, чорні брови... / Нащо? Щоб пізнали! / Змальовала, не сховала... / Бодай полиняли!"* [10, с. 29]. Подібне формальне ущільнення через уникнення повторів й акцентовані логічні зв'язки між словами посилює зв'язність тексту, сприяє конденсації розлогого змісту в малій формі, актуалізує ключові слова, формує природний інтонаційний лад мовлення. Такого ефекту досягнуто і в наступному прикладі: *"Хто їде, їде – не минає: / Хто бублик, хто гроші; / Хто старому, а дівчата / Шажок міхоніші. / Задивляться чорноброві – І босе, і голе. / "Дала, – кажуть, – бровенята, / Та не дала долі!"* [10, с. 29], де реалізовано внутрішньореченнєву та міжреченнєву редукцію складників.

Формою актуалізації емотивно-оцінних значень є обірвані, незакінчені речення – маркери усно-розмовної стихії. Такі структури відбивають процес формування думки, моделюють широкий діапазон почуттів,

передбачають можливість продовження вислову, доповнення раніше сказаного. Художнє мовлення Тараса Шевченка виразно унаочнює тенденції розмовного стилю, що простежуємо в багатьох прикладах. Частина таких речень виражає міркування персонажа, які вказують на незавершений процес мислення, що, відповідно, викликає і в читачів роздуми, можливість передбачити не виражений словесно варіант думки героя: *"Ну, Галайдо, / Поїдем гуляти. / Найдём долю... А не найдём..."* [10, с. 60]; *"На світ Божий не дивлюся, / Ні до кого не горнуся... / А матір стару..."* [10, с. 237]; *"Еге, бачу, яка фуга! / Цур же йому з лісом! / Питу в хату... Що там таке?..."* [10, с. 27]. Інші структури передають емоційний, екзальтований стан розгубленості персонажів або оповідача, переповнення почуттями під час міркувань, скажімо: *"Віє вітер з-за Лиману, / Гне тополю в полі, – / І дівчина похилиться, / Куди гне недоля. / Посумус, пожуриться, / Забуде... і, може... / У жупані, сама пані; / А лях... Боже, Боже!"* [10, с. 61], де комунікативне навантаження лакун охоплює й авторські роздуми-припущення про майбутню нещасливу долю героїні, й емоційно-оцінний план.

Для передачі афективних станів митець іноді залучає прийом апорії, коли запитання та відповідь на нього вкладаються в уста одного персонажа: *"На лишенько... Доню моя, / Що ти наробила?.. / Оддячила!..."* [10, с. 23]. Інтонація незавершеності, уривчастість мовленнєвого акту ще більше драматизують психологічно насажені фрагменти. Як правило, такі конструкції спрямовані на вираження суб'єктивного ставлення до предмета мовлення: *"Що зробила вона людям, / Чого хотять люде? / Щоб плакала!..."* [10, с. 26].

В окремих обірваних структурах у вербалізованій ремі представлена незавершена послідовність об'єктного, темпорального чи іншого плану з еліпсом. Пропуск членів у логічному ланцюгу легко відтворити самому читачеві, тому немає потреби наголошувати на них, наприклад: *"Любий мій Іване! / Серце моє коханеє! / Де ти так барився?" / Та до його... за стремена..."* [10, с. 28]. Акцентування ж окремих деталей нагнітає емоції, відтворює послідовність розгортання драматичної картини. Подібний ефект з'являється у випадку апосіопезису: *"Вибігає на возлісся; / Кругом подивилась / Та в яр... біжить... серед стаєву / Моечки опинилась"* [10, с. 28].

Граматична неповнота регулярно виступає семантико-синтаксичною скріпою комплексів речень у поетичному мовленні Тараса Шевченка. Наведемо приклад розгорнутого фрагмента, предикативні складники якого побудовані на різних видах синтаксичної редуції: *"Мандрували гайдамаки / Лісами, ярами, / А за ними і Галайда / З дрібними сльозами. / Вже минули Воронівку, / Вербівку; в Вільшану /*

Приїхали. Хіба спитать, / Спитать про Оксану?/ Не спитаю, щоб не знали, / За що пропадаю" [10, с. 62]. Тут актуалізовано моделі контекстуально неповного речення з пропущеним присудком та односкладного речення з еліпсом предикативного компонента (*можна, треба, необхідно*). Сильову домінанту цього семантико-синтаксичного комплексу доповнюють односкладні означено- та неозначено-особові структури. Очевидно, що в подібних семантико-синтаксичних моделях зміст розкривається глибоко, повноцінно, з усіма психологічними нюансами й водночас економно, що характерно для усно-розмовного мовлення.

Часто стильова домінанта романтизму, фольклорні алюзії реалізовані не тільки в лексичному наповненні, а й у синтаксичному оформленні, як-от у відрізку: *"Ото ж тая дівчинонька, / Що сонна блудила: / Отаку-то їй причину / Ворожка зробила! / На самий верх на гіллячці / Стала... в серце коле! / Подивилась на всі боки / Та й лізе додолю"* [10, с. 16]. Елімінація підмета у двох неповних реченнях, підсилена ампліфікацією однорідних присудків та фігурою апосіопезису, властиві стилістиці народної пісні, підсилюють динамічний характер зображуваного, візуалізують художній образ, подають кожну ситуацію як послідовність сповнених драматизму дій.

Таким чином, мелодика фраз Тараса Шевченка перегукується з усно-розмовною та фольклорною. Таку гармонію забезпечує синтаксичне оформлення думок, зокрема редуція синтаксичних структур, репрезентована переважно контекстуально неповними, еліптичними та обірваними реченнями, спорадично-ситуативно неповними й парцельованими реченнями, техніка лаконізації вислову підпорядкована принципам мовної економії та художнього текстотворення. Редуковані структури дають змогу, не залучаючи зайвих мовних засобів, не повторюючись, розгортати комунікацію, забезпечувати зв'язність тексту, надають художньому мовленню невимушеності, емоційності, психологізму, підкреслюють його природний лад, сприяють зближенню читача з автором.

Література

1. Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної генології : навч. посіб. / Ф. С. Бацевич. – К. : ВЦ "Академія", 2006. – 248 с.
2. Ващенко В. С. Мова Тараса Шевченка : монографія / В. С. Ващенко. – Х. : Вид-во ХДУ ім. О. М. Горького, 1963. – 252 с.
3. Грищенко А. П. Неповне речення / А. П. Грищенко // Українська мова : енциклопедія / редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін. – К. : Українська енциклопедія, 2000. – С. 377–378.
4. Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова : монографія / С. Я. Єрмоленко. – К. : Наукова думка, 1987. – 248 с.

5. Загнітко А. П. Український синтаксис (науково-теоретичний і навчально-практичний комплекс): навч. посіб. – К. : ІЗМН, 1996.

Ч. 1. – 1996. – 202 с.

6. Клименко О. З творчої лабораторії Шевченка: ритміко-інтонаційні зміни / О. Клименко // Зб. праць двадцять сьомої наукової Шевченківської конференції. – К., 1989. – С. 148–154.

7. Лисенко Ю. В. Неповні речення // Сучасна українська мова : підруч. / О. М. Григорєв, С. Є. Доломан, Ю. В. Лисенко та ін. ; за ред. О. Д. Пономарева. – Вид. 3-тє, перероб. – К. : Либідь, 2005. – С. 330–334.

8. Марченко Т. В. Семантика й прагматика неповних речень в українській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 02. 01 "Українська мова" / Марченко Т. В. – Луганськ, 2007. – 22 с.

9. Русанівський В. М. У слові – вічність (мова творів Т. Г. Шевченка) : монографія / В. М. Русанівський. – К. : Наукова думка, 2002. – 240 с.

10. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – Х. : Школа, 2006. – 352 с.

**Стилістичні можливості фонетичних засобів
у творчості Т. Г. Шевченка**

У статті аналізується стилістичний ефект фонетичних засобів у мовній тканині поетичних творів Т. Шевченка. Визначено найактивніші звуки за частотністю текстового функціонування, досліджено стилістичне навантаження звукових повторів, вивчено асонанс та алітерацію як основні складники звуколаду поетичної творчості Кобзаря.

Ключові слова: звук, звуковий повтор, асонанс, алітерація, стилістичний ефект.

В статье анализируется стилистический эффект фонетических средств в языковой картине поэтических произведений Т. Шевченко. Определены самые активные звуки по частоте текстового функционирования, исследована стилистическая нагрузка звукового повтора, изучены ассонанс и аллитерация как основные составляющие звуковой организации поэтического творчества Кобзаря.

Ключевые слова: звук, звуковой повтор, ассонанс, аллитерация, стилистический эффект.

The stylistic effect of phonetic facilities in the language field of poetic works of T. Shevchenko is analysed in the article. The most active sounds of the text function frequency are defined, the stylistic loading of voice repetitions is investigated, the assonance and alliteration as basic constituents of the sound building of poetic work of Kobzar are studied.

Key words: sound, voice repetition, assonance, alliteration, stylistic effect.

В українському шевченкознавстві лінгвістичні дослідження посідають особливе місце. Спостереження над поетикою творчості Кобзаря охоплюють різні рівні мовної системи: фонетичний, лексико-семантичний, морфологічний, синтаксичний. Над загальними проблемами мови творів Т. Шевченка працювали І. Айзеншток, Я. Славутич, Д. Чижевський, Т. Масенко, В. Ващенко, Є. Шаховський. Ґрунтовне вивчення ідіостилію Тараса Григоровича знайшло відображення в наукових розвідках А. К. Мойсієнка, Н. В. Слухай-Молотаєвої, Л. І. Шевченко,

Д. О. Теряєва та інших мовознавців. Значною мірою увага лінгвістів зосереджена на лексичних засобах, менше – розглянуто семантико-стилістичну систему та фонетичні риси. Вивченням звукових особливостей поезій Т. Шевченка займається Н. П. Плющ. Зокрема, дослідниця визначає такі термінологічні аспекти, як "музичність" і "звукоживопис".

Фонетичний лад поезій Т. Шевченка становить цікавий і мало студійований простір мовної організації поетичного тексту. Використанням фонетичних фігур досягається створення різнопланових фоностилістичних ефектів, забезпечується своєрідне звучання поетичних рядків.

У поетичних творах Кобзаря широко представлений асонанс. За частотністю вживання виділяється звук [о], який найчастіше з-поміж усіх голосних функціонує в мовній тканині поезій. Приклади:

Тому доля запродала
Од краю до краю,
А другому оставила
Те, де заховають [4, с. 34];

Спочивають добрі люде,
Що кого втомило:
Кого – щастя, кого – сльози,
Все нічка покрила [4, с. 35];

Аж на серці похолоне,
Як його згадаю.
Попоміряв і я колись –
Щоб його не мірять!.. [4, с. 35];

... Передо мною сніг біліє,
Кругом бори та болота,
Туман, туман і пустота [4, с. 209];
... Благодать!

Гайочок тихий серед поля,
Одна-єдина їх доля
Отой гайочок! [4, с. 555].

Створені талановитим поетом яскраві звукові картини перегукуються з мелосом. Олесь Гончар зазначав: "Розглядаючи поетику "Кобзаря", дослідники неодмінно підкреслюють її простоту, ясність, органічний зв'язок з народною пісенною творчістю" [1, с. 9]. Так, народнопісенний характер віршів виявляється в рядках:

У неділю вранці-рано
Поле крилося туманом:
У тумані, на могилі,
Як тополя, похилилась

Молодиця молодая.
Щось до лона пригортає
Та з туманом розмовляє [4, с. 269];

Ой піду я боса полем,
Пошукаю свою долю,
Доленько моя! [4, с. 429];

У золоті, в оксамиті,
Мов та квіточка укрита,
Росла я, росла [4, с. 431];

"Ой чого ти почорніло,
Зеленеє поле?"
"Почорніло я од крові
За вольную волю" [4, с. 441];

І широку долину,
І високу могилу,
І вечерню годину,
І що снилось-говорилось
Не забуду я [4, с. 447];

Гомоніла Україна,
Довго гомоніла,
Довго, довго кров степами
Текла-червоніла [4, с. 96];

Тополі по волі
Стоять собі, мов сторожа,
Розмовляють з полем [4, с. 207].

Активно функціонує голосний [o] в словах, за допомогою яких створюється портретна характеристика:

І вир^осла я на див^о:
Кар^оока, чорнобр^ива,
Білолиц^я [4, с. 431].

Цікаво репрезентує голосний [o] відтворення повноти, об'ємності зображуваного, як-от:

Попід горою, яром, долом,
Мов ті діди високочолі,
Дуби з гетьманщини стоять.
У яру гребля, верби в ряд,
Ставок під кригою в неволі
І ополонка – воду брать...
Мов покотьоло червоніє,
Крізь хмару – сонце зайнялось.
Надувся вітер; як повіє –
Нема нічого: скрізь біліє...
Та тільки лісом загуло [4, с. 40].

Серед інших голосних, частіше вживаних у творах Т. Шевченка, можна виділити [a], [и] та [е]. Повтором [a] в словах автор прагне підкреслити повноту переживань ліричної героїні:

"Ой тумане, тумане –
Мій латаний талане!.. " [4, с. 269].
Підсилює поетичний такт голосний [и]:
Як билина при долині,
В одинокій самотині
Старіює я [4, с. 431].
Протяжність посилює голосний [е]:
І день не день, і йде не йде [4, с. 305].

Широко й різноманітно у творчості Т. Шевченка представлена алітерація. Мовний аналіз засвідчив, що найчастіше вживаються приголосні [с], [в], [з], рідше – [х], [я].

Літера с асоціюється в мовній тканині поетових творів із сумом:

Сумно, сумно серед неба
Сяє білолиций [4, с. 97];
– розпачем:
Проспав єси степи, ліси
І всю Україну.
Спи ж, повитий жидовою,
Поки сонце встане... [4, с. 195];
– спокоем, внутрішнім сном:
Шелестєть
Пожовкле лєстє, гаснуть очі,
Заснули думи, серце сплить
І все заснуло... [4, с. 305].

Літера в допомагає створити яскраву пейзажну замальовку весни:

Веселе сонечко ховалось

В веселих хмарах весняних.

Гостей захованих своїх

Сердешним чаєм напували... [4, с. 333].

У зазначеному тексті алітерус й звук [х], підсилюючи стилістичний ефект, виражений губним [в].

Літера в уживається в позитивно маркованих лексемах, які корелятивно протиставляються загальній тональності контексту. Так, іменники "квіточки", "вода", "світ" і прикметники "дівочі", "веселі", до структури яких уходить зазначений губний, позитивно маркуються; а в семантичній матриці тексту передають відчуття швидкоплинності молодості:

А дівочі молодії

Веселії літа,

Як квіточки за водою,

Пливають з цього світа [4, с. 434].

В іншому контексті потенційно вітальна буква в формує слова, що передають протилежний образ. Таким чином автор підсилює бінарну опозицію "смерть – безсмертя":

Вітер з гаєм розмовляє,

Шепче з осокою,

Пливе човен по Дунаю

Один за водою.

Пливе човен води повен,

Ніхто не спиняє... [4, с. 131].

Звукові та зорові образи в поезіях Т. Шевченка підкреслюються, зокрема, і свистячим [з]:

Закувала зозуленька

В зеленому гаї,

Заплакала дівчинонька –

Дружини немає [4, с. 434];

Знову забіліла

Зима біла. За зимою

Знов зазеленіла

Весна божа [4, с. 245].

Цікавим у поетичній творчості Т. Шевченка є використання окремих складів, які вводяться в народну пісню:

А козак співає:

"І по хаті ти-ни-ни,

І по сінях ти-ни-ни,
Вари, жінко, лини,
Ти-ни-ни, ти-ни-ни!" [4, с. 93];

... До світа співала:
"Е...е... лю-лі,
Питала зозулі..." [4, с. 197].

Використовує поет і скоромовку з метою відтворення мовлення ворони:

Крав! Крав! Крав!
Крав Богдан крам,
Та повіз у Київ,
Та продав злодіям
Той крам, що накрав [4, с. 256].

У поетичних рядках часто поєднуються асонанс та алітерація, чим забезпечується милозвучна тональність текстів. "Свою мелодикою, ритмічною віртуозністю поезії Шевченка створюють автори славу одного з наймузикальніших поетів світу", – підкреслював Олесь Гончар [1, с. 11].

Таким чином, фонетичними засобами стилістики формується краса, яскравість, барвистість художнього мовлення. Ці ознаки свідчать про великий талант видатного українського митця слова.

Література

1. Гончар О. Вічне слово / О. Гончар / Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1982. – С. 5–13.
2. Ковальов В. П. Вимовно-фонетичні виражальні засоби в українському художньому мовленні / В. П. Ковальов // УМЛШ. – 1984. – № 11. – С. 35–41.
3. Левицький В. В. Звуковий символізм: основні поняття, ідеї, результати / В. В. Левицький // Мовознавство. – 1993. – № 1. – С. 16–24.
4. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1982. – 647 с.

Диференційні особливості девербативів стану

У статті розглянуто семантичну структуру віддієслівних іменників опредметненої дії зі значенням стану; з'ясовано диференційні особливості, що вирізняють девербативи стану з-поміж інших типів предикатних імен.

Ключові слова: девербатив стану, предикатне ім'я, часова локалізованість, фазовість, статичність, пасивність суб'єкта, неконтрольованість.

В статье рассмотрена семантическая структура отглагольных существительных опредмеченного действия со значением состояния, определены отличительные особенности, выделяющие девербативы состояния среди других типов предикатных имен.

Ключевые слова: девербатив состояния, предикатное имя, временная локализованность, фазовость, статичность, пассивность субъекта, неконтролируемость.

The article considers the semantic structure of verbal nouns of subjective action of status; found out differential characteristics that distinguish deverbatives of status among other types of predicate names.

Key words: deverbal noun of state, predicate name, temporary localization, phase, static, the passivity of subject, uncontrollability.

Дві центральні частини мови – іменник і дієслово – найбільшою мірою протиставлені один одному лексико-граматичні класи слів, притаманна їм функціональна специфіка визначає граматичну й семантичну протилежність. Проте очевидним залишається те, що в цій протилежності прихована органічна єдність, яка відображає інтеграцію мови як знаряддя мислення й засобу спілкування.

Співіснування предметної та процесуальної семантики знаходить своє вираження в похідних – девербативах. На думку І. Р. Вихованця, вони є предикатними іменами [4, с. 27–28], оскільки їм, по-перше, "не властива визначальна сема "речовість" (предметність), по-друге, при строгому розгляді категорія "предметності" виявляється нічим іншим, як усього лиш категорією субстантивності" [4, с. 28] – загальної сукупності граматичних властивостей іменника, в основі яких лежить його здатність виступати в ролі підмета або додатка й мати при собі узгоджені означення. Так звана "категорія предметності", поширена й на

абстрактні іменники, виникла тільки в умовах тотожності синтаксичних функцій абстрактних і конкретних субстантивів. Тому очевидною є тотожність лексичного значення предикатних імен та дієслів, від яких вони утворені, а синтаксична функція відповідає функціям актантів, тобто непередикатних імен. Лексичні значення дієслів і похідних від них іменників розрізняють лише ступенем абстрагування в межах співвідношення *дія* → *абстрактна дія* та способом їхньої репрезентації.

Морфологізований іменник, а саме віддієслівний іменник опредметненої дії зі значенням стану, на думку М. В. Мірченка, виконуючи роль предиката, у неелементарному простому реченні займає частіше об'єкту позицію, виступаючи при цьому семантично ускладненою синтаксемою з предикатно-об'єктною функцією, або ж виконує предикатно-суб'єкту функцію в підметових і непідметових формально-синтаксичних позиціях, поєднуючи водночас предикатну семантику та відтворюючи реляційну субстанційну структуру абстрактної ситуації [6, с. 105].

Девербативи як складники речення вводять у його семантичну структуру другий інформативний план, з якого можна відновити певну згорнену ситуацію та представити її у вигляді самостійної синтаксичної конструкції. Наявність у реченні віддієслівних іменників опредметненої дії в предикатних і непередикатних позиціях завжди засвідчує неелементарність утвореної моделі. Девербативи, за визначенням В. П. Олексенка, формують словотвірну категорію опредметнених значень дієслівних предикатів [7, с. 149–150], позаяк вона (категорія) орієнтує на словотвірну перекатегоризацію лексичних значень дієслівних предикатів із семантикою дії, процесу та стану.

Актуальність дослідження зумовлена насамперед необхідністю з'ясувати диференційні особливості девербативів стану, оскільки в сучасному мовознавстві поки що не випрацьовано чітких критеріїв ідентифікування предикатних імен дії, процесу та стану.

Девербативам стану властиві окремі ознаки, що відмежовують їх від девербативів процесу й протиставляють девербативам дії. Семантична структура аналізованих одиниць органічно пов'язана просторово-часовими характеристиками, оскільки поза простором і часом суб'єкти існувати не можуть. Стан, як дія та процес, невіддільний від темпоральності. Він, хоч і відзначається більшою спільністю ознак з якістю (статичність, пасивність суб'єкта), ніж із дією чи процесом, проте протистоїть їй за такою важливою характеристикою, як безпосереднє знаходження на часовій осі / відсутність цієї ознаки [2, с. 17] й актуальність / неактуальність ознаки тривалості.

Предикатні імена якості на відміну від предикатних імен стану, поперше, можуть заявити про себе в існуванні (факультативність), оскільки стан позначає існування об'єкта (обов'язковість), по-друге, мають

оцінний характер, по-третє, якість – окрема видільна ознака, по-четверте, зв'язки, які виникають між предметом та його якістю, визначають сутність самого предмета, вважаються концептуальними для суб'єкта та ознаки, по-п'яте, якості, відображаючи сутнісні риси об'єктів дійсності, сприймаються як постійно притаманні їм властивості, що виявляються в процесі пізнання явищ дійсності. Пор.: *Щасливий властитель нової сокири дивиться на неї з гордощами, з любов'ю* (Л. Франко) (*гордощі* – "почуття задоволення від усвідомлення досягнутих успіхів, переваги в чому-небудь") // *З ним (учителем) вона заприятлилася. Скинула з себе гордощі* (Л. Мартович) (*гордощі* – "надмірно висока думка про себе і зневага до інших, пихатість"). Наявність семантики стану в першому реченні підтверджує така трансформована структура: *Щасливий властитель нової сокири дивиться на неї, перебуваючи в стані задоволення від чогось*. У другому реченні вона не актуалізується: риса характеру, властивість не може себе виявити в цьому разі як стан суб'єкта. Крім того, у першому реченні зв'язки між носієм стану і станом не є істотними, вкрай важливими, вони визначають лише певний для цього моменту стан суб'єкта. Через деякий проміжок часу суб'єкт може перебувати вже в іншому стані. У другому ж прикладі девербатив *гордощі* функціонує на правах видільної ознаки суб'єкта, визначає його сутність, сприймається як перманентна його властивість.

За твердженням Т. В. Булигіної, "якості являють собою відносно незалежну від плину часу характеристику предмета і водночас характеризують сам світ, для якого істинною є відповідна предикація", а предикати стану описують тільки "той або той момент чи фрагмент існування об'єкта, характеризуючи радше певний (мінливий) "стан світу" [2, с. 17], тобто у процесі часової еволюції такі ситуації повинні бути замінені на інші.

Предикатні імена стану безпосередньо лежать на темпоральній осі й тому реально зафіксовані в будь-якій точці того часового орієнтира, з яким вони співвідносяться. Наприклад, у реченні *Після довгих вагань... пропала нарешті нудьга...* (М. Хвильовий) предикатне ім'я *вагання* чи предикатне ім'я *нудьга* приписувало суб'єктові ознаку, актуальну для певного часового проміжку. Якщо стан *вагання* співвіднести з точками А і V на темпоральній осі t, то він буде чинним у будь-який момент між цими часовими точками, тобто для будь-якої V1, V2, Vn відтинка AV ця характеристика суб'єкта буде істинною (рис. 1). Предикатні імена стану, на відміну від предикатних імен дії чи процесу, у будь-якому контексті зберігають значення неперервного перебігу. Важливо, що на часовій осі стан займає саме відтинок, а не точку (чи точки). Охоплюючи його, він триває впродовж усього проміжку часу й не членується на окремі темпоральні відрізки. Саме тому зміст

висловлення *Мати цілий вечір у тривозі* не може мати такої інтерпретації, як **Щохвилини протягом вечора мати в тривозі*.

Значення часової локалізованості здатне модифікуватися залежно від комунікативної настанови висловлення. Подеколи предикатні імена стану, як і предикатні імена процесу чи дії, можуть утрачати часові орієнтири й відображати предикатну ознаку як типізований факт буття, напр.: *Сидіння на місці не приносить високих результатів. Дозрівання зернових відбувається в липні-серпні. Читання лекцій у виші здійснює викладач із науковим ступенем*. У такому разі вони не корелюють із конкретними, "вузькими" часовими чинниками, оскільки не розподілені в часі, а ніби переміщуються в ньому. Аналізовані структури становлять окремий тип речень, що відображають звичні явища навколишнього світу, і кваліфікуються як буттєві.

Ознака незмінності, або статичності, що привертала увагу багатьох мовознавців [4, с. 34; 5, с. 16; 3, с. 32; 9, с. 488], виступає обов'язковим складником субпарадигми 'стан', оскільки відокремлює стани від динамічних процесів та дій. Вона виявляється в тому, що стани тривають, проте не розвиваються й не змінюються в часі, не еволюціонують. Видільною ознакою девербативів стану є те, що стан триває ніби сам по собі, не вимагає жодних зусиль для своєї реалізації (або є самореалізувальним). Для підтримання ж процесу потрібен деякий постійний приплив енергії, без якого цей процес продовжуватися не може, пор.: *Це він десь там плаче – мармуровий янгол... невтішний у безмежній своїй скорботі... (І. Багрянний) / Думається мені, що для олюднення людини література й мистецтво важили не менше, ніж сам процес еволюції (О. Гончар)*.

Плинний характер стану, що виявляється в зміні одного стану іншим, зумовлює його фазовість – "вираження обмеженості процесу (в широкому значенні) тією чи тією часовою межею в діапазоні від моменту виникнення (початку) до завершення (закінчення)" [8, с. 539]. Предикатним іменам стану притаманна зміна ідентичних фаз, оскільки при цьому його денотат не змінюється в часі, тоді як для предикатних імен дії чи процесу властива зміна різнорідних фаз. Усе це дає підстави вважати гомогенність видільною ознакою аналізованих одиниць: стани ніколи не описують змін, оскільки процеси та дії пристосовані саме для опису різних змін у часі. Таку властивість процесів та дій інколи називають "негомогенністю", маючи на увазі, що вони співвідносяться із ситуаціями, сформованими з якісно різнорідних часових фаз. Так, у реченні *Особливо виразною була картина підняття офіцерами румунського триколюру над ратушею (3 газ.)* суб'єкт, що виконує дію *підняття* (узявши, переміщати знизу вгору), у різні моменти часу

займає різне положення. У реченні *Лікувальними властивостями наділяли ї вугілля при згорянні та попіл* (Із журн.) повідомлено, що маса вугілля під час згоряння з плином часу безповоротно зменшується. Пор.:

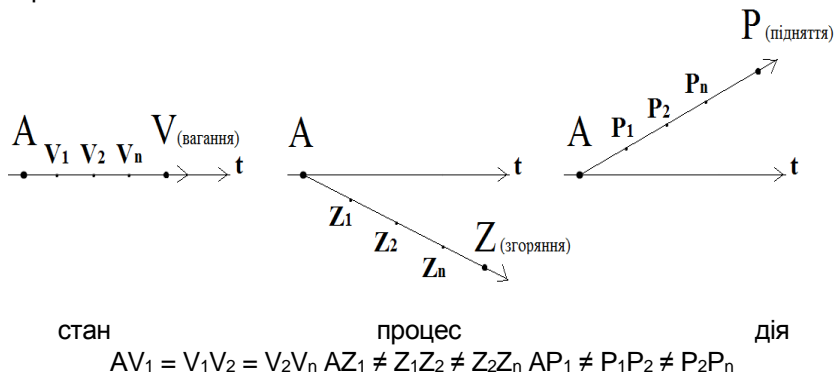


Рис. 1. Часова локалізованість у семантичній структурі предикатних імен

Залежно від деструктивної чи конструктивної зміни відрізки AZ та AP можуть змінювати своє положення: AZ – у напрямку догори (наприклад, *яскравішання* – позитивний вияв); AP – у напрямку донизу (наприклад, *скидання* – негативний вияв).

Предикатні імена стану орієнтовані на суб'єкт стану. Навіть коли він не маніфестований у висловленні, то його актуалізація все ж таки можлива. Так, у реченні *У холодку – і там парня, аж в'ялить, Бо сонечко вогнем неначе палить* (Л. Глібов) відсутність компонента, що називає середовище, мотивується контекстом.

Маючи пасивний характер, зумовлений семами 'нецілеспрямованість', 'некерованість', 'недоцільність', суб'єкт стану виступає здебільшого як носій ознаки зі здатністю зазнавати впливу чи відчувати його, презентуючи саме так своє інактивне начало. У лінгвістичній літературі він одержав назви пацієнтів, носій стану, експерієнсив.

Пасивність суб'єкта стану має два різновиди: 1) суб'єкт не докладає зусиль і не виявляє волі для матеріалізації предиката. У реченні *Тися душа в скорботі* (Л. Драч) поява емоції залежить не від експерієнсива, а від якоїсь зовнішньої сили; емоція є наслідком дії певної причини, вплив якої практично не залежить від волі й бажання суб'єкта. Предикатні імена такого типу становлять ядро групи девербативів стану; 2) суб'єкт узагалі не діє, проте незалежно від самого себе виступає джерелом для виникнення чи підтримання предикатного денотата, тоб-

то енергія, потрібна для реалізації чи підтримання предиката, походить від нього, напр.: *Обидва мовчки дивилися вниз на голубувате виблискування води...* (П. Шпита). Предикатні імена на взірць *сяння, світіння, вибликування* дистанційовані від ядра групи девербативів стану, оскільки експлікують специфічний різновид стану – самопідтримуваний.

Аналізованим одиницям притаманна ще й ознака ' контроль', вони позбавлені наміру та мети. "Стани спонтанні... Тому вони не можуть мати мети. Для них властиві причиново-наслідкові відношення", – справедливо наголошує Н. Д. Арутюнова [1, с. 14], напр.: ... *Та маса [люди] з самого очікування і невільничої податливості запала в нидіння* (О. Кобилянська).

Суб'єкт стану є учасником ситуації, проте не контролює її, оскільки не виступає суб'єктом свідомих дій, спрямованих на виникнення чи підтримання стану. У синтаксичній конструкції *І на Пленумі доводилось сидіти по 12 годин підряд, і це при тому, що й інтелект працює напружено (звичайно, коли не дримаєш). Одне слово, перевтома крайня, з носа – кров, у роті сушить, а тут ще й телевізія – відгук просять на Пленум* (О. Гончар) ситуація не контролювана, вона навіязана суб'єктові ззовні, незалежно від його волі. Проте в межах групи девербативів стану наявні предикатні імена на взірць *стояння, лежання, сидіння*, що пов'язані з тими суб'єктами, які, будучи пасивними, здатні контролювати ситуацію. Носії таких ознак наділені певною активністю, оскільки від їхньої волі залежить "пасивна діяльність". Вони можуть продовжити чи перервати її, якщо на заваді стоять зовнішні чинники. Аналізовані одиниці віддалені від ядра групи.

Специфічні характеристики предикатних імен стану на тлі специфічних ознак предикатних імен дії та предикатних імен процесу ілюструє така таблиця:

Специфічні характеристики девербативів

Категорійні ознаки Девербативи	Часова локалізованість	Фазовість	Динамічність	Статичність	Активність суб'єкта	Пасивність суб'єкта	Контрольованість	Неконтрольованість
Девербативи дії	+	+	+	-	+	-	+	-
Девербативи процесу	+	+	+	-	-	+	-	+
Девербативи стану	+	+	-	+	-	+	-	+

Отже, девербативи стану відрізняються від девербативів дії та девербативів процесу змістовою структурою, яка має комплекс семантичних маркерів. Статичність у сполученні з тривалістю в часі (потенційною

змінюваністю) й пасивність суб'єкта є їхніми фундаментальними та найпромовистішими характеристиками, фазовість та неконтрольованість – характеристиками нижчого порядку, і, нарешті, ознака перцептивності займає в цій ієрархії найнижчий рівень. Проте всі вони стають очевидними лише в межах певної синтаксичної моделі.

Література

1. Арутюнова Н. Д. Язык цели / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ: модели действия. – М. : Наука, 1992. – С. 14–23.
2. Булыгина Т. В. К построению типологии предикатов в русском языке / Т. В. Булыгина // Семантические типы предикатов / отв. ред. О. Н. Селиверстова. – М. : Наука, 1982. – С. 7–85.
3. Васильев Л. М. Предикаты состояния в русском языке / Л. М. Васильев // Исследования по семантике: семантика языка и речи. – Уфа : БГУ, 1991. – С. 32–49.
4. Вихованець І. Р. Семантико-синтаксична структура речення / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К. : Наук. думка, 1983. – 220 с.
5. Загнітко А. П. Структура та ієрархія валентних значень дієслова / А. П. Загнітко. – К. : НКМ ВО, 1990. – 64 с.
6. Мірченко М. В. Структура синтаксичних категорій / М. В. Мірченко. – Луцьк : Ред.-вид. від. "Вежа" Волинського ун-ту, 2001. – 340 с.
7. Олексенко В. П. Словотвірні категорії суфіксальних іменників / В. П. Олексенко. – Херсон : Айлант, 2001. – 239 с.
8. Соколов О. М. Семантика категории фазовости в русском языке / О. М. Соколов // Известия АН СССР. Серия языка и литературы. – 1988. – № 6, т. 47. – С. 539–549.
9. Miller I. E. Stative verbs in Russian / I. E. Miller // Foundations of Language. – 1970. – № 4, vol. 6. – P. 488–504.

**Вербализация "внешнего человека"
в поэме Н. В. Гоголя "Мертвые души"**

У статті розглядається зміст концепту "зовнішня людина" та аналіз специфіки його номінації у рамках лінгвокультурологічного підходу до концептуального аналізу художнього тексту М. В. Гоголя.

Ключові слова: концепт, номінація, зовнішня людина.

В статье рассматривается содержание концепта "внешний человек" и анализ специфики его номинации в рамках лингвокультурологического подхода к концептуальному анализу художественного текста Н. В. Гоголя.

Ключевые слова: концепт, номинация, внешний человек.

The article is devoted to the investigation of the contents of such concept "outer man" and analysis of the specifics of his nomination within the limits of the lingvoculturological approach to the conceptual analysis of the literary text of N. V. Gogol.

Key words: concept, nomination, outer man.

Интерес к человеку, его внешности и внутреннему миру пробудился у человечества на самых ранних этапах развития. Внешность – физическое ограничение и выражение внутреннего мира человека. Она является сложным концептуальным представлением, которое формируется с помощью внешне проявляющихся и зрительно воспринимаемых физических признаков. По мнению академика И. С. Кона – это границы "Я" самосознания личности и в то же время "означивание" основных свойств и качеств внутреннего мира, проявляющихся и "читаемых" в процессе общения с другими людьми.

Интерес в современной лингвоантропологии к проблеме образа человека, и физического образа в частности, находит отражение в работах таких языковедов, как Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, Н. Н. Арват, В. М. Богуславский, Т. В. Булыгина, Ю. Н. Караулов, Ю. С. Степанов, В. Н. Телия, Е. В. Урысон, А. Д. Шмелев. Языковой образ человека представлен в речи, с одной стороны, как активный субъект (является творцом речи-мысли и создателем языковой картины), с другой стороны, как пассивный объект разнообразных речемыслительных характеристик (описаний, оценок, коннотаций), интерпретируемый субъектом, его интеллектуально-эмоциональной рефлексивно-аналитической

деятельностью, воплощенной в слове-тексте [6, с. 9]. Антропология в русской языковой картине мира предполагает следующее строение человеческого существа: выделение человека "внешнего" и человека "внутреннего". Концептосоставляющими признаками "внешнего человека" признаются физические и физиологические свойства, привычки, поведение, межличностные отношения, а концептосоставляющими признаками "внутреннего человека" являются психологические свойства и эмоциональные состояния [4, с. 54]. "Внешний" и "внутренний" человек являются производными от базового, целостного языкового концепта "человек".

Языковое отображение внешнего облика человека стало предметом описания специальных словарей: идеографических, тематических, словарей оценок (О. С. Баранов, Д. М. Хасанова, Л. Г. Саяхова, В. В. Морковкин, В. М. Богуславский, Т. В. Бахвалова, Г. Е. Крейдлин, А. А. Акишина, Х. Кано, Т. Е. Акишина, В. Н. Телия и др.). Образ "внешнего человека" разрабатывается в исследованиях по русской фразеологии (В. А. Маслова), в работах о портретах персонажей в литературных произведениях (Г. В. Старикова, К. Л. Сизова, Т. В. Гамалей, В. В. Савельева и др.).

Интересным представляется интерпретация "внешнего человека" на страницах поэмы Н. В. Гоголя "Мертвые души", поскольку в основе любого художественного произведения, в его центре находится человек. Вслед за "Идеографическим словарем русского языка" под редакцией О. С. Баранова, а также работы В. М. Богуславского "Оценка внешности человека. Словарь" мы выделяем элементы внешнего облика человека: анатомические признаки (собственно тело), рост, возраст, мимика, жесты, движения тела, голос, физические состояния, походка, манеры, элементы гардероба, поведение, социальный статус.

Анатомические признаки включают в себя: 1) особенности телосложения (телосложение, фигура, осанка); 2) номинации частей и органов человеческого тела: кожа, голова, лицо (форма, полнота, элементы: лоб, брови, глаза, волосы и т. д.); 3) характеристики частей и органов человеческого тела: лицо: красивое, полное, румяное; лоб: морщинистый, высокий, с залысинами; спина: узкая, худая, сутулая и т. п.

Н. В. Гоголь в поэме не наделяет главного героя Павла Ивановича Чичикова точными параметрами телосложения: *"В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок"*. Однако мужчин города он делит на два типа телосложения: *"Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие ... Другой род мужчин составляли толстые или"*

такие же, как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие". Гоголь параметры телосложения тесно связывает с социальным статусом человека: "Это были почетные чиновники в городе. Увы! толстые умеют лучше на этом свете обдeldывать дела свои, нежели тоненькие" [1].

Одним из героев "Мертвых душ" является помещик Степан Плюшкин. При описании его телосложения автор указывает на потерю мускулильных качеств героя: "Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик" [1, с. 116]. Фигура (лат. figura – образ, вид) – телосложение, а также внешние очертания человеческого тела [8, с. 709]. В данном контексте лексема *фигура* указывает на то, что физическая оболочка человека присутствует, но она лишена смысла, духовной наполненности. Гоголь называет Плюшкина "... странное явление, этот съжившийся старичишка". Сочетание действительного причастия *съжившийся* с существительным *старичишка*, образованным при помощи уменьшительно-пренебрежительного суффикса -ишк-, акцентирует внимание на духовной нищете человека.

Автор большое внимание уделяет такому внешнему элементу облика человека как лицо. Описание лица носит не только репрезентативную функцию, но и характерологическую. Чичиков умеет манипулировать своим лицом и придать в нужную минуту выгодное выражение лица, "показав во всех чертах лица своего и сжатых губах такое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела", "Чичиков, давши вопросительное выражение лицу своему..." Гоголь использует описание лица для выражения внутреннего состояния героя (радости, предвкушения удачной сделки и т. д.), напр.: "... уже другим светом осветилось лиц.; Предположения, сметы и соображения, блуждавшие по лицу его, видно, были очень приятны, ибо ежеминутно оставляли после себя следы довольной усмешки". При этом лицо часто передает истинное состояние героя, напр.: "... между тем как пятна выступили на лице его и все внутри его кипело" и напротив, голос Чичикова звучит учтиво и мягко: "Скрепя сердца и стиснув зубы, он, однако же, имел присутствие духа сказать необыкновенно учтивым и мягким голосом".

При описании лица Плюшкина автор как бы констатирует факты: "Лицо его не представляло ничего особенного; оно было почти такое же, как у многих художавых стариков, один подбородок только выступал очень далеко вперед", а также метафорическое выражение

"деревянное лицо". Лицо, а именно подбородок, помогает идентифицировать героя, обнаружить в нем мужчину: "... этот брил, и, казалось, довольно редко, потому что весь подбородок с нижней частью щеки походил у него на скребницу из железной проволоки, какую чистят на конюшне лошадей". Яркое, индивидуально-авторское сравнение подбородка с неживым предметом (скребницей) подчеркивает безразличие, омертвление Плюшкина не только к окружающему его миру, но и к самому себе. Лишь на мгновение на нем пробегает что-то живое: "лицо Плюшкина вслед за меновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственной и еще пошлее".

Глаза – это орган-инструмент, орган "смотрения". Информация о мире приходит через глаза, выражение "Глаза – зеркало души" отражает способность глаз эксплицировать внутреннее содержание человека. У Плюшкина в глазах еще что-то сохраняется живое, но это живое сравнивается с мышью: "Маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух". Портретного описания глаз Чичикова в поэме мы не находим. Глаза Чичикова выражают ясность, уверенность в происходящем предприятии покупки мертвых душ, напр.: "... глаза гостя были совершенно ясны, не было в них дикого, беспокойного огня, какой бегают в глазах сумасшедшего человека". В данных контекстах для автора не важна форма глаз, их цвет, он использует описание глаз как зеркало, отражение души героев (часты такие сочетания, как "смотрел пристально в глаза" или как орган зрения. Лексема глаза в поэме используется во фразеологических оборотах (пустить в глаза мглу, напустить такого тумана в глаза и т. д.).

Возраст Чичикова автор не указывает точно: "... нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод", Плюшкин называет свой возраст сам: "Стар я, батюшка, чтобы лгать: седьмой десяток живу!"

Мимика, жесты, голос передают настроения героев, выражают их внутреннее состояние. Чичиков умеет управлять своими эмоциями, владеть своим голосом и мимикой "... умел сообщить лицу приятное выражение и даже что-то благородное в движениях". Движение тела (наклон головы), мимику Чичиков использует как инструмент, располагающий к нему людей. Мимика же Плюшкина опосредовано указывает на возраст героя: "стал опять кушать губами", "... стал жевать губами, ...достал платок ... стал им возить себя по верхней губе", что свойственно людям преклонного возраста.

В человеческом сознании восприятие собственной личности как неповторимой и значимой являются доминирующим и во многом определяющим поведение человека [2, с. 30]. Чичиков не лишен вкуса, он внимательно относится к своему гардеробу *"умел сохранить опрятность, порядочно одеться, очутился во фраке брусничного цвета с искрой, ... надевши фрак брусничного цвета с искрой и потом шинель на больших медведях. Чичиков получил желанье сильное посмотреть на самого себя в новом фраке наваринского пламени с дымом"*. Фрак (фр. frac) – мужской парадный вечерний костюм особого покроя: пиджак короткий спереди, с длинными узкими фалдами (полами) сзади, брюки с атласными лампасами. От созерцания себя он получает эстетическое удовольствие: *"... оставшись один, стал рассматривать себя в зеркале... как артист с эстетическим чувством и son amore"*. Автор прибегает к детализации костюма героя, поскольку одежда является инструментом Чичикова, а именно инструментом расположения к себе окружающих его людей. Ярким контрастом к описанию гардероба Чичикова выступает одежда Плюшкина: *"... докопаться, из чего состряпан был его халат: рукава и верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идет на сапоги; назади вместо двух болталось четыре полы, из которых охlopьями лезла хлопчатая бумага"*. В русской литературе XIX в. халат использовался как символ праздной, бездеятельной жизни барина, кроме того, халат часто используется как деталь исключительно домашней жизни. Но ведь сам автор заключает: *"Но пред ним стоял не нищий, пред ним стоял помещик. У этого помещика была тысяча с лишком душ"*. В этом фрагменте заключен внутренний контраст внешнего облика человека и его социального положения, единство внешнего обнищания и внутреннего краха человека. Необходимо отметить, что контраст является излюбленным приемом Н. В. Гоголя, на фоне которого автор оттеняет наиболее важные для него моменты.

Таким образом, "внешний человек" является многоплановым концептом, поскольку он выступает на страницах поэмы как социальный, культурный и психологический феномен.

"Внешний человек" как неотделимая часть целостного человека противопоставлен внутреннему человеку и в то же время неразрывно связан с ним, составляя и проявляя содержание единого концепта "человек" в индивидуально-авторской картине мира. Ему приписывается способность "обнаруживать" внутреннего и целостного человека через внешние признаки, которые в языке представлены номинациями отдельных органов и частей человеческого тела.

Литература

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
Т. 6–7. – 1952.
2. Богуславский В. М. Человек в зеркале русской культуры, литературы и языка / В. М. Богуславский. – М. : Космополис, 1994. – 235 с.
3. Богуславский В. М. Оценка внешности человека : словарь / В. М. Богуславский. – М., 2007. – 256 с.
4. Геляева А. И. Человек как объект номинации в языковой картине мира : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / А. И. Геляева. – Нальчик, 2002.
5. Кон И. С. Открытие "Я" / И. С. Кон. – М., 1978. – 368 с.
6. Коротун О. В. Образ-концепт "внешний человек" в русской языковой картине мира : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Коротун О. В. – Омск, 2002.
7. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М., 1988. – 412 с.
8. Словарь русского языка : в 4 т. – Изд. 3-е. – М. : Русский язык, 1985–1988.
9. Идеографический словарь русского языка / под ред. О. С. Баранова. – М., 1995. – 820 с.

**Лексико-семантичне поле "ювелірні прикраси"
в англomовних енциклопедіях**

Стаття присвячена розглядові рівня представленості та особливостей дефініцій номінацій ювелірних прикрас в англomовних енциклопедіях. Визначено поняття лексико-семантичного поля, конкретної лексики та наведено тематичну класифікацію досліджуваного матеріалу.

Ключові слова: лексико-семантичне поле, конкретна лексика, номінація.

Статья посвящена рассмотрению уровня представленности и особенностей дефиниций номинаций ювелирных украшений в англomовных энциклопедиях. Определено понятие лексико-семантического поля, конкретной лексики и приведена тематическая классификация исследуемого материала.

Ключевые слова: лексико-семантическое поле, конкретная лексика, номинация.

The article outlines the level of presentation and the peculiarities of the definitions of jewellery nominations in the English encyclopedias. The notions of the lexical semantic field, concrete vocabulary have been determined and the thematic classification has been given in the article.

Key words: lexical semantic field, concrete vocabulary, nomination.

Системні дослідження словникового складу різноманітних мов на теперішній час мають досить тривалу історію. Ідея системної організації лексики, яка на початку ХХ ст. видавалася революційною, поступово посіла міцні позиції і сьогодні є достатньо обґрунтованою теоретично та апробованою практично [3, с. 28]. Проте у різних ділянках словникового складу системність не лише виявляється по-різному, а й у деяких випадках має досить суперечливий характер та потребує серйозного наукового підтвердження. З іншого боку, очевидно, що у мові виділяються певні лексичні угруповання, системна організація яких не викликає сумнівів і може бути доведена за допомогою відповідних методів дослідження.

Польове структурування лексичного складу мови вважається провідним та одним із найбільш продуктивних і достовірних методів вивчення семантичного простору мови [1], оскільки воно спирається на

відоме рівневе представлення ієрархічної організації мовної системи і разом з тим пом'якшує жорстке розмежування рівнів, при цьому не тільки виокремлюючи у рівневій системі проміжні підрівні, а й висвітлюючи їх як єдність протилежностей і як сфери, що поєднують усю систему в її неперервності. Завдяки цьому сучасна теорія поля все глибше проникає до сфери лінгвістичної типології [2, с. 110–111].

У сучасній лінгвістиці лексико-семантичне поле визначається як парадигмальне об'єднання лексичних одиниць певної частини мови за спільністю інтегрального компонента значення або ж архісеми [3, с. 281].

Мета нашого дослідження полягає у вивченні особливостей представленості елементів лексико-семантичного поля "ювелірні прикраси" в англійських спеціалізованих енциклопедіях.

Конкретна лексика, до якої належать конститuentи досліджуваного нами лексико-семантичного поля, відображає реальний світ, входить до ядра лексичного складу будь-якої мови і останнім часом все частіше стає предметом наукового аналізу. Тим самим поступово спростовується думка, яка домінувала протягом тривалого часу, що слова цього типу не можуть виступати об'єктом лінгвістичного дослідження через те, що існуючі між ними зв'язки повністю визначаються позамовною дійсністю. Така точка зору базується на зосередженості дослідників лише на денотативному характері значень таких лексем. Слово конкретної семантики вказує на предмет, ідентифікуючи його та відбиваючи його одиничність. Значення багатьох слів, отже, є настільки переповненими індивідуальними ознаками, що часом виникає сумнів стосовно зіставлюваності таких слів за будь-якими показниками [4].

Тим не менш, наявні дослідження угруповань конкретної лексики доводять, що, незважаючи на всю конкретність та екстралінгвальну зумовленість даних слів, вони відзначаються певною власне мовною спільністю: схожим компонентним складом лексичного значення, особливостями їхньої лексичної сполучуваності, словотвірними можливостями та характерними рисами функціонування у мовленні.

Наукова релевантність аналізу саме лексико-семантичного поля номінацій ювелірних прикрас в англійській мові визначається насамперед відсутністю на сьогоднішній день подібних досліджень у вітчизняній лінгвістиці. Крім того, лексика на позначення ювелірних прикрас не обмежується лише ювелірною справою, нею послуговуються і в інших галузях професійної діяльності – в антикварній справі, історії, археології, геральдиці, релігійному культі, етнографії, що увиразнює актуальність дослідження обраного лексико-семантичного поля.

Ювелірне мистецтво має довгу та насичену історію, тісно пов'язану із культурою певного історичного періоду, тож не дивно, що на

сьогоднішній день існують численні спеціалізовані словники, які відображають специфіку ювелірної справи.

Матеріалом аналізу англійських назв ювелірних прикрас слугували дві спеціалізовані енциклопедії, а саме: *An Illustrated Dictionary of Jewelry* та *Glossary of Jewelry-Related Terms*.

Необхідно відзначити, що вищевказані енциклопедичні джерела висвітлюють широке коло понять, пов'язаних із ювелірною справою. Умовно можна виділити п'ять тематичних блоків, а саме: назви та інформація про ювелірні компанії, назви процесів обробки дорогоцінного каміння та металів, власне назви коштовного каміння та назви благородних металів, які використовуються у ювелірній справі, і, звичайно ж, назви ювелірних прикрас.

Загальна вибірка власне номінацій ювелірних прикрас склала 300 номінативних одиниць.

Зазначені енциклопедії наводять наступні визначення ювелірних прикрас:

"*Jewelry (spelled jewellery in Britain) is articles of personal adornment, like rings, necklaces, bracelets, cuff links, and pins*" [5];

"*Jewellery or jewelry signifies items of personal adornment, such as necklaces, rings, brooches, earrings and bracelets. Jewellery may be made of any material, such as gemstones, precious metals or shells, besides other materials, depending on cultural differences and availability of materials. Jewellery may be appreciated because of geometric or other patterns, or meaningful symbols*" [6].

Наведені визначення відрізняються повнотою тлумачення: перше констатує лише те, що дані артефакти є особистими прикрасами та ілюструє це за допомогою зазначення поширених прикладів, друге ж тлумачення є більш розлогим та додає інформацію стосовно матеріалу виготовлення, дизайну та культурної обумовленості. Подібна тенденція простежується і у решті із проаналізованих енциклопедичних тлумачень досліджуваних номінацій: визначення *An Illustrated Dictionary of Jewelry* є більш лаконічними, тоді як *Glossary of Jewelry-Related Terms* наводить більш розлогі тлумачення із залученням спеціалізованої, культурної інформації тощо.

Власне, саме поняття *jewellery* (ювелірні прикраси) не є однорідним. Спеціалізовані джерела зазначають, що цей номен (одиниця терміносистеми, що іменує предмети відповідної галузі знань [3]) охоплює різноманітні типи ювелірних прикрас, тобто виступає гіперонімом стосовно таких різновидів, як:

- *fine (real, high-quality) jewellery* – прикраси, у виготовленні яких використовуються лише благородні метали та дорогоцінне каміння;

- *costume jewellery (fashion jewelry, junk jewelry, fake jewelry, fallalery)* – біжутерія, тобто прикраси, які виготовляються із порівняно недорогих матеріалів та спочатку (з 1930-х рр.) випускалися у масовому продажі як аксесуар до певної сукні, костюма тощо. Відзначимо досить зневажливе початкове ставлення мовців до цього типу ювелірних прикрас, яке зафіксовано у внутрішній формі синонімічних назв *junk (непотріб) jewelry, fake (підробка) jewelry, fallalery (дрібничку)*; проте сьогодні біжутерні вироби є невід'ємною частиною ювелірного ринку, виробляються відомими ювелірними компаніями але, на відміну від виробів із дорогоцінних матеріалів, мають досить помірну ціну;

- *bridge jewelry* – займає проміжне місце (*bridges the gap*) між першими двома типами. Як приклад укладачі енциклопедій наводять *sterling silver pieces* – назв прикрас, виготовлених зі сплаву срібла та інших металів, зазвичай міді, у певних пропорціях.

Як бачимо, розподіл на перші три різновиди прикрас ґрунтуються на використанні тих чи інших матеріалів при їхньому виготовленні. Інший розподіл вибірки на підгрупи можливий на основі зовнішнього вигляду прикрас, а саме:

- *figural jewellery* – прикраси, форма яких імітує реальні об'єкти (метеликів, ящірок, квіти тощо); цікавим видається той факт, що інші прикраси, які не імітують форму реальних об'єктів (а їх набагато більше), не отримують окремої назви, тому робимо висновок, що номінуються лише ті групи прикрас, які не відповідають стандартному, еталонному взірцеві ювелірних виробів;

- *bling bling* – американський сленговий номен на позначення великих, показних, як правило інкрустованих діамантами прикрас. Номен з'явився наприкінці 1990-х рр. завдяки відомій реперській групі *Cash Money Millionaires*. Подібні прикраси із дорогоцінних матеріалів є досить популярними серед відомих представників сучасного хіп-хопу, а серед їх шанувальників розповсюдженими є більш дешеві прикраси із матеріалів, що імітують діаманти та золото.

Як ми вже зазначали, історія ювелірної справи є надзвичайно довгою, тож не дивно, що за цей час людина винайшла прикраси для майже всіх частин тіла.

З огляду на це, відповідно до місця носіння, досліджені назви ювелірних прикрас у свою чергу також можна поділити на 6 блоків соматичної локалізації, а саме: прикраси для голови, прикраси для шиї, прикраси для рук, прикраси для тулуба, прикраси для ніг та прикраси для статевих органів. Цікавим є те, що саме соматична класифікація є основою для розподілення інформації в одній із досліджуваних енциклопедій – *Glossary of Jewelry-Related Terms*, тоді як в іншій – *An*

Illustrated Dictionary of Jewelry – наводиться список ювелірної термінології у традиційному алфавітному порядку. На перший погляд, саме перший тип розподілу матеріалу – за соматично локалізованими групами – є більш зручним для користувача енциклопедії. Проте слід зазначити, що дане лексикографічне джерело, окрім соматичних груп, виокремлює до того ж наступні блоки: прикраси, які виконують певні спеціальні функції, назви різноманітних компонентів та складових прикрас, типи оправ для каміння у виробі та назви ювелірних комплектів. Вважаємо, що подібний розподіл матеріалу ускладнює як тематичну, так і кількісну класифікацію, оскільки соматичні групи пересікаються із функціональними та іншими групами. Так, наприклад, у ролі талісманів (відповідні номени відносяться до однієї – функціональної групи прикрас) можуть виступати як прикраси для рук (персні, браслети), так і прикраси для шиї (медальйон, підвіска), до комплектів входять прикраси для рук, голови та шиї тощо (номени, що їх позначають, включені у різні соматичні підгрупи).

Перейдемо до розгляду кожної окремої групи за соматичною класифікацією.

Найбільш чисельною є група прикрас для рук, яка складає близько 30 % від загальної кількості вибірки. Їх також можна розділити на дві підгрупи. До першої з них зараховуємо прикраси для верхньої частини руки (arm), головно, для зап'ястя. Сюди належать номінації *armlet*, різновиди браслетів (*bracelet*): *sports bracelet*, *charm bracelet*, *bangle*, *slap bracelet*, *friendship bracelet* та різновиди запонок (*cufflink*): *single*, *double-face*. Другу підгрупу складають прикраси для кисті (hand), а точніше, для пальців. Сюди належать різновиди каблучок, які нараховують близько 50 номінацій, наприклад: *solitaire ring*, *trinity ring*, *cluster ring*, *engagement ring*, *mood ring*, *poison ring*, *signet ring*, *wedding ring* та ін.

Другою за чисельністю номінативних одиниць є група прикрас для голови, яка складає 25 % від загальної кількості вибірки. Вона в свою чергу складається з декількох підгруп, які також розрізняються за соматичними принципами: прикраси для вух, носа, волосся і навіть зубів. Сюди належать сережки та їх різноманітні різновиди, наприклад: *clip-on earrings*, *stud earrings*, *hoop earrings*, *magnetic earrings* та ін. Різновиди ще однієї традиційної головної прикраси – *crown* – включають, зокрема, такі номінації: *circlet*, *coronet*, *diadem*, *tiara*. До цієї групи ювелірних номінацій належать також прикраси для носа: *nose ring*, *nose stud*, *nose chain* та прикраси для зубів: *grills*. Ще одна підгрупа – прикраси для волосся – містить назви різноманітних булавок, наприклад: *hairpin*, *hair stick*, *bobby pin*.

Прикраси для шиї складають третю за чисельністю групу досліджуваних номінацій (20 %) та містять різновиди намист (*necklaces*),

наприклад: *bib necklace, choker, opera necklace, princess necklace, rope necklace*. Також до цієї групи належать різновиди ланцюжків (*chain*): *trace, belcher, curb, anchor, Prince of Wales, snake, herringbone, Byzantine, Singapore, fancy*.

П'яту групу досліджених номінацій складають назви прикрас статевих органів (10 %) чоловіків, наприклад, *Prince Albert piercing, magic cross, Prince's Wand* та жінок: *Princess Albertina piercing, Christina piercing, Nefertiti piercing* та ін. Слід зазначити, що для цієї групи ювелірних прикрас існує власна родова назва, що має декілька синонімів – *genital jewellery (sex jewellery, adult jewellery)*.

Останні дві групи розглянутих номінацій – прикраси для тулуба та ніг – є найменш чисельними (5 та 2 % відповідно). Серед прикладів наведемо: *belly chain, brooch, breastplate, chatelaine* для тіла, *anklet, toe ring* для ніг.

Використаний у дослідженні енциклопедичний словник виокремлює номени, що їх ми об'єднуємо у групу, яка складає 8 % від загальної кількості вибірки. Сюди включаємо номінації різноманітних компонентів ювелірних виробів, таких як підвіска, медальйон, застібка тощо, наприклад: *cameo, medallion, locket, pendant, clasp, safety chain, memory wire*. Види оправ для каміння у виробках містять такі назви, як *arcade, claw, cluster, cathedral* та ін. Серед прикладів назв ювелірних комплектів наведемо *composite suite, duettes*.

Стосовно об'єму та детальності інформації про досліджувані одиниці, представленої у зазначених енциклопедіях, відзначимо, що всі семантичні ознаки даного класу об'єктів, зафіксовані нами у дефініціях тлумачних словників англійської мови, наявні також і в спеціалізованих джерелах. Енциклопедичні тлумачення також зазначають належність певного об'єкта до класу ювелірних прикрас, описують форму ювелірних виробів, вказують на місце носіння, суб'єкта носіння та особливості використання тієї чи іншої прикраси. Відмінності дефініцій назв ювелірних прикрас у загальнономовних та спеціалізованих словниках полягають в об'ємі та детальності інформації про дані артефакти. До того ж енциклопедичні джерела використовують іконічні знаки: малюнки, фотографії, для ілюстрації самого тлумачення. Для прикладу порівняємо дефініції обручки-печатки у тлумачному та енциклопедичному словниках:

"signet ring – a finger ring engraved with a signet, seal, or monogram" [5];

"signet ring – emblematic, often familial, ring, often bearing a coat of arms, fit for use to imprint a wax seal on documents etc. The wearing of a signet ring is declining as the European aristocracy diminishes, however

noble families have upheld long standing traditions of wearing signet rings for centuries. Sometimes the initials of the individual are engraved into the ring if the person is not of noble descent and does not have the right to bear arms" [6].

Як бачимо, обидві дефініції містять зазначення належності даної номінації до класу ювелірних виробів за допомогою гіпероніма *ring* та особливості зовнішнього вигляду. Енциклопедичне тлумачення до того ж містить культурологічну інформацію про особливості використання обручки-печатки.

Порівнюючи представленість конститuentів досліджуваного поля у загальних лексикографічних та спеціальних довідникових джерелах, доходимо висновку, що у тлумачних словниках англійської мови зафіксовано 65 номінативних одиниць, які позначають ювелірні прикраси, що складає лише 22 % від наявних 300 одиниць у енциклопедичних джерелах. Таке співвідношення свідчить про те, що в енциклопедіях, орієнтованих на професійного користувача, існує дрібна диференціація значень лексичних одиниць, які називають ювелірні прикраси, в той час, як на рівні повсякденного спілкування, на яке орієнтовані неспеціальні словники, всі ці значення підлягають істотному узагальненню. В умовах непрофесійного спілкування людина віддає перевагу номінативним одиницям, які відповідають базовим назвам класів об'єктів, тобто лексичним одиницям з нейтральним рівнем конкретності й семантичної маркованості.

Подальше дослідження лексико-семантичного поля "ювелірні прикраси" є перспективним у плані розгляду особливостей його функціонування у різножанрових художніх текстах.

Література

1. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
2. Павлов В. М. Полевые структуры в строе языка / В. М. Павлов. – СПб. : Изд-во СПбГУЭиФ, 1996. – 116 с.
3. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2008. – 712 с.
4. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики / Д. Н. Шмелев. – М. : Наука, 1973. – 280 с.
5. An Illustrated Dictionary of Jewellery [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<http://www.allaboutjewels.com>. – Назва з екрана.
6. Glossary of Jewelry-Related terms Jewellery [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<http://www.en.wikipedia.org>. – Назва з екрана.

До питання розвитку театрального мистецтва Чернігівщини

У статті розглядається історія становлення театрального мистецтва на Чернігівщині та її висвітлення у виданні "Література та культура Полісся".

Ключові слова: театрально-музичне мистецтво, корифеї театру, феномен творчості.

В статье рассматривается история становления театрального искусства Черниговщины и ее освещение в издании "Литература и культура Полесья".

Ключевые слова: театрально-музыкальное искусство, корифеи театра, феномен творчества.

In the article the histories of becoming of dramatic art on Chernigov, in particular edition "Literature and culture of Poles'ya".

Key words: scientific edition, theatrically-musical art, leading light of theater, phenomenon of creation.

Історія мистецьких подій, як і будь-яке художнє явище, невіддільна від тих суспільно-політичних реалій, в яких вони відбуваються, в першу чергу це стосується театру.

Театральне мистецтво України своїми витокami сягає глибокої давнини, коли воно проявлялося в народних іграх, танцях, піснях та обрядах. З XI ст. відомі театрльні вистави скоморохів. В епоху Київської Русі елементи театру були в церковних обрядах. Про це свідчать фрески Софіївського собору в Києві. Театр в усі часи був для народу великою цінністю, яка мала надзвичайне моральне, культурне і громадське значення. Він був школою життя, у якій на основі тисячолітнього досвіду сконцентровані найважливіші гуманістичні проблеми буття людини.

У сучасних дослідженнях розглядаються як концептуальні питання історичного розвитку українського театру, так і окремі аспекти його регіонального становлення.

З культурою Лівобережної України нерозривно пов'язане самобутнє театрально-музичне мистецтво Чернігівщини. Етапи становлення театру цього регіону привертають увагу істориків театру, культурологів, краєзнавців.

Значну роль у дослідженні проблем розвитку театру відіграють періодичні наукові видання, серед яких помітно вирізняється збірник "Література та культура Полісся". Випуски видання включають розвідки Г. Самойленка, С. Кафтанової, А. Гладішевої, Д. Нитченка, Ф. Проценка, Т. Михальчук та ін., присвячені театральному мистецтву Чернігівщини.

Зокрема, у статті Г. Самойленка "Музично-театральне мистецтво на Чернігівщині у другій половині XVII–XVIII ст." узагальнено багаторічні дослідження автора в галузі розвитку українського театру. Автор досліджує етапи зародження і становлення музично-театрального мистецтва регіону і Ніжина зокрема, визначає роль усної народної творчості, звичаїв, обрядів у розвитку театру: "У другій половині XVII–XVIII ст. отримує подальший розвиток театральне мистецтво, яке було закладене ще в далекому минулому в народному середовищі. На ярмаркових площах Ніжина, Чернігова та інших міст зводились балагани в яких розігрувалися вистави на різні теми. Своєрідність цього дійства полягала у тому, що вистави проходили на спеціальній сцені і актори та глядачі були уже відокремлені одне від одного. Вхід до балагану був платний. Це був своєрідний прообраз театру" [1, с. 233].

Разом з тим стаття містить маловідомі факти, пов'язані з розвитком театрального мистецтва міста Ніжина: "У храмові свята на площах, ярмаркових майданах розігрувалися вистави народного театру, в репертуарі якого були п'єси "Цар Максиміліан" ("Трон"), "Цар Ірод". Ці народні вистави були досить поширені в Україні у XVIII ст. У кінці XVII ст. – на початку XVIII ст. набула популярності народна драма "Човен" (інші назви "Шлюпка", "Шайка розбійників", "Чорний ворон", "Отаман", "Ермак") [Там само].

Посилаючись на архівні джерела, матеріали періодики тих років, дослідник подає детальний опис архітектури театру, названого вертепом, а також визначає його художню специфіку: "У XVII ст. у театральному житті з'являється вертеп, ляльковий театр. На Чернігівщині були добре відомі Сокиринський (Галаганівський), Батуринський і Новгород-Сіверський вертепи. Їх своєрідність полягає у тому, що діалогічний текст вистави насичувався піснями, які виконували сольо чи хором" [1, с. 233].

У 1633 р. було відкрито Києво-Братську колегію – з 1701 р. Києво-Могилянську академію. Прагнучи поєднати традиції слов'янського православ'я з латинськими традиціями католицького Заходу та

взявши за взірець єзуїтські школи, викладачі цього навчального закладу були носіями вітчизняної науки і культури. Шкільна література і театр розвивали античні, західноєвропейські та національні художні традиції. Видатні філософи і письменники Григорій Сковорода, Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, композитори Дмитро Бортнянський та Максим Березовський внесли величезний вклад у розвиток цих традицій. У спектаклях українського шкільного театру головна драматична дія драми великодняго та різдвяного циклів переривалась інтермедіями та інтерлюдіями – коротенькими сценками з народного побуту, часто гостросюжетного змісту та локально забарвленої міжнародної сюжетики: мандрівні анекдоти, фабліо та новели. Технічне забезпечення вистави залежало від матеріальних можливостей тієї школи, де відбувалось дійство.

У становленні театрального мистецтва Чернігівщини шкільні театри відігравали важливу роль: "Першоосновою для шкільного театру були декламація та діалоги. Для них використовували вірші, опубліковані письменниками Чернігова Л. Барановичем "Верши на Воскресение Христово" (опубл. 1674), Д. Тупталом "Стихи на страсти Господни" (70–90-ті рр. XVIII ст.) та ін.". Дослідник зазначає, що шкільний театр діяв у Чернігівському колеґіумі. У переважній більшості навчальних закладів ставили п'єсу "Алексей человек Божий". В день святого Успіння могли виконувати п'єсу Д. Туптала "Комедия на успение Богородици", а на Різдво – його "Комедию на Рождество Христово" [1, с. 234].

Помітним явищем українського сценічного мистецтва стало формування гетьманського театру. У XVII ст. змінюється світське життя козацької старшини та гетьманського оточення. Тому в них виявляється потяг уже не до народного мистецтва, а до придворного, на західноєвропейський зразок, популярного в петербурзькому оточенні царя. В таких умовах народжувався гетьманський придворний театр.

Перші спроби організації такого театру здійснені гетьманом Іваном Мазепою, який був знайомий із західноєвропейським мистецтвом. Важливу роль у розвитку театру відігравав останній гетьман України Кирило Розумовський: "Першою виставою у палаці К. Розумовського стала опера французькою мовою "Ізюмський ярмарок", показана у грудні 1761 р. Значну роль у становленні театру К. Розумовського у 1753–1763 рр. відіграв відомий український музикант А. Н. Рачинський. Вистави оформляв художник Григорій Андрійович Стеценко, який народився у Ромнах і довгий час служив у Розумовських" [1, с. 235].

Особливою сторінкою становлення українського театру стає історія зародження кріпацького театру. Його утворення припадає на

останню третину XVIII ст. Зазвичай він влаштовувався в садибах вельмож та поміщиків, акторами ставали талановитий кріпосний люд. Найвидатнішим кріпацьким театром був театр Дмитра Ширая у селі Спиридонова Буда на Новозибківщині, у якому було близько 200 талановитих кріпаків. В театрі була оперна і балетна трупа, хор і оркестр. Серед вистав – комічна опера "Школа ревних" (муз. А. Сальєрі) К. Маццали, балет "Венера і Адоніс" (муз. Лефара) та ін. Від інших поміщицьких театрів колектив Д. Ширая відрізняється тим, що він гастролював, виїздив у інші міста, зокрема у 1801 р. у Київ.

Наприкінці XVIII ст. з'явилися мандрівні театральні трупи, які виступали в Чернігові, Ніжині, Новгороді-Сіверському, Борзні, Глухові та інших містах. Як свідчать архівні джерела, цілковито українських труп не було, були тільки польські або російські, до складу яких входило багато акторів українців [1, с. 235].

Театрально-музичне життя XVIII–XIX ст. Чернігівщини відзначалось жанровим розмаїттям і глибиною проблематики.

Цікавим явищем у театральному житті регіону став аматорський театр Новгород-Сіверського під керівництвом А. А. Ассінга, який переріс у професійний завдяки діяльності відомого актора І. М. Уралова. Архівні матеріали дозволяють заповнити окремі лакуни, дозволяють визначити важливі етапи його розвитку і з'ясувати роль інтелігенції: "Першим, хто захопив цією справою інтелігенцію та учнівську молодь, був відомий український фольклорист етнограф Опанас Васильович Маркович (1822–1867). Його вічними помічниками стають учитель історії та географії місцевої гімназії С. Метлинський, брат відомого фольклориста і вченого А. Метлинського, та інспектор гімназії М. Мануйлович" [2, с. 222].

Розвиток українського театру, який тримався на закладених його корифеями традиціях, сприяв поширенню ідей національного відродження.

Театр корифеїв об'єднував художників, які, незважаючи на творчі розходження, тяжіли до театру високих суспільно-політичних ідей, прагнули високої акторської й режисерської майстерності. Корифеї українського театру однаково добре володіли трагедійним і комедійним жанрами. Грали здебільшого трьома мовами – українською, російською й польською. Специфічним для українського театру стало впровадження у драматичну дію народних обрядів (сватання, заручини, весілля), обрядових пісень (колядки, щедрівки, веснянки), різноманітної народної лірики, народної хореографії.

Видатні митці М. Кропивницький і М. Старицький виховали чудових майстрів, які на багато десятиліть визначили розвиток українського

театрального мистецтва: брати Тобілевичі, актор і драматург І. Карпенко-Карий, актори й режисери М. Садовський, П. Саксаганський, актриси М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька, М. Садовська. Вони збирались ненадовго разом, розділялися на трупи, поповнюючи свої колективи молоддю, переїжджали із міста в місто, із села в село, прагнучи пробудити демократичну свідомість українського суспільства, стверджуючи необхідність боротьби за права українського народу і його культуру. М. Заньковецька створила численні образи скривджених жінок, оспівувала народне горе, муки і надію. Стихійна сила історичних героїв М. Садовського живилася могутньою енергією українського народу. В творчості М. Старицького побутова основа поєднувалася з музикальністю, поетичністю, яскравою театральністю.

Завдяки цим діячам українське сценічне мистецтво наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. було піднесене на небачений до того щабель – вершину світової культури.

Постаті корифеїв театрального мистецтва багатогранно висвітлюються в театрознавчій літературі, проте низка архівних документів того періоду залишилися поза увагою.

Глибокому розкриттю творчих зв'язків видатних людей сприяє їхній епістолярій, який з часом перетворюється на документ епохи. Прикладом слугують листи М. Заньковецької і П. К. Саксаганського [3]. Хвилююча історія життя і людських почуттів розкриває листування М. Заньковецької та М. Садовського, яких єднали особисті сердечні стосунки, спільна праця, висока духовність, природні обдарування. Життя Марії Заньковецької від народження було пов'язане з Ніжинщиною. Талант Марусі Адамовської, майбутньої Заньковецької, визрівав у студентських гуртках і аматорських виставах [4].

М. Заньковецька була знаковою постаттю і етапом становлення українського театру: "Мало видатних українських акторів, діячів театру можуть похвастатися таким надзвичайним успіхом, який мала славна Марія Заньковецька. Хто ж бо ще міг так зворушувати душі глядачів, тримати їх у такому напруженні, заповнювати й чарувати своєю грою, як вона. Марія Костянтинівна Заньковецька, ясна зірка класичного українського театру, одна з тих великих, які в 1881–1882 році заснували в Україні перший професійний театр. Недарма ж її сучасники, видатні корифеї українського театру, знавці театральної справи, казали, що її праця на українській сцені – це безперервний тріумфальний похід. Її майстерне виконання своїх ролей чарувало не лише глядачів, а й самих акторів, які грали разом з нею" [5, с. 113].

Пізнання твору, вміння зрозуміти й відчути людську долю своїх героїнь допомагало видатній актрисі розкривати логіку їх життя,

відтворювати природність ходу думок, мовних характеристик. Видатний діяч українського театру І. Д. Рубчак писав: "... вона насамперед внутрішньо відчувала свій сценічний образ, а слово було вже закінченням цього складного й довгого психічного процесу. Дуже часто вона й не потребувала вживати отого завершення внутрішнього процесу, себто слова, – і без нього глядач добре розумів, чого Заньковенька хоче". Цей процес мислення і сьогодні – найпрофесійніша ознака, на якій базується внутрішня техніка сучасного сценічного мовлення.

М. К. Заньковецька багато працювала над звуковим виявленням внутрішнього змісту ролі. Виразні мовні засоби, дикція, вимова, мелодика, ритміка, особливо інтонація і тональна партитура були розроблені до дивовижної легкості, природності й правдивості. Голосові, його сили, гнучкості, виразності М. К. Заньковецька надавала першочергового значення. Не раз повторювала: "Може, у нього (або у неї) і є здібності до гри, але цього замало, треба розвинути голос" [6, с. 81].

Театральне мистецтво сучасної України – явище різноманітне і багатокультурне. За роки незалежності в Україні з'явилися нові театри, зростає інтерес до народного та вуличного театру. Українське драматичне мистецтво дедалі активніше інтегрується в європейський культурний простір.

Сучасна сцена надзвичайно активна, і це одна із найвиразніших прикмет, що відрізняють театр ХХ – початку ХХІ ст. від попередніх епох, коли він насамперед ілюстрував драматичний твір. Сучасний театр повертається до глибокого психологізму, наближається до людини як в залі, так і на сцені, не полишаючи ексклюзивних творчих експериментів. Соціальний статус театру, як і інтерес громадськості та публіки до нього, не тільки зберігається, але й, порівняно з іншими видами мистецтв, зростає. Сучасний театр – це живий зв'язок часів. Однією із характерних рис сучасного театру є його демократичність і гостра соціальна спрямованість. Сьогоднішній театр перестав бути мистецтвом для обраних – він говорить мовою мас, втілює складні сучасні проблеми, він міцно завоював свою глядацьку аудиторію, а творці сучасних вистав вирішують не лише суто естетичні, але і соціальні завдання. Це свідчить про те, що український театр залишається незгасним вогнищем національної культури. Національне театральне мистецтво перебуває у постійному творчому пошукові свого розвитку, що привертає увагу сучасних дослідників.

Динамічний розвиток театрального-музичного мистецтва ХХ ст. потребує подальших досліджень. Сучасний театр кардинально змінюється. Він вбирає в себе багато елементів розважального музичного шоу, пантоміми. Запозичений у драматичного театру, він засвідчує насам-

перед опору на найвищу поезію, зразки "духовного, високоморального начала. Виникнувши внаслідок жанрової стилістичної гібридизації, синтезувавши в собі різні види мистецтва та драматичні новації ХХ ст., цей доволі перспективний напрямок сучасного музичного театру в однаковій мірі належить і театру, і музиці, і поезії" [7].

Таким чином, історія становлення та розвитку музично-театрального мистецтва на Чернігівщині насичена цікавими явищами, яскравими особистостями, а тому вимагає пильної уваги науковців.

Література

1. Самойленко Г. В. Музично-театральне мистецтво на Чернігівщині у другій половині XVII–XVIII ст. / Г. В. Самойленко // Література та культура Полісся / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ, 2007. – Вип. 34. – С. 233–235.

2. Самойленко Г. В. Від аматорського до професійного театру Новгород-Сіверський театр ім. І. Уралова // Г. В. Самойленко // Література та культура Полісся / відп. ред. і упор. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ, 2009. – Вип. 55. – С. 222–232.

3. Тобілевич Б. П. Марія Заньковецька і П. К. Саксаганський / Б. П. Тобілевич // Література та культура Полісся / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДПІ, 1994. – Вип. 5 : Марія Заньковецька як театральний та громадський діяч України: до 140-річчя від дня народження. – С. 62–65.

4. Галабутська Г. М. Марія Заньковецька і Микола Садовський / Г. М. Галабутська // Література та культура Полісся / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДПІ, 1994. – Вип. 5 : Марія Заньковецька як театральний та громадський діяч України: до 140-річчя від дня народження. – С. 57–62.

5. Нитченко Д. В. Ясна зірка українського театру (Марія Заньковецька – 1854–1934) / Д. В. Нитченко // Література та культура Полісся / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2004. – Вип. 25 : Марія Заньковецька – видатний театральний діяч України, до 150-річчя від дня народження актриси. – С. 112–122.

6. Гладишева А. О. Мовна палітра акторської майстерності М. К. Заньковецької / А. О. Гладишева // Література та культура Полісся / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2004. – Вип. 25 : Марія Заньковецька – видатний театральний діяч України, до 150-річчя від дня народження актриси. – С. 80–83.

7. Кафтанова С. А. Поетичний театр і сучасна опера / С. А. Кафтанова // Література та культура Полісся / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ, 2002. – Вип. 19. – С. 233–235.

Художній стиль як опредметнення картини світу

У статті аналізується зв'язок стилю мистецтва зі світоглядом епохи. Художні форми інтерпретуються як опредметнення, візуалізація типу світовідчуття.

Ключові слова: стиль, картина світу, середньовіччя, Ренесанс.

В статье анализируется связь стиля искусства с мировоззрением эпохи. Художественные формы интерпретируются как опредмечивание, визуализация мировосприятия.

Ключевые слова: стиль, картина мира, средневековье, Ренессанс.

In the article connection of style of art is analysed with the world view of epoch. Artistic forms are interpreted as embodiment, visualization of perception of the world.

Keywords: style, world picture, middle ages, Renaissance.

Найбільш уживаною категорія стилю є, звісно, у мистецтвознавчих та естетичних контекстах. Проте цей термін має й значно ширшу семантику і безпосередньо стосується також загального характеру і специфіки культури. На перший погляд, стиль культури як стиль мислення, світосприйняття й світовідчуття (тобто всього того, що й утворює картину світу) не є безпосереднім об'єктом або предметом мистецтвознавчих або естетичних розвідок. Разом з тим ще Карл Шнаазе, спираючись на гегелівські ідеї, розглядав мистецтво саме як відображення не тільки подій та звичаїв, але й думок, почуттів культури та вважав його дослідження засобом проникнення в дух епохи. Дух же культури, власне, й асоціюється з її стилем. Так, С. М. Гатальська, пишучи про символічне осмислення фактів історії культури, зауважує, що ці факти є свого роду симптомами сутності культури або цивілізації як такої, її духу, або стилю [1, с. 91]. Таке очевидне зближення категорій духу та стилю й уможливило розгляд художнього стилю як опредметнення картини світу, – тобто світогляду, світоприйняття, світовідчуття доби. В даній публікації це буде показано на прикладі двох історичних типів європейської культури – середньовічної і ренесансно-новочасної. Даний вибір мотивований як досить повно сформованими уявленнями про ці культурні періоди, так і їх очевидною взаємною контрастністю в різних аспектах сприйняття та інтерпретації світу. Для цих культурних епох були характерними як

своєрідні картини світу, стилі мислення та світобачення, так і залежні від них форми мистецьких практик.

Європейська культура у багатьох своїх основних складових починається добою Середньовіччя. Цей вельми тривалий період не був однорідним ані в обставинах життя, ані в панівній картині світу. Раннє середньовіччя було типовим прикладом культури натурального господарства та феодальної роздробленості. Саме такі обставини життя (відносна незалежність багатьох землевласників, їх господарська самодостатність) з часом сформували світогляд та стиль, що отримав назву романського. Це був час, коли вислів "мій дім – моя фортеця" був не тільки найбільш актуальним, але й віддзеркалював спосіб життя та архітектурні форми. Романська архітектура (значною мірою саме цим мистецтвом представлена романіка) – це споруди з важкими, масивними стінами, вузькими вікнами (що не тільки нагадують бійниці, але часто й справді виконували цю функцію), зі ступінчато заглибленими порталами входів, баштами та часто таємними підземними виходами. Вже на прикладі романіки можна побачити, як обставини життя визначають ментальність, яка, в свою чергу, втілюється у формах мистецтва.

Проте значно більш яскраві й характерні зразки залишив інший стиль європейського середньовіччя – готика. Цей стиль надзвичайно точно презентує найбільш типову рису розвинутої середньовічної культури, рису, яка виконала провідну роль у формуванні тогочасної картини світу, а саме релігійність. Релігія в середньовіччі впливала на культурні ритуали й побут, пізнання й дозвілля, переконання й владні інституції, що й позначилося на формуванні специфічної картини світу. Ця картина світу не зорієнтована на повсякденно-буттєву практичність, вона здебільшого складається зі сфер, які не іманентні людській профанній буденності. Слід зауважити, що відсутність за середньовіччя швидкого прогресу матеріальної культури або активних змін у досягненні комфорту повсякденного життя можуть бути пояснені насамперед відсутністю світоглядних передумов для того. Людині середньовіччя бракує уваги до власної повсякденності, побутовим і буденним проблемам належить порівняно невелике місце в її картині світу. А внаслідок надзвичайно високої ваги в цій релігійній за характером середньовічній картині світу трансцендентних складових вона набуває, так би мовити, "вертикального формату". За обсягом і вагою в середньовічному світогляді переважають далекі від повсякденного практицизму трансцендентні сфери, що знаходяться нижче від бажаного або вище від реально можливого для людини. І, до речі, зовсім не випадково ми піднімаємо голову (очі) вгору, коли полишаємо профанну буденність, переживаючи екстаз або катарсис, шукаючи

натхнення, – і опускаємо, коли відчуваємо смуток, пригнічення, дискомфорт від неповноти свого існування. Отже, інтенція до трансцендентного навіть на рівні фізіології пов'язана з вертикальними тілесними рухами. Вертикальними домінантами проїняте і мистецтво цієї доби – готика.

Високі шпилі готичних соборів, їх кам'яне мереживо і залиті кольоровим після проходження крізь вітражі світлом інтер'єри унаочнювали ідею *religare* – відновлення зв'язку людини з Абсолютом. І, знову ж таки, відновлюватися мав зв'язок *не* паритетних, рівних між собою, розміщених в одному буттєвому пласті, тобто сурядних, взаємно розташованих "горизонтально" сутностей, – ішлося про відновлення ієрархії буття, поновлення вертикальних підрядних структур і відносин. Такими ж "вертикальними" властивостями вирізняється і музика середньовіччя. Серед найтиповіших прикладів – григоріанські хорали, в яких людський голос безупинно підноситься вгору, каденції є радше відносними, ніж остаточними, і ніколи не відбувається іманентного завершення музичної думки, бо за кожним нібито завершенням музичної фрази відчувається її трансцендентне продовження.

Кардинально відмінною від середньовічної є координатна система і масштаб світогляду Нового часу, що був закладений Ренесансом. Увага до "зовнішньої" відносно людського філогенезу структури Універсуму змінюється увагою до системи внутрішньої. На зміну світу трансцендентного приходить світ іманентного людського досвіду. Якщо в попередню епоху людська думка тяжіла до аналізу і систематизації буття в усій його єдності, то ренесансна людина обирає тільки один фрагмент і починає поглиблено аналізувати саме його. Обраний фрагмент буття – це світ людини, природним чином найбільш важливий для неї самої і найбільш доступний для дослідження (звідси й іманентизація буття). Щоправда, таке "збільшення" людини за рахунок зменшення масштабу світу несло й певні ризики. Д. Чижевський, зокрема, вважав, що Ренесанс зруйнував цілісність матеріального й духовного, ізолював людину від вищого світу. Д. Чижевський пише щодо ренесансного "відкриття" людини: "Людина бо була все ж у центрі уваги і християнської думки. "Відкриття" людини було куди більше боротьбою за людину проти церковного розуміння її єства й залежності її від церковного авторитету. "Визволення людини" – це так! Але ренесанс не ставив собі питання, чи є таке "визволення" людини не лише від церковних, а часто і від моральних, суспільних і т. д. авторитетів дійсним "відкриттям" її єства, чи, може, радше збоченням" [2, с. 221].

Як уже зазначалося, для розвинутої (типової) середньовічної картини світу був характерним "вертикально" спрямований рух людської

думки. Людина намагалася визначити своє місце в ієрархії буття, яке будувалося по висхідній. У спрямованій на пізнання середньовічній свідомості панували опозиції "вертикальні": життя земне – життя небесне; тіло – душа; земля – небо; пекло – рай; гріх – святість. Дані опозиції утворюються за принципом "низ – верх", причому їх "низ" є меншим, замалим, недостатнім або небажаним для людини, а "верх" – перевершуючим, недосяжним, завеликим (принаймні поки що) для неї. Ренесансний же (а за ним і новочасний) рух думки мав "горизонтальний" характер і витворював розміщені так само в горизонтальній "людській" площині опозиції: життя – смерть; багатство – бідність; далеке – близьке; друг – ворог; справедливість – несправедливість. Дані опозиції оточують людину як "ліве – праве", обидві компоненти таких "горизонтальних" опозицій неминуче (як життя і смерть) потенційно доступні кожній людині, є, так би мовити, іманентними для неї.

У вертикальних опозиціях світосприйняття середньовіччя відчувається певна послідовність: життя небесне – після земного, очищення від гріха має передувати набуттю святості, душа "вдихається" в тіло і т. д. І не може бути навпаки, не можна, наприклад, втратити душу і зберегти тіло (або, інакше кажучи, наявна логічна послідовність: тіло – тіло з душею – душа без тіла), святість унеможлиблює повернення до гріха. В опозиціях же ренесансно-новочасних майже відсутнє відчуття послідовності, вони радше варіативні. У більшості їх спрямованість може визначатися лише на рівні суб'єктивних бажань і прагнень людини, але вона не має об'єктивного підтвердження або хоча б розвинутого телеологічного обґрунтування. Так, багатий може збідніти, а бідний розбагатіти; несправедливе для однієї людини видається цілком виправданим в очах іншої; колишній друг може сьогодні стати ворогом, а з ворогом може відбутись примирення (порівняймо: в поняттєво-термінологічній системі середньовічної картини світу єдиний і справжній ворог – це "ворог роду людського" і з ним ніколи не може настати примирення).

Звідки ж виникає можливість варіативної послідовності компонентів в опозиціях, що визначають ренесансно-новочасний культурний простір? І чому така варіативність відсутня в розташуванні компонентів опозицій, які створюють середньовічну картину світу? Мабуть, відповідь на ці питання слід шукати знову ж таки в різниці стилів світосприйняття цих культур. Середньовічна картина світу виходила далеко за межі безпосереднього й іманентного людського досвіду. Вона значною мірою складалася із трансцендентних сфер буття, вимірів, у яких діяльність людини могла бути тільки діяльністю пізнання. Для подальшого аналізу слід звернути увагу на відмінності таких форм людської

діяльності, як пізнання і творчість. Хоча людина в обох випадках виступає як активно діючий суб'єкт, але в процесі пізнання вона ще не ставить за мету зміну буття поза своєю свідомістю, в процесі ж творчості саме така зміна буттєвого ландшафту зазвичай відбувається. (Маргінальною ситуацією є творення різних концепцій – від наукових до ідеологічних, яке змінює дещо *більше*, ніж індивідуальну свідомість, і дещо *менше*, ніж природний простір, – у даному разі змінюється культурний простір.)

Отже, оскільки в середньовічній картині світу переважали трансцендентні сфери, відношення людини до яких може бути тільки відношенням пізнання, то природно, що людина не відчувала себе владною (і справді не була владна) встановлювати в цих сферах довільні, варіативні послідовності компонент опозицій, якими ці трансцендентні сфери репрезентуються. В настільки масштабній картині світу творча активність, що спрямована на формування і перетворення цього світу та визначення напрямів його розвитку, перебуває, так би мовити, за межами людської компетенції. Не випадково середньовічна культура дуже негативно ставилася до самої ідеї розуміння людини як творця. В ролі Творця в грандіозній середньовічній картині світу може виступати тільки так само грандіозна суть – Бог. Творчість у цьому надлюдському просторі – то його прерогатива, роль, властивість тощо. Людина ж у такій трансцендентній картині світу не може претендувати на роль творчої істоти. Смирненне вчування-вгадування-пізнання Божої волі – ось спрямування життя середньовічної людини. Постійною пересторогою для неї є доля Люцифера. І середньовічна людина, виходячи зі свого бачення світу, свідомо і добровільно відмовляється від зосередження уваги на своїх творчих здібностях, від гордості за свій талант, а як наслідок – і, наприклад, від авторства в мистецтві. Точніше, не те щоб відмовляється, а просто навіть не може прийти до такої невласливої часові думки, як думка про свою творчу сутність або про своє авторство. Бо якщо талант і обдарованість (як і все інше у світі) є результатом вияву якихось вищих, трансцендентних, надлюдських закономірностей і принципів буття, інакше кажучи – Божої волі, то хіба може йтися про авторство митця, про творчість людини взагалі? Митець усвідомлює себе лише пасивним ретранслятором, головна мета якого полягає в тому, щоб якнайточніше передати вищі Божественні ідеї та образи. Тим більшою (тобто об'єктивнішою) є неспроможність людини до творчого втручання у сфери трансцендентного. Тому і не може варіативне змінюватися послідовність компонент опозицій, якими людська свідомість охоплює цей великомасштабний світ. Інакше кажучи – людина неспроможна на свій розсуд творити істину, вона може тільки намагатися пізнати її.

Натомість, майже загальноприйнятою є думка про зростання ролі, значення і масштабності образу людини у сформованому добою Відродження світосприйнятті порівняно з добою Середньовіччя. Як правило, тут посиляються на здобутки людської думки цього часу, на природничо-наукові досягнення, численні відкриття, здобутки творчого генія людини і т. ін. Але чи може бути причиною "зростання" людського образу зміна стилю світосприйняття, стилю ментальності?

Слід побачити, що фрагмент картини світу, зайнятий образом людини, починаючи з Ренесансу, зростає тому, що зменшується світ навколо людини, світ у цілому. "Людський" фрагмент розростається в гносеологічному просторі суб'єктивно зацікавленої в тому людини і набуває настільки виняткового положення серед усіх інших потенційних об'єктів людського пізнання, що починає відігравати роль квазіуніверсуму, який заступає місце Універсуму дійсного. Так званий "гуманізм" формує ілюзію антропоцентричної реальності, яка затуляє собою всю дійсну масштабність буття. Саме так замість "світу" з'являється "світ людини". У цьому "людському" світі людина природним чином є одиницею виміру і центром, який задає перспективу. Дуже показовим тут є навіть формування (починаючи саме з цього часу) традиції написання з великої літери слова "Людина" та пов'язаних з ним (наприклад у гаслі "Свобода, Єдність, Братерство"), як слова "Бог" та супутніх понять. Але подібне розростання образу людини у її власній картині світу, як уже говорилось, відбувається не внаслідок дійсного розвитку і розширення людського світу, а радше навпаки – внаслідок його зменшення, обмеження людським мегасвітом. У цьому "зменшеному" світі – квазіуніверсумі, який складається з фрагмента дійсного Універсуму, людина виглядає більш масштабною, значною істотою, центрує собою буття. Але це зовсім не свідчить про її дійсний розвиток. Людина в цьому випадку зростає співвідносно і пропорційно до зменшення світу навколо неї. Інакше кажучи, це зростання є відносним, а не абсолютним.

Середньовічна людина намагалась досягнути загальну ієрархію буття, в центрі уваги опинялися загальні проблеми онтології, і активність пізнання рухалась вертикальною лінією, що пронизувала і з'єднувала різні сфери й аспекти світобудови. Перед мислячою людиною в усій своїй повноті і всеосяжності поставав Єдиний Універсум. Звісно, що сама людина дещо губилася в цій масштабній картині, вона була тільки її частиною, і очевидно, не визначальною. Ренесансно-новочасна культура створює картину світу зовсім іншого, набагато зменшеного, порівняно з попереднім, масштабу. Проте в цій зменшеній картині значно збільшується відносний обсяг (або відсоток від цілого) оточу-

ючого людину довкілля та образу самої людини. Вона пізнає світ навколо себе, світ іманентно доступний, світ, вдивляючись у який людина повільно повертає голову ліворуч-праворуч, роздивляється навкруги. Оскільки, починаючи з Відродження людина пізнає та розбудовує світ у "горизонтальній" площині, то не випадково спускаються донизу, розтікаються по землі кремезними, чіткими і досить простими (*горизонтальними*) геометричними фігурами архітектурні споруди. Формується світ, у якому домінує іманентність, світ людський, антропоцентричний. Це світ паритетних відносин з довкіллям, світ, у якому є сенс і місце боротьбі та героїчним зусиллям. Це переважно світ, у якому людина спроможна до активного впливу на довкілля, владна багато чого змінювати на свій розсуд. Поширюється думка, що "людина сама коваль свого щастя", посилюється увага до навколишнього речового (предметного) простору, починає розвиватися наука, основою якої є емпіричне спостереження, лабораторний експеримент та систематизація чуттєво здобутих фактів. Більш активними стають зміни в матеріальній культурі, прискорюється прогрес у досягненні комфорту побуту, швидкоплиннішими стають стилістичні зміни і мода в усіх сферах життя.

З XVI ст. починає складатися система мистецтв, властива Новому часу. Головні позиції спочатку займають образотворчі мистецтва (живопис, скульптура, графіка), що цілком пояснюється орієнтацією вже ренесансного світогляду на світ іманентних, матеріальних явищ, тобто на світ, у якому акцентується його функція як середовища людського існування. На роль високого мистецтва починає претендувати ремесло. Поширення в живопису прямої перспективи свідчить про суттєві зміни в його розумінні та функціях. Написання перспективної "реалістичної" картини за мотивацією дії, логікою сакралізації, характером взаємовідносин митця з глядачем та наслідками справленого твором враження подібне до циркового атракціону. В обох випадках автор-виконавець демонструє свою вправність і майстерність; створює дещо не утилітарне і вже тим самим (а частіше і тільки цим) потенційно наділене надповсякденним сенсом; глядач же усвідомлює, що талановита людина, яка до того ж довго тренується (навчається), може робити ось такі складні й неможливі для непідготованого загалу трюки (предмети). Отже, цирковий фокус так само і з тих самих причин викликає наше захоплення майстерністю виконавця, як і фокус, що полягає у створенні на площині за допомогою фарб досконалої ілюзії тривимірного світу: фрагмента ландшафту, образу людини, якогось предмета тощо. Різниця тут, власне, тільки в засобах і взаємодії з часом: ілюзійністичний номер або фокус є процесуальним явищем,

вони розгортаються у часі; картина ж як предмет зберігає щодо часу певну автономність.

Стиль бароко багато у чому завдячує своїм формуванням тим змінам та трансформаціям у житті європейців, що стали наслідками так званих "великих географічних відкриттів". Цікаво, що географічне розширення світу, яке відбулося на злеті доби Ренесансу, є наслідком не тільки (а, можливо, навіть і не стільки) технічного прогресу у мореплавстві, скільки, знову ж таки, "горизонтальної" орієнтації доби Відродження. Цілком імовірно, що відсоток "пасіонарних" особистостей не змінюється від часу до часу, як вважав Л. Гумільов, а є відносно постійним. Проте реалізується ця пасіонарність залежно від домінуючого типу картини світу у різних площинах, що створює певні ілюзії збільшення або зменшення пасіонарності епохи та культури. У вікі "вертикальної" картини світу середньовіччя людина могла, умовно кажучи, зачинитись на все життя у монастирській келії і з пасіонарною енергією та натхненням відкривати вертикальні виміри світобудови. Така людина свою пасіонарну пристрасть реалізувала, наприклад, в теології або філософії. В епоху ж горизонтального світогляду пасіонарна людина й світ пізнавала горизонтально, рухаючись у горизонтальній земній площині від об'єкта до об'єкта. Кажучи дещо образно, опинившись на краю землі у цьому горизонтальному русі, вона прагнула, поривалася продовжити цей рух до горизонту й океанським безбережжям. Наслідком горизонтального пасіонарного пориву й стала низка великих географічних відкриттів, що змінили не тільки географічну карту, але й картину світу європейців, що, у свою чергу, зумовило формування барочного світогляду й бароко як художнього стилю. Колонізація нововідкритих континентів перетворила насамперед життя європейців: стався "вибух" шансів, можливостей, змін, перспектив. Разом з тим всі ці можливості не були гарантованими і поєднувалися з крайніми ризиками. Ось ця життєва й світоглядна ускладненість, динаміка, суперечливість, непередбачуваність й знайшли своє опредметнення у так само примхливих і химерних формах бароко. Тільки з більш-менш остаточним привласненням та розподілом набутих унаслідок колонізації земель та багатств змінюється світогляд, а отже, й художній стиль. Потужні держави імперіального типу, що складаються в цей час у Європі, не зацікавлені у рухливих і динамічних соціальних формах і процесах. Ідеал сильної держави – стабільність, нормативність, впорядкованість. Саме такими рисами й відрізняється останній великий історичний стиль Нового часу – класицизм.

Як бачимо, стилі світосприйняття, специфіка картин світу середньовіччя та ренесансно-новочасної культури досить однозначно

упредметнюються в матеріальних формах художньої творчості. Причому важливо, що саме стиль мислення та світогляд визначають і стиль упредметнених, матеріально втілених результатів культури. Водночас перспективним для подальших досліджень ракурсом може бути встановлення зв'язку між специфікою стилю та функцією мистецьких зразків, що його презентують.

Література

1. Гатальська С. М. Філософія культури / С. М. Гатальська. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
2. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1956. – С. 220–247.

УДК 821.161.2.09

Даріана Блохин

Дослідження спадщини Г. Сковороди діаспорним вченим, істориком Д. Г. Олянчиним (архівні матеріали)

У статті автор наświetлює матеріал з архіву Д. Олянчина, який вперше досліджував життя і діяльність Григорія Сковороди, починаючи з 1923 р. У 1921 р. вступив у Фрідріх-Вільгельм-Університет в Берліні, закінчивши докторантуру, захистив докторську дисертацію 31.07.1928 р. про Г. Сковороду.

Ключові слова: рецензія Д. Чижевського, архів Д. Олянчина, Німеччина, Токай, Василь Сковорода, Чорнухи, П. І. Зайцев.

В статтє автор знакомит с архивными материалами Домета Олянчина о жизни и деятельности Г. Сковороды, над которыми работал с 1923 г., будучи студентом с 1921 г. Фридрих-Вильгельм-Университета в Берлине, после окончания докторантуры, защитил диссертацию о Г. Сковороде 31.07.1928 г.

Ключевые слова: рецензия Д. Чижевского, архив Д. Олянчина, Василий Сковорода, Чорнухи, П. И. Зайцев, Германия, Токай.

In this article, the author used material from the archives of Domet Oliančyn. Domet was the first who was interested in the writings of Hrihorij Skovoroda. In 1921, Domet Oljančyn began his studies at the Friedrich-Wilhelms-University in Berlin. He wrote his dissertation about Hrihirij Skovoroda and received his doctorate on 07.31.1928.

Key words: recension of D. Tschizhevskij, archive D. Oljančyns, Čornuchy, Vasyl Skovoroda, Pavlo Žaižev, Tokay, Čornuchy, German.

Серед тих вчених, які мають великі заслуги перед українською історією, українською наукою, важливе місце належить українському історику, досліднику архівів, вченому, проф., д-ру Домету Герасимовичу Олянчину (19.08.1891–25.06.1970), ім'я якого ми хочемо заново підняти із запопорошених архівних матеріалів і поставити на той рівень, який він заслужив своєю невтомною науковою працею на користь українській науці, історії, як справжній патріот своєї України.

Дуже прикро, що часто ми забуваємо про скромних наших вчених і вони відходять у забуття. Його ім'я ніколи не можна було знайти в радянських енциклопедіях, немає його і в діаспорній енциклопедії під редакцією В.Кубійовича "Енциклопедія українознавства", але надія є на майбутні часи.

Працюючи над творчістю проф. Д. Чижевського, проф. Ю. Бойка-Блохина, ми вийшли на ім'я Д. Оляничина, листи якого були в архівах цих вчених. Зацікавились цією особистістю, шукали його архіву, та раптом маґ. В. Ленник сказав, що архів Д. Оляничина був перевезений зі Штутґарта, де він проживав до останніх своїх днів, у Мюнхен і знаходиться в УВУ. Довго і уважно працювали в цьому архіві, шукали листування Д. Чижевського, Ю. Бойка-Блохина з Д. Оляничиним і ін.

Працюючи в різних архівах Західної Європи, Д. Оляничин знайшов дуже цікаві матеріали з історії України XVII–XIX ст. і написав низку праць. Та про це буде окрема розвідка.

В цій статті ми зупинимось на деяких архівних матеріалах проф. Д. Оляничина, які стосуються досліджень життя і творчості Григорія Сковороди.

У Німеччині вперше започаткував вивчення життя і творчості Сковороди проф. Домет Оляничин на базі німецьких, австрійських, угорських архівів. Він листувався зі своїми приятелями, тодішніми панамі в Україні, латинською мовою, зрозуміло, що цей факт є доказом нашого споріднення й контакту з європейськими джерелами культури, які під примусом Російської імперії були приховані або знищені протягом XVIII–XIX ст. Ще будучи студентом Берлінського університету, Домет Оляничин у 1924 р. написав працю "Григорій Сковорода – український філософ і учитель XVIII віку" (Присвячую: Панам – Н. Григорієву (Каменець на Поділлі), проф. Д. І. Багалію (Харків) та проф. Е. Шпенґлерові (Берлін)), рукопис якої зберігається в моєму Архіві. На рукописі написано червоним олівцем дуже нерозбірливо і підпис: "Передрукувати і ориґінал з однією копією повернути авторові. 27.02.1924 р.". Чи була надрукована ця праця і де? Невідомо. Закінчивши Університет, Д. Оляничин студював в аспірантурі при Берлінському університеті, написав і захистив дисертацію 31.07.1928 р. на тему: "Hryhorij Skovoroda (1722–1794). Der ukrainische Philosoph des XVIII Jahrhunderts und sein geistig-kulturelle Umwelt".

Д. Оляничин видав одноіменну книгу, яка викликала велику дискусію серед українських та російських вчених. З'явилася критичну рецензію проф. Д. Чижевського, який, як писав Д. Оляничин, "... заки-

дуючи мені, що я слова нашого філософа передав на німецьку мову не точно, іноді їх пропускав, доповнював або модернізував".¹

"В такому дусі, але повніше рецензує Д. Чижевський мою скромну працю і в "Zeitschrift für Slavische Philologie" (Berlin, 1929, Band.V, S. 279–284), де він обвинувачує мене, що дослід філософії Г. Сковороди не перевів з аналізу його "символів", а обмежився цитатами (с. 282); що праці про Г. Сковороду – Ерна, Багалія (1926), В. Петрова й самого Д. Чижевського (про філософію на Україні, 1926) зігнував; що про "великоросів" ("москвитів") висловлювався я за дуже суворо і самовільно; та, мовляв, я перебільшую, що знаю багато про літературу сквородинську й т. д.". А далі Оляничин спростовує критику Д. Чижевського, наводячи низку достовірних фактів, хоча б такі: "... перевели я свою працю не залежно від "русской мысли". Розпочав її писати в половині 1923 р., закінчив у листопаді 1925 р. В часі праці спозирав я на нашого філософа зі становища духової українськості 18 ст., яку Московія нищила й ще досі нищить... тому вислови в моїй праці ... впливали... із історичної правди, яку я, як свідомий член Української Нації, змовчувати не буду, хоча би як був зв'язаний приязню Степунів, Зінківських і т. д. Під час праці над нашим філософом переглянув я не лише всю літературу, але й усі друковані матрикели старих німецьких університетів, щоденники тогочасників Г. Сковороди, як Лесінґа, Гердера, Канта та праці не одного квієтиста, щоб ... натрафити на слід можливої його науки за кордоном; довідатися з якими мудрими людьми здивався він, коли подорожував по Європі; збити або підтвердити припущення А. Васильчикова, що наш філософ їздив також за кордон в рр. 1743–1744 із Кирилом Розумовським, пізнішим Українським Гетьманом (Семейство Разумовскихъ. – Пб., 1880, т. I, с. 27). На жаль, всі мої пошуки скінчилися нічим і то особливо щодо перебування його за кордоном: документальних слідів на це я не найшов; ... праці акад. Д. Багалія появилася роком пізніше (1926), як я уже свою працю написав, що посвідчить декан Берлінського університету. Тому лічу за вигадку Д. Чижевського, що я таку поважну багаліївську працю "зігнував" і навіть саму працю рецензента, яку я запізно дістав від проф. І. Мірчука; працю Ерна я зігнував за тенденційний його підхід до української духової культури, яка мовляв почала розвиватися лише тоді, коли Україна підпала під "московський хомут" (власні слова Ерна), ... я не подав докладно розвою самої філософії на Україні, особливо перед ним і в часи його життя, бо на це потрібно було б часу більше, як пару років, і тому я оговорився, що про це

¹ Д. Оляничин. Відповідь Д. Чижевському / Д. Оляничин // Нова Зоря. – 1929. – 8 вересня. – Ч. 75.

напишу пізніше (дисер. с. 151, прим. 9). Не моя вина, як і видавця, що моя праця вийшла в світ аж в 1928 р., з чого Д. Чижевський припускає, що я навмисне зігнував його й інші праці, окрім Ерна і дрібніших авторів... Замість поборювати один одного, краще подумати об тім, як наш український інтелект принатурити до самостійної української філософії, й то так, щоб майбутні В. Зінківські, Н. Лоські, Філорінські, Б. Яковенки й ін., посідаючи мізки українські, залишалися в лоні нашої філософії, а не переходили до т. зв. московської та, щоб вони залишалися українськими патріотами. Можна признати Д. Чижевському почасти рацію, що деякі головолонні речення нашого філософа в передачі на німецькій мові виглядають у деяких випадках скорочені або одним-двома словами доповнені. Це я навмисно робив, щоб моя праця німецькому світові була ясна, а в ній думки нашого філософа зрозумілі. ... я його самої філософії не підмінив, не сфальшував і не змодернізував. Її зміст залишився такий, як у ній був: пізнання людиною в собі боголюдини чи нової людини, яка живе в житті просто, по "сродності" й обов'язкам, щоб мати щастя – душевний спокій, за ради суспільного спокою та добра. Під цим оглядом лічу ту написану критику Д. Чижевського за суб'єктивну, тенденційну (див. *Scholastik*. – Freiburg, 1929, Heft 3) ..., я заставив своєю працею нашого філософа "пошагати" по Європі, чого ще не зробив Д. Чижевський. Тому й "ціль праці... осягнута" (*Osteuropa*. – Berlin, 1929, Н. 5, s. 359). Вона, як слушно відмітив червоний рецензент П. Ганин, є "першою науковою спробою, що інформує німецького читача про українського філософа" [3, с. 114].

"Коли Д. Чижевського така ціль моєї роботи не задовольняє..., то йому прислугує моральне право зробити за мною другий крок і написати власну працю про нашого філософа, як найкращу, чого я йому від глибини душі бажаю. Тоді, напевне, була б його критика для мене повчаюча, а не якась не заслужена напасть. Домет Оляничин"¹.

Д-р Оляничин вивчив твори Г. Сковороди цілком ґрунтовно, що підтверджують архівні матеріали: кожен твір він читав, занотовував головне, робив свої помітки, і то дуже цікаві (Архів Оляничина, Папка № 2), що вдалося їх використати в написанні праці *Філософічна метода Сковороди*; // Наукові Записки НТШ. – Львів, 1930. – Т. 99, С. 27, 145–159, 168–171); "Про подорож Сковороди – очевидці (П. 2), До питань перебування Сковороди в Слобідській Україні (Доповідь в УВУ, в архіві не знайшли. – Д. Т.) і ін.

Дослідження Д. Оляничина про Г. Сковороду викликали зацікавлення харківського проф. Андрія П. Ковалінського, який, за словами

¹ Оляничин Д. Відповідь Чижевському / Д. Оляничин // Нова Зоря. – ч. 65. – 1929. – 8 вересня.

проф. В. Заїкіна (зі Львова), був "провідним знавцем і найкомпетентнішим знавцем життя і творчості Сковороди."¹

Проф. Залозецькому не подобається вступ книги, де Оляничин характеризує духовно-культурну обстановку України, звертаючись до первісно-етнічних культурних елементів, що увійшли в традицію українського народу, які передавалися з покоління в покоління до наших днів, а також, щоб замість латинсько-протестанського впливу, він показав вплив романо-германського чинника та ін. І Домет Оляничин на це відповів: "Без того романо-германського терміну мій рецензент не знаходить у вступі моєї дисертації того історичного тла, бо не збагнув на якому можна було б зрозуміти Сковороду. Натомість, на потіху рецензента такий знавець нашого філософа, як проф. А. Ковалінський, трохи іншої думки. Він каже, що в моїй німецькій книзі цей вступ аж занадто на місці, вважаючи на слабку ознайомленість німецьких вчених з українською культурою та її історією... В цілому ж начерк при всій своїй стислості, яскравий і живий"².

Після цього призупинилися критичні рецензії (через низку стилістичних, орфографічних помилок і перекладу цитат творів Сковороди на німецьку мову і ін.) на працю молодого вченого Д. Оляничина.

Проф. Д. Чижевський був дуже авторитетний і ерудований вчений, який не міг допустити таких недоглядів у праці. В багатьох зауваженнях він мав рацію. Але багато чого він перебільшує, бо хотів поставити Оляничина на такий рівень знань, якого він сам досягнув. Але, на жаль, в природі немає однакових людей з однаковою геніальністю, здібностями і досвідом, про що сам Сковорода говорив. Та й слід звернути увагу на те, що Оляничин ще слабкими ногами вступив на ґрунт науки, він був ще недосвідченим науковцем, не таким, яким був Чижевський, геніальним від Бога, маючи знамениту пам'ять і енциклопедичні знання. Напевне, цього б не трапилося, якби він прочитав працю Д. Оляничина ще до її друку. А те, що Оляничин припустився багатьох помилок у перекладі цитат із праць Сковороди, то треба зрозуміти, що це не так просто тексти Сковороди перекласти на німецьку мову (та й на українську мову було нелегко перекласти), але і такі переклади німці зрозуміли, і це було достатньо, щоб мати уявлення про історичну обстановку в Україні XVIII ст. і про представника духовної культури Г. Сковороди. Але авторитет Чижевського вимагав

¹ Некаталогізований архів Д.Оляничина в УВУ, Мюнхен. Лист проф. В. Заїкіна від 14.09.1931 р. до Д. Оляничина.

² ж. "Україна", Київ, 1929, ч. VII–VIII. – С. 125, а також в книзі. Д. Тетеріна. Вибрані праці : в 7 т. – Київ-Мюнхен, 2006. – Т. VII. – С. 281–282.

підтримки, і його підтримали низка вчених, переважно російських: д-р В. Залозецький, В. Зінківський, Д. Скитський, Н. Лоський, Б. Яковенко, Флорінський і ін., які, за словами Д. Оляничина, хотіли "... вбагати (втягнути. – Д. Б.) Г.Сковороду в "ідеалістичний містицизм", та й ще в "східноєвропейський" (чуть не в "общерусский"), занадто наївне, щоб його поважно торкатися..., до такого завдання ще й досі зарано приступати: одно покоління дослідників ще мусить попрацювати історичною та аналітичною методою (хоча би психоаналізою й психопатологією, як рекомендує проф. І. Мірчук)... Чим більше буде таких дослідників, які нав'язують свої певні "системи", тим ясніше ставатиме для всіх, що такий спосіб праці над нашим філософом не буде науковим...."¹ І далі: "По щирості кажучи, рецензія В. Залозецького науковим вимогам не відповідає. Замість вказати, в чому полягають хиби, він, у такій важкій матерії української духовної творчості XVIII віку, що в нас ще гаразд не досліджена, вириває з моєї дисертації речення на півдумці, і з них ряд термінів, ставить їх як окремі слова, без попереднього зв'язку думки, та глузує: "Се дійсно уживання якихось алгебраїчних понять і знаків собі протилежних та себе взаємно виключаючих, ключ до розшифрування яких автор сам загубив"..., мушу прийти до висновку, що – се дійсно спосіб критики, який нідочого путящого довести не може. В абсурдності й суперечності термінології обвинувачує рецензент не лише мене, але й тих дослідників нашого філософа, що за ними йшов я в тій термінології, як, напр., акад. Д. Багалія, акад. М. Петрова, проф. Зеленогорського, проф. А. Лебедєва, проф. О. Єфименкової та Е. Радлова..." [там само].

(Зберігаємо стилістику і орфографію автора Д. Оляничина. – Д. Б.)

Зовсім іншою була постава рецензентів, німецьких вчених та громадських діячів, носіїв німецької мови, які толерантно і позитивно оцінили працю Д. Оляничина, українця, яка була зрозумілою і доступною для німецького читача, щоб ознайомитися з неординарною особою, українського філософа, Григорієм Сковородою. Із цими рецензіями можна ознайомитися із архівних матеріалів, що знаходяться в архіві Д. Оляничина або із моєї книги [9, с. 279–287]. З цього випливає, що німецькі вчені більш толерантні до українського вченого, ніж його співвітчизники, які не краще знали німецьку мову за Оляничина. І дуже шкода, що Чижевський помістив рецензію до німецьких і чеських журналів, що поставило під сумнів не тільки знання Оляничина, але й дискредитувало українську науку в очах чужинців. Книга Д. Оляничина,

¹ Архів Д. Оляничина : Домет Оляничин. З приводу праці про Г. Сковороду. Деякі слова відповіді д-рові В. Залозецькому // *Analecta* Освт. – Polonia, IV.

як слушно відмітив російський рецензент П. Ганін, є "першою науковою спробою, що інформує німецького читача про українського філософа" [5, с. 114].

У відповідь на рецензію Д. Чижевського, Д. Оляничин писав: "Під цим оглядом лічу ту написану критику Д. Чижевського за суб'єктивну, тенденційну..., я заставив своєю працею нашого філософа "пошагати" по Європі, чого ще не зробив Д. Чижевський. Тому ціль праці... осягнута"¹.

"Коли Д. Чижевського така ціль моєї праці не задовольняє, ... йому прислуговує моральне право зробити другий крок за мною і написати власну працю про нашого філософа, як найкращу, чого я йому від глибини душі бажаю. Тоді, напевне, була б критика для мене повчаюча, а не якась незаслужена напасть" [6].

Все своє життя Д. Оляничин, незважаючи на матеріальну скруту, шукав архівні матеріали про Г. Сковороду, працюючи в усіх німецьких, чеських, угорських архівах і ін., збираючи по крихтах відомості про Г. Сковороду і його оточення, що видно із листування його з Д. Чижевським, Б. Бойком-Блохиним, Н. Василенко-Полонською, О. Кульчицьким, що знаходяться в його архіві.

Працюючи в архівах Бреславу (Вроцлава), старих бреславських гімназій св. Марії Магдалини, св. Єлизавети, св. Матієса, в архіві університету і реальної школи, заснованої королем Фрідріхом Великим, Д. Оляничин знайшов прізвища українських студентів переважно із Києво-Могилянської академії, синів старшин і купців та заможних козаків і написав працю *"Про студіюючих українців у Бреславі у XVIII ст.* (ж. Вісник. – Львів, 1934 та в німецькому журналі "Kyrios", 1937).

Цікаво те, що серед студіюючих був не відомий до того часу брат Григорія Сковороди – Василь Сковорода, який після навчання в Києво-Могилянській академії навчався два роки в останньому класі (Пріма) в гімназії св. Єлисавети. Про це зазначено в оригіналі матрикул гімназії св. Єлисавети в записах від 24.09.1751, ч. 19, де говориться: "Vasilius Sloworoda, filius Sabae Cosaci natus in Russiae minori s Cornuchi anno 18 aetatis – Primanus" ("Василь Сковорода, син козака із Чорнух, народжений у Малоросії, віком 18 років, учень класу Пріма"). Отже, Василь Сковорода народився у 1733 р. і вчився два роки (1750/1751 і 1751/1752 навчальні роки) в останньому класі Вроцлавської гімназії [9, с. 255]. Про своє відкриття дослідник повідомив у журналі "Вісник" (1934) [7] та у ж. "Kyrios" (1937) [8, с. 281]. Василь Сковорода закінчив свою освіту у 19 років (1752 р.) і повернувся на батьківщину, батьків своїх серед живих уже не застав.

¹ Див. Osteuropa. – Berlin, 1929. – Heft 5. – S. 359.

У 1947 р. Д. Оляничин натрапив на книгу Ф. К. Сахарова "Библиография русского церковного пения", а в ній була фотокопія сторінки книги "Осмогласник" (збірка церковних співів) з написом: "Сия книга принадлежит Василию Сквороде Сотнику". Точну назву цього видання Д. Оляничин не занотував і перевірити своє посилання не зміг.

А посилання на Віденські архіви у нього відсутні. Чи запам'ятав Д. Оляничин прізвище та ім'я автора вищевказаних книг? Сумнівно, бо він уже був у літньому віці (70 р.).

Після цього Василь Скворода був козацьким сотником в Торнській сотні Ізюмському полку на Слобожанщині (1760). Після скасування слобожанської козацької адміністрації в 1765 р. за підтримки одного лише полковника Федора Краснокутського і підпрапорного Василя Сухомлина [4] Василь Скворода як "отставной" опинився у с. Гусинка на Куп'янщині, що належала до Торнської сотні того ж Ізюмського полку [11, с. 255]. Ці відомості Д. Оляничин подав у своїй книзі [8]. Але про Григорія Сквороду він там нічого не знайшов.

Д. М. Дудко в статті "Василь, брат Григорія Сквороди, і Слобожанщина" пише: "Нещодавно були видані списки Слобожанської старшини, складені у 1765–1767 рр. Ім'я Василя Сквороди в них було відсутнє. Залишається припустити, що сотником він був до 1765 року, а в Гусинці осів вже після 1767 р. Саме тут, в маєтку поміщиків Сошальських, часто жив Григорій Скворода. Напевне брати зустрічалися" [5]. Але Григорій Скворода чомусь не згадує брата в листах з Гусинки. Можливо, брати розминулися в часі. Адже перебування Григорія Сквороди в Гусинці згадується у 1779–1792 рр. [10, с. 355, 360–378, 396–402, 413–414]. Є свідчення, що Василь Скворода відзначався здібностями до навчання і в пошуках знань добрався до Бреславля, одержав добру освіту. Любив, як і Григорій, музику і духовні співи. Але обрав не інтелектуальну працю, а традиційну козацьку службу на Слобожанщині. Дослужився до сотника, однак кар'єра його обірвалася ще до офіційної ліквідації слобожанського козацтва, і царські чиновники не цікавилися його подальшою долею.

Василь Скворода був одружений з Христиною Бржеською із родини Бржевські-Романови, вони мали двох синів – Гната і Данила.

В свій час Д. Оляничин писав, що прабабка Володимира Сергійовича Соловйова походить із роду Василя Сквороди. Історик-краєзнавець Надія Жахалова з Олександрії досліджує родовід Володимира Соловйова, дружина якого була донькою олександрійця, конт-адмірала Володимира П. Романова-Поліксена, мати якої, Катерина Федорівна, походила із роду поміщиків Харківської губернії – Бржеських. Отже, коріння Сквороди слід шукати із роду Бржеських по жіночій лінії, напевне, двоюрідна прабабка Володимира Соловйова належала

до родини, тобто дружини Василя Сквороди – Христини [11, с. 262–268].

Слід зазначити, що в документах XVIII ст. про Сквороду не згадується ім'я Василя Сквороди серед жителів Чорнух на відміну від його батька та братів.

Про брата Григорія Сквороди, Степана Савича, відомо, що він у 1738 р. поїхав до Петербурга [3, с. 33] і лише наприкінці життя повернувся на батьківщину та проживав у Харсіках (нині з'єднані з Чорнухами). Нащадки його і досі живуть в цих місцях.

В листі до проф. Д. Чижевського від 3.03.1964 р. Д. Оляничин повідомляє, що не може закінчити своєї праці про Г. Сквороду: "Нові дані до життя українського філософа Г. Сквороди", він планував скласти родовід мами Соловійова, а власне його прабабка за походженням належала б до Василя Сквороди, який був нібито прадідом Володимира Соловійова. Тому Д. Оляничин планував останню главу книги присвятити Василю Сквороді, але установити родовід матері Володимира Соловійова йому не вдалося, тому він припинив писати свою працю про Г. Сквороду¹.

Д. Оляничин не полишав надії закінчити цю книгу, що видно із листа до проф. Ю. Бойка-Блохіна від 17.06.1966 р: "... Хочу за свого життя закінчити обов'язково свою працю про Г. Сквороду у зв'язку з його братом Василем Сквородою, прадідом Володимира Соловійова..." Але через важке матеріальне становище і погіршення здоров'я йому не вдалося закінчити книжку. В архіві рукопису цієї книжки не знаходимо.

З листування Д. Оляничина видно, що він написав працю "Der ukrainische Philosoph H. S. Skovoroda als Pädagoge" (1928), очевидно, він читав лекцію студентам УВУ, а також "Твори Г. Сквороди і московська цензура"².

В листі від 11.03.1962 р. до декана філософського факультету УВУ проф. Ю. Бойка-Блохіна Д. Оляничин пише: "... Від кількох днів розпочав писати працю під заголовком "Український філософ-містик Григорій Скворода. Про його життя і творчість". До цієї теми посідаю нові матеріали. До друку вона буде готова в цьому або в наступному році..." (Архів Ю. Бойка). А в листі від 6.08.1962 р. до проф. Н. Ва-

¹ Лист до проф. Чижевського від 3.03.1964 р. знаходиться в Архіві Д. Оляничина. З його змістом можна ознайомитися із книги Д. Тетеріної "Вибрані праці : в 7 т. – Київ-Мюнхен, 2006. – С. 257.

² Оляничин Д. Твори Г. Сквороди і московська цензура / Д. Оляничин // Наша культура. – Варшава, 1936. – Кн. 10/18.

силенко-Полонської Д. Оляничин писав про те, що "... мама Володимира Соловйова споріднена з родиною Василя Сковороди..." (Архів Д. Оляничина. Папка 18).

Д. Оляничин був німецьким доктором і почесним доктором УВУ (з 16.12.1962 р.), а потім і професором, він читав лекції в УВУ. В архіві Д. Оляничина є лист, де він подає теми викладів на зимовий семестр 1962/1963 рр., серед яких є така тема: "До питань перебування Г. Сковороди у Слобідській Україні". На жаль, цієї праці в архіві немає.

Працюючи у Віденських архівах, Д. Оляничин знайшов матеріали про Г. Сковороду. В листі до ректора УВУ проф. О. Кульчицького від 15.11.1962 р., він пише: "Зараз опрацювую я, на основі нових даних з Віденського архіву, життя і творчість Г. Сковороди, найбільше торкаюся його перебування у Слобідській Україні, зв'язане з перебуванням там його брата Василя Сковороди, козацького сотника" (Архів Д. Оляничина).

Ректор УВУ проф. О. Кульчицький зацікавився дослідженнями Д. Оляничина і в листі від 15.12.1962 р. повідомляє Д. Оляничина: "Сенат УВУ 2.12.1962 р. вирішив надати Вам одноразову допомогу 150, – н. м. у зв'язку з Вашими важкими матеріальними становищем... Сенат просить Вас про якнайінтенсивнішу співпрацю з УВУ та виявив зацікавлення до опрацювання Вами теми про Г. Сковороду і Соловйова..". (Архів Д. Оляничина).

Працюючи над новою книгою про Г. Сковороду, Д. Оляничин шукав дані про генеалогію родини Сковороди. Так, в листі від 25.03 1962 р. до проф. П. І. Зайцева він пише:

"Вельмишановний Пане Професоре, Дорогий Павле Івановичу!

Оце звертаюся до Вас з великою проською; мені потрібно зараз дати відомості по родоводу дружини С. М. Соловйова, матері сина, Володимира Соловйова¹. Біографи останнього кажуть, що вона похо-

¹ Дружина Сергія М. Соловйова – Поліксена Романова, донька відомого контр-адмірала Володимира Романова. Вони одружилися в 1847 р. Біографи С. М. Соловйова пишуть, що Романови належать до старовинного південно-російського роду і що серед їх предків був великий укр. філософ XVIIIст. Г.Сковорода. Мати ж Поліксени, Катерина Федорівна, походила із поміщицького роду Херсонської і Харківської губерній Бржевських. У 1869 р. Поліксена отримала у спадок (мабуть, від брата після його смерті, (бо батько помер у 1864 р.)) родинний маєток в Херсонській губернії біля Олександрії, який здавали в оренду. Рідний брат її – Олексій був власником с. Березівки біля Олександрії. У Соловйових часто гостював рос. поет Г. А. Фет. У Соловйових народилося 12 дітей, четверо із них рано померли. Життя дітей Соловйових складалося по-різному, але всі вони були талановиті. Так, їхній син Володимир Соловйов у 27 років став доктором

дила із роду Сковороди. Про його я пишу зараз одну працю, її половина є уже у мене готова. Її другу половину маю оце розпочати. Вона торкається Василя Сковороди: до 1765 р. він був сотником в Ізюмському полку. Перед тим він учився в Київській Академії, здається мені, що лише до кляси риторики включно, бо опісля він докінчував свою освіту в гімназії св. Єлисавети у Бресляві. Я його там відкрив. Є одне дане, яке дозволяє мені твердити, що він був жонатий і його дружина звалася б Христина. З подружжя походила, очевидно, одна донька, що була бабкою, а може і прабабкою Володимира Соловйова. Аби це питання з'ясувати, мені потрібно конче мати родовід мами останнього. Для цього прошу Вас заглянути до "Русского Биографического Словаря". Його має Державна бібліотека в Мюнхені в читальному залі. Гадаю, що під прізвищем "Соловйов" там буде сказано, як його дружина називалася: прізвище, по-імені і по-батькові. Наколи б там була мова також про діда і бабку по-прізвищі, то прошу Вас також занотувати для мене..." (Архів Д. Оляничина). Що відповів і чи відповів проф. П. Зайцев, не відомо.

Цим питанням ми займалися, але в цьому "Р. Б. Словнику" нічого не сказано, про що просив Д. Оляничин.

У листі до проф. Д. Чижевського від 3.03.1964 р. Д. Оляничин повідомляє, що він так і не міг закінчити своєї праці: "Опісля я розпочав писати невеличку працю про нашого філософа – містика Григорія Сковороду під заголовком: *"Нові дані до життя українського філософа Григорія Сковороди"*. В ній я зупинився найбільше про його перебування в Слобідській Україні, її останню главу хотів закінчити я про його брата Василя Сковороду. Після своєї науки в Київській Академії, а потім у Бреславській гімназії св. Єлисавети, він подався у Слобідську Україну в 1753 році чи 1754 році і став козацьким сотником, біля 1760 р., в сотні, на мій погляд, Торнській Ізюмського полку. Після скасування у Слобідській Україні козацької адміністрації в 1765 р., Василь Сковорода, як "отставной", опинився жити у слободі Гусинцях, що належить до сотні Торнської того ж Ізюмського полку. Свідоцтво про те, що Василь Сковорода був козацьким сотником в Ізюмському полку, подибавав я у збірці "Бібліографія русского церковного пения", зложена, якщо не помиляюся, Ф. К. Сахаровим. В ній наведено теж "Осмогласник". На першій його обгортці, всередині, подана фотокопія його власника: "Сия книга принадлежит Василию Сковороде, Сотнику", ... як гадаю

філософії. Його творчість-філософська, поетична, літературна, публіцистична – всесвітньо визнана. (Надія Жажалова. Дочка контр-адмірала В. Романова – дружина С. Соловйова // *Вільне слово*. – 2004. – 19 травня.)

"Торнському". Ту "Бібліографію" мав я у своїх руках влітку 1934 року в університетській бібліотеці у Бреславлі., будучи стомлений, я не занотував собі ні місця, ні року видання згаданої "Бібліографії". Коли я розпочав писати згадану працю про Г. Сковороду, то шукав тієї "Бібліографії" по всіх бібліотеках німецьких, і я її до нині не знайшов... Аби установити родовід мами В. Соловійова, мені ніяк не вдалося, й тому я припинив писати свою працю про Г. Сковороду" (Архів Д. Оляничина)¹.

Цікавим фактом до біографії Г. Сковороди, який був знайдений Д. Оляничиним на основі архівних матеріалів Придворного Військового архіву у Відні, було те, що Г. Сковорода виїхав як церковний дяк до Токаю таки з генерал-майором Федором Вишневським, а не з його сином, полковником гвардії Ізмаїловського полку Гаврилом Вишневським, як писали проф. Дмитро Багалій і Микола Петров. Шукаючи відомостей, А. Годінка писав, що в повідомленні ерлявського католицького священика, графа Франца Баркочі (1749 р.), було сказано, що в Токаї "при московському генералі й його козаках був православний священник". А Годінка посилався на джерело Віденського архіву: "Беч, КПЛ". Але він не вказував конкретного часу ані дня, ані місця цього донесення Ф. Баркочі. Це мало б важливе значення для підтвердження переказу Михайлом Коваленським про виїзд Г. Сковороди (Архів Д. Оляничина).

Д. Оляничин проаналізував факти з різних архівних матеріалів та написані праці про цю подорож Г. Сковороди до Токаю і зробив низку записів, які знаходяться в архіві. Він пише, що на основі свідцтва з 1740 р. впливає, що Федір Вишневський був за походженням сербом з Вишніці біля Белгорода². В молоді роки він був на службі у великого купця Сави Рогузинського і за його дорученням закуповував вино в Угорщині, переважно в Токаю, доставляючи його російському царському двору. Згодом він сам став займатися цією справою, уклавши угоду з царським двором на 10 років, а опісля запропонував доставляти для нього вино із Угорщини, орендуючи виноградники в Токаю, і організував власну фабрику по виробництву вин. Цей договір між ним і царським двором був підписаний, і 6.04.1745 р. він виїхав до Угорщини [2, с. 65].

¹ А також в: Тетерина Д. Вибрані праці : в 7 т. / Д. Тетерина. – Київ-Мюнхен, 2006. – С. 255.

² Стоянович Л. Старі списки й надписи / Л. Стоянович. – Белград, 1903. – Кн. 2. – С. 132.

У 1748 р. Федір Вишневський винаймав у Кошицях для осідку російської місії будинок у вдови Гоог, де була відкрита Православна Церква Успення Пресвятої Богородиці для осіб російської Місії. Він розгорнув велику діяльність і за це був близькою людиною до царського двору, дістаючи нагороди і підвищення в чині до генерал-майора, а 24.04.1748 р. – до рангу бригадира. У цьому йому сприяв коханець Єлизавети Петрівни – Олекса Розумовський. Більш того, він одержав великі наділи землі в Переяславському полку, в м. Переяславі мав будинки, які під час пожежі 18.07.1748 р. згоріли. Війтом міста було призначено Степана Драгоманіва, "родом грек", а від 1756 р. був війтом Переяслава¹. 27.01.1749 р. Ф. Вишневський помер у Кошицях. Як вважав Д. Оляничин, тіло його було перенесено, напевне, на цвинтар при сербській церкві в Будапешті або Пешті.

26.11.1749 р. на його місце царський уряд призначив комісаром Токайської місії сина Федора, полковника гвардії – Гаврила Вишневського.

На основі щоденника М. Ханенка відомо, що він у 1747 р. був поручником гвардії Ізмаїловського полку, де, напевно, служив Василь Сковорода, а 13.10.1749 р. Єлисавета надала йому чин полковника. 31 травня 1753 року полковник Г. Вишневський був відкликаний російським царським урядом назад до Петербурга, бо між ним і місцевою угорською владою виник гострий конфлікт, оскільки він не виплатив борг за дім, який винаймав у Токаї ще його батько, Ф. Вишневський. На його місце царський уряд назначив полковника-вахтмайстра М. Жолобова, який прибув на становище комісара Токайської місії до 1771 р².

Незабаром після повернення Григорія Сковороди і Г. Вишневського із Токаї, Г. Сковорода разом із Іоанном Раїчем³ 11 червня 1753 р. вирушив на студії до Київської Академії.

Про подорожі Г. Сковороди за кордон є різні версії. Так, Ф. Лубяновський (1777–1869) пише: "У Харкові я бачив відомого пільгрима Сковороду. За переказами, він закінчив курс наук в Київській Академії дуже добре, потім здійснив подорож до святих міст: був у Єрусалимі, на Атонській горі, в Константинополі; чи був на Заході, певно не знаю"⁴.

¹ Київская Старина. – 1901. – Т. 74. – С. 290.

² Рачинський А. Русские комиссары в Токае / А. Рачинський // Московские ведомости. – 1875. – № 176.

³ Стратимирович С. Черты жизни Иоанна Раича архимандрита / С. Стратимирович // Нов. Сербская Летопись. – Будим, 1840. – Кн. 50. – С. 51–52.

⁴ Лубяновский Ф. Воспоминания / Ф. Лубяновский // Русский архивъ. – 1872.

Н. Стелецький переказав за "Українським Вісником" (1817, с. 108), що Г. Сковорода обійшов "всю Німеччину, Італію, Польщу" і слухав там лекції тодішніх професорів, особливо "Канта" (за: Духовная бесіда". – 1863. – Т. 17. – С. 346).

"Великий Універсальний Словник" П'єра Ляруса (Париж, 1875. – Т. 14. – С. 781–782) розмістив таку замітку про подорож Г. Сковороди за кордон: "Не діставши від влади дозволу на подорож за кордон аби закінчити там свої студії, він потайки від влади помандрував лише до Пешту. У цьому місті він вивчав німецьку мову й опісля подався до Галле, де тоді навчався філософії Вольфа, яка досягла найбільшого блиску. Сковорода студював там три роки метафізику й теологію, і перекладав проповіді св. Івана Золотоустого, писав навчальні байки, що в усній традиції люду України збереглися до наших днів"¹.

Як вважав Д.Оляничин, всі ці наведені версії про подорож Г. Сковороди за кордон є нісенітницями. Ні в Кенігсберзькому, ні Гальському Університетах він ніколи не студював, і тому не міг там слухати лекцій ні Е. Канта, ані Хр. Волфа. В матрикулах тих Університетів, які ми простудювали, прізвища Г. Сковороди не подибується. Що тичиться його науки в Будапешті, то цю версію можна підтвердити або відкинути лише після перегляду матрикулів тамошнього Університету й тамошніх двох гімназій за XVIII ст., а саме в Будимі й Пешті" (з Архіву Д.Оляничина).

Залишається вірити проф. Д. Оляничину, який все своє життя досліджував архівні матеріали з історії України і про Г. Сковороду. На нашу думку, архівних матеріалів слід шукати в Україні, а може, і в Росії, якщо вони не знищені, щоб своїми філософсько-релігійними поглядами не компрометували радянську державу на світовій арені, яка була авангардом "новітнього атеїзму і марксизму-ленінізму". А після того, було наказано перекручувати філософські погляди Г. Сковороди й писати Ймення Бога, Святого Письма з малої літери, перекладаючи його твори так, щоб ніхто не зрозумів, підтасовуючи до своїх партійних ідей, а в гіршому випадку, нищили все, щоб стерти пам'ять про Г. Сковороду.

Отже Сковорода не знайшов шляху до вчених західної еліти того часу, XVIII ст., високого щабля соціальної драбини, на якій перебували німецькі мужі-вчені, не довелося йому зустрітися з Кантом (1724–1804), Гаманном (1730–1788), Гердером (1744–1803), Лессінгом (1729–1781), Гете (1749–1803), Ф. Клопштоком (1724–1803) та ін. діячами науки, культури і літератури, незважаючи на те, що Сковорода

¹ Пор. : Багалій Д. Український мандрівний філософ Гр. Сав. Сковорода / Д. Багалій. – Харків, 1926. – С. 43.

вбачав у тодішньому соціальному порядку вираз справедливості: "Народ должен обладателям своим служить й кормить" [1, с. 111].

Напевне, і не вірилось Г. Сковороді, що колись його нащадки будуть вивчати його твори, будуть доносити і до вчених Західного Світу, які зацікавляться його неординарною християнською філософією. І в цьому слід завдячувати таким діаспорним вченим за кордоном, які вперше писали праці про Сковороду німецькою мовою, як Д. Оляничин, Д. Чижевський, Ю. Бойко-Блохин, які започаткували сквородіану в Німеччині, а в Україні – Д. Багалій, М. Петров, А. Ковалінський, які своїми працями не дали можливості стерти ім'я Григорія Сковороди з лица історії української науки і культури.

Література

1. Архів проф. д-ра Домета Оляничина. – Мюнхен : УВУ.
2. Бантыш-Каменський Н. Обзоръ внешніх сношеній Россіи / Н. Бантыш-Каменський. – М., 1894.
Ч. 1. – 1894. – С. 65
3. Багалій Д. І. Український мандрівний філософ / Д. І. Багалій. – К. : УКСП "Кобза"; Орії, 1992.
4. Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. – Х. : Основа, 1990.
5. Ганін П. Білоемігрантська українська філософія / П. Ганін // Вововничий матеріалізм / П. Ганін. – Харків, 1929. – Збірник І. – С.114.
6. Дудко Д. М. Еліта Слобідської України. Списки козацької старшини 60-х років XVIII ст. / Д. М. Дудко. – Х., 2008.
7. Личный состав малоросійской козацкой старшины въ 1725 году // Кіевская Старина. – 1904. – Т. 86. – С. 30
8. Оляничин Д. Відповідь Д. Чижевському / Д. Оляничин // Нова Зоря. – Львів, 1829. – Ч. 65. – 1929, вересень.
9. Oljančyn Domet. Aus der Kultur und Geistesleben der Ukraine / Domet Oljančyn; Teil II. Schulung und Bildung // Kyrius. Königsberg-Berlin. Verlag von Hans Koch. 1937. – Heft 3. – S. 271.
10. Оляничин Д. Про студіюючих українців у Бреславлі у XVIII ст. / Д. Оляничин // Вісник. – Львів, 1934.
10. Оляничин Д. З моїх архівних дослідів з Німеччини від 1925 до 1938 // Наукові Записки УВУ. – Мюнхен, 1965–1966. – Ч. 8. – С. 130–150.
11. Сковорода Г. Повне зібрання творів / Г. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973.
Т. 2. – 1973.
12. Тетерина Д. Вибрані праці : в 7 т. / Д. Тетерина. – Київ-Мюнхен, 2006.
Т. 7. – 2006. – 320 с.

Наші автори

Блохин Даріана, доктор, професор, академік АН ВШ України, член-кор. ВУАН в Нью-Йорку, президент німецько-українського наукового об'єднання в Німеччині.

Бойко Вікторія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Бойко Надія Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Вакуленко Галина Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Віндерських Софія Вікторівна, аспірантка кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Давиденко Лариса Борисівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Драчук Любов Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Ісаєнко Катерина Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Кайдаш Алла Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Капленко Оксана Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Клипа Наталія Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Ковальчук Олександр Герасимович, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Когут Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, доцент Івано-Франківського національного технологічного університету нафти та газу.

Корнєєва Людмила Леонідівна, кандидат філософських наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Миронова Тетяна Юріївна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Дніпропетровської державної фінансової академії.

Михальчук Ніна Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Михед Павло Володимирович, доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Михед Тетяна Василівна, доктор філологічних наук, професор Інституту філології Київського національного державного університету ім. Т. Шевченка.

Моціяка Олена Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Нагачевська Олена Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Хмельницького національного університету.

Норець Максим Вадимович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу і соціолінгвістики факультету іноземної філології Таврійського національного університету І. В. Вернадського.

Остапенко Людмила Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Пасік Надія Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Петрик Олена Михайлівна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри російської мови та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Проха Ірина Вікторівна, асистент кафедри російської мови та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Прохоренко Євгенія Євгеніївна, асистент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Самойленко Григорій Васильович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської і зарубіжної літератури та

історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Скавиш Володимир Анатолійович, кандидат медичних наук, лікар вищої категорії, психотерапевт (м. Москва).

Сквіра Наталія Михайлівна, кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу світової літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Стребкова Ірина Олександрівна, аспірант кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Хархун Валентина Петрівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Цобенко Ольга Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Одеської національної морської академії.

Чоботько Олександр Васильович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Шевченко Світлана Петрівна, асистент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Шеремет Олена Сергіївна, аспірантка відділу слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Якубіна Юлія Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

ЗМІСТ

До 200-ліття від Дня народження Т. Г. Шевченка

Літературознавство

Самойленко Г. В. Життєві та творчі взаємини Т. Шевченка з випускниками Гімназії вищих наук кн. Безбородька (1838–1843).....	4
Михед П. В. Тарас Шевченко в російській критиці (1840–1861).....	19
Моціяка О. М. Мотив національного сорому в романі П. Куліша "Чорна рада" та історіософських поемах Т. Шевченка періоду "трьох літ"	29
Якубина Ю. В. Гоголь и его сестры "брат по небесному, высшему родству...".....	38
Чоботько А. В. Художественное пространство повести Н. Гоголя "Страшная месьть".....	45
Сквіра Н. М. До питання про творення канону, деканонізацію та роль інтерпретаційної традиції	54
Скавыш В. А. Симулякры о психозе Гоголя	59
Прохоренко Є. Є. Вертепна модель міста у М. Гоголя та В. Підмогильного.....	72
Ковальчук О. Г. Візуальне у конфлікті ролей (етюд М. Коцюбинського "Цвіт яблуні")	86
Михальчук Н. І. Цинічний розум як чинник трансформації буттєвої сфери в малій прозі В. Винниченка	95
Стребкова І. О. "Старший боярин" Тодося Осьмачки як казка.....	107
Капленко О. М. Микола Руденко: реалізація світоглядних ідей у дитячій літературі	125
Хархун В. П. Митець як об'єкт психологічного портретування (за віршем Ліни Костенко "Ван Гог")	138
Kohut O. V. The Unity of the Ontological Origins – Eros and Thanatos in the Plot of Modern Ukrainian Dramaturgy	146
Михед Т. В. Постмодерністські модифікації образів Робінзона та П'ятниці: головні тенденції та тренди	153
Ісаєнко К. П. Компаративний аналіз на уроках зарубіжної літератури: проблеми і перспективи розвитку.....	162
Нагачевська О. О. Збереження національно-культурної специфіки тексту при перекладі реалій у оповіданнях письменників США XVIII–XIX ст.....	167
Шеремет О. С. "Імперія" Ришарда Капусцінського: від репортажу до літератури	175

Миронова Т. Ю. Авторські смислові виміри оригінального тексту М. Фуко та його сумнозвісний вирок про "смерть автора"	181
Остапенко Л. М. Чи був Кафка юдейським пророком: контексти та інтерпретації.....	197
Vinderskikh S. O. The reception of Joseph Heller in domestic literary theory (Ukraine, Russia)	202
Норец М. В. Жанрова доминанта шпiонського роману Ерскина чайлдєрса "Загадка пєсков".....	209

Мовознавство

Бойко Н. І. Лексичні засоби вербалізації концептосфери сакрального в поетичних текстах Тараса Шевченка.....	216
Бойко В. М., Давиденко Л. Б. Конверсійні процеси в ідіолекті Тараса Шевченка.....	224
Вакулєнко Г. М., Клипа Н. І. Реалізація граєми "напрямок руху: кінцевий пункт руху" прийменниково-відмінковою формою знахідного (на матеріалі художнього мовлення Т. Г. Шевченка).....	231
Пасік Н. М., Шевченко С. П. Редуковані синтаксичні структури в художньому мовленні Тараса Шевченка	237
Кайдаш А. М. Стилїстичні можливості фонетичних засобів у творчості Т. Г. Шевченка	246
Петрик О. В. Диференційні особливості девербативів стану.....	252
Проха І. В. Вербалізація "внешнего человека" в поезме Н. В. Гоголя "Мертвые души".....	259
Цобєнко О. В. Лексико-семантичне поле "ювелірні прикраси" в англомовних енциклопедіях.....	265

Історія культури

Драчук Л. І. До питання розвитку театрального мистецтва Чернігівщини.....	272
Корнєєва Л. Л. Художній стиль як опредметнення картини світу.....	279

Архівні розвідки

Блохин Даріана Дослідження спадщини Г. Сковороди діаспорним вченим, істориком Д. Г. Оляничиним (архівні матеріали)	288
---	-----

CONTENTS

To the 200th anniversary of Taras Shevchenko

Literary criticism

Samoilenko G. V. Life and creative interrelation of T. G. Shevchenko with graduates of the Prince Bezborodko classic school of higher sciences (1838–1843).....	4
Mykhed P. V. Taras Shevchenko in Russian critique (1840–861)	19
Motsiaka O. M. The motive of the national shame in the historiosophic poems of T. Shevchenko during " the third years" period and in the P. Kulish's novel "The Commoners' Council"	29
Yakubina J. V. Gogol and his sisters: "brother by the highest, divine ties of blood"	38
Chobotko O. V. The Artistik Space of N. gogol's story "A Terrible Revenge"	45
Skvira N. M. On the problem of creating canons, decanonization and the role of interpretational traditions	54
Skavysh V. A. Symulackers about Gogol's psychosis	59
Prokhorenko Y. Y. M.Gogol's and V. Pidmohylny's den-like model of urban life	72
Kovalchyk O. G. Visuality in the conflict of roles (the sketch by M. Kotsyubynsky "Apple Blossom")	86
Mykhalchuk N. I. Cynical mindasa factorin the trans for mation of exist entialspherein small proseby V. Vinnichenko	95
Strebkova I. O. The "Seniour boyard" by Todos Osmachka as a fairy-tale.....	107
Kaplenko O. M. Mykola Rudenko: incarnation of his world outlook in his literature for children.....	125
Kharkhun B. P. Artist as an object of psychological portraying: a case of Lina Kostenko's Van Gogh poem	138
Kohut O. V. The Unity of the Ontological Origins – Eros and Thanatos in the Plot of Modern Ukrainian Dramaturgy	146
Mykhed T. V. Post-modernist modifications of the images of Robinson and Friday: the main tendencies and trends	153
Isayenko K. P. Comparative analysis at the lessons of foreign literature: problems and prospects of development	162
Nagachevska O. O. Preservation of national and cultural specificity of the text in translating national realities in the stories by the writers of the USA of the XVIII–XIX centuries	167
Sheremet O. S. The "Empire" of Ryshard Kapustysynsky:	

from reporting to literature	175
Myronova T. Y. The author's semantic in the original text by Michel Foucault VS his notorious statement about "the death of the author".....	181
Ostapenko L. M. Was Kafka the Prophet of Judaism: Contexts and Interpretations.....	197
Vinderskikh S. O. The reception of Joseph Heller in domestic literary theory (Ukraine, Russia)	202
Norets M. V. Genre dominant of the spy novel by Erskine Childers "The Riddle of the Sands"	209

Linguistics

Boyko N. I. Lexical means of verbalization conceptosphere sacred in poetic texts of Taras Shevchenko.....	216
Boyko V. M., Davydenko L. B. Conversion processes in the works of Taras Shevchenko.....	224
Vakulenko H. M., Klypa N. I. Grameme "Movement Direction: Movement Destination" Realised by Case Prepositional form of Accusative (a Case of T. Shevchenko's Fiction)	231
Pasik N. M., Shevchenko S. P. The reduction syntactic syntactic structures in S. P. Shevchenko's artistic speech	237
Kaydash A. The stylistic possibilities of phonetic facilities in work of T. Shevchenko.....	246
Petryk O. M. Differential features of deverbatives of status.....	252
Proha I. V. Verbalization of "outward man" in the poem by Nikolai Gogol "Dead souls"	259
Tsobenko O. V. Lexical semantic field "Jewellery" in English encyclopedias.....	265

History of culture

Drachuk L. I. Of the development of the theatrical art of the Chernigiv	272
Kornieieva L. L. Artistic style as materialization of the world picture.....	279

Archival researches

Dariana Blochyn's Studies of Skovoroda's legacy by D. H. Oljancyn, a diaspora scholar-historian archival researches.....	288
---	-----

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 аркуші білого паперу формату А4 (210 x 297 мм) у форматі Word 97 або пізнішої версії, шрифт Times New Roman, кегль 14, з 1,5 інтервалом та розмірами полів: верхнє – 20 мм, лівє – 30 мм, правє – 15 мм, нижнє – 25 мм.

Обсяг статті – від 10 до 17 сторінок.

До рукопису додаються:

– **рецензія**, підписана спеціалістом вищої кваліфікації в тій галузі науково-технічного знання, до якої належить стаття за своїм змістом (для осіб, що не мають наукового ступеня);

– **вияг із протоколу** засідання кафедри чи іншого наукового підрозділу, де ця стаття обговорювалася, з ухвалою про рекомендацію її до друку в "Літературі та культурі Полісся" (для осіб, що не мають наукового ступеня);

– **дані про автора** (прізвище, ім'я, по батькові, адреса, науковий ступінь, вчені звання, посада, місце роботи, службовий та домашній телефони, e-mail), із котрим редакція матиме справу щодо опублікування рукопису;

– **квитанція про оплату** за друк статті – **17,00 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** – надд 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 в 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 74

Серія "Філологічні науки"

№ 1

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. 26,76
Ум. друк. арк. 25,57

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.