

**ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE
OLOMUCENSIS**

**FACULTAS PHILOSOPHICA
PHILOGICA 89 – 2006**



UCRAINICA II
SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA
Problémy jazyka, literatury a kultury
2. část

Sborník článků

3. Olomoucké symposium ukrainistů
24.–26. srpna 2006

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Olomouc 2006

Redakční rada: prof. Josef Anderš, DrSc. – předseda
prof. PhDr. Helena Flídrová, CSc.
prof. Mychajlo Kočerhan, DrSc.
prof. Ivan Vychovanec, DrSc., čl. kor. NAV Ukrajiny
prof. PhDr. Miroslav Zahrádka, DrSc.

Za jazykovou a stylistickou správnost odpovídají autoři.

1. vydání

Editor © Josef Anderš, 2006

ISBN 80-244-1316-7

ISSN 0231-634X

ОБСАН

Problémy literatury	313
 Поліщук Ярослав	
Критерії сучасної історії літератури	315
 Тарнашинська Людмила	
Українське шістдесятництво і слов'янський контекст. Витоки, тенденції, перспективи дослідження	323
 Турган Ольга	
Метажанрові ознаки античної трагедії в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.	333
 Малютіна Наталя	
Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки.....	339
 Рязанцева Тетяна	
Образи і мотиви “Слова о полку Ігоревім” у поезіях Олекси Стефановича	345
 Васьків Микола	
Жанрово-стильові особливості романістики Н. Королеви.....	353
 Буслаєва Катерина	
Музика й танець як складові концепти міфологеми золотого віку в творчості Наталени Королевої	359
 Гальчук Оксана	
Нове життя старого жанру: до питання трансформації елегії в поезії Миколи Зерова.....	365
 Кирилюк Світлана	
Психоаналітичний вимір творчої особистості в українській літературі кінця XIX – початку XX століть як теоретична проблема сучасного літературознавства	373

Підгорна Лілія

Генологічна концепція усної словесності Миколи Костомарова
(зимова календарно-обрядова поезія) 379

Хаддад Катріна

Для загального добра. Михайло Коцюбинський
про двобій людини і світу (спроба міфопоетичного прочитання) 387

Гребенюк Тетяна

Мотив гріхопадіння в прозі О. Забужко 397

Хижняк Ірина

Колізія української національної історії
у світлі художнього міфомислення В. Пачовського 403

Євтушина Тетяна

Концептуалізація просторової орієнтації
у фразеологічних одиницях мовної картини світу В. Стефаника 411

Козловська Лариса

Часово-просторова інтерпретація концепту *пісня*
в українському прозовому дискурсі 419

Лаврик Оксана

Специфіка образу Олекси Довбуша у творчості Гната Хоткевича 425

Немченко Ірина

Художня деталь в композиції новел М. Хвильового 433

Віват Ганна

Констатація опозиції Добро /
Зло та її художнє втілення в ліриці Василя Стуса 439

Видашенко Наталія

Образна система щоденникового жанру 447

Problémy kultury	455
<i>Радчук Віталій</i>	
Переклад і логіка.....	457
<i>Будняк Данута</i>	
Система етнокультури та національна свідомість	471
<i>Мацюк Галина</i>	
Термін у соціолінгвістичних традиціях	477
<i>Ставицька Леся</i>	
Гендерний вимір ольфакторної комунікації	483
<i>Бессарабова Марина</i>	
Фрейдівські інтенції у творчості В. Винниченка.....	495
<i>Бабак Оксана</i>	
Заснування та діяльність Української наукової асоціації в Празі (1930-ті роки): погляд із сьогодення	505
<i>Руденко Світлана</i>	
Традиції православної кухні у контексті збереження національної культури та самобутності українців.....	515
<i>Тищенко Олег</i>	
Із спостережень над обрядовими номінаціями на українсько-польському порубіжжі	525
<i>Сушко Валентина</i>	
Рушники у поховальній обрядовості українців Слобожанщини.....	533
<i>Мейзерська Ірина</i>	
Концепт і лексичне значення: до проблеми розрізнення.....	537
<i>Новак Аліція</i>	
Людина між тлінністю та вічністю в руських похоронних проповідях XVII ст.	545

Осипова Валерія	
Реклама як метафора і метафора у рекламі	553
Пономаренко Людмила	
До питання зв'язку слова та міфу в працях М. Мюллера та О. Потебні	557
Купчинська Зоряна	
Топонімічна картина світу: теоретичний аспект	563
Коцарев Олег	
До питання типології інтернет-сайтів як нового явища української культури	571
Іващенко Вікторія	
Про один із параметрів концептуалізації когнітосфери науково-мистецької картини світу	579
Гармаш С. В.	
Культурне підґрунтя українського підприємницького етосу	587
Юрійчук Євгенія	
Ціннісні орієнтації українського електорату як складова політичної культури українців	593
Шейна Лариса	
Студентське самоврядування як інструмент соціалізації молодіжної громади на різних рівнях культури	599
Дворжакова Їржина	
Три фільмові шедеври Олександра Довженка: «Звенигора», «Арсенал», «Земля»	607
Шевцова Лариса	
Критерії застосування ситуативних завдань як засобу Лінгводидактики	617
Березюк Олена	
Педагогічні основи використання засобів народознавства в навчально-виховному процесі	623

Климова Катерина

Актуальні проблеми навчання української мови у процесі
профільної підготовки студентів нефілологічних факультетів ВНЗ 629

Білик Олексій, Білик Ярослав

Університетська традиція в Україні 635

Скалозуб Лариса, Бас-Кононенко Оксана

Експериментальна фонетика і лінгвістичний аспект
звукової форми мовлення 641

Марушкевич Ірина

Роль періодичних видань першої третини XX століття
у формуванні мовної свідомості українців 649

PROBLÉMY LITERATURY

Критерії сучасної історії літератури

Поліщук Ярослав

Ягеллонський університет

Принцип, який варто було би покласти в основу історії літератури, повинен мати узагальнюючий, універсальний характер. Це означає, що його критерієтворча здатність має проявлятися з однаковою силою на різних текстах та етапах розвитку. Ідеться про здатність обіймати всю багатогранну множинність літературних фактів, але при цьому водночас зводити ту множинність до переконливих ієрархічних рядів. Зрозуміла річ, такий ключовий принцип знайти непросто. Однак досвід видатних літературознавців другої половини ХХ століття свідчить, що варто звернутися до схеми, запропонованої колись канадським ученим Нортропом Фраєм. Фраєві теоретичні узагальнення на сьогодні стали класичними в літературознавчій науці, попри численні дебати, яким вони піддавалися, чи, радше, завдяки таким дебатам. Чотири модуси естетичного мислення (комедія, романс, трагедія, іронія) Н.Фрай оцінював як структурні принципи літератури та заклав у теоретичну схему, сформульовану в монографії *Anatomy of Criticism* [Frye 1957: 33-70]. На його думку, вони в найбільшому теоретичному узагальненні втілюють варіативність літературних форм. Засадничі положення Н.Фрая розвивали або аргументовано оскаржували, у кожному разі, клали їх в основу власних концепцій. Як-от, Г.Вайт, котрий спробував у такий спосіб вибудувати нову модель історичного дискурсу в літературі, спираючись на категорії Фрая [White 1973]. Або Ц.Тодоров, котрий орієнтується на Фраєву загальну теорію жанрів [Тодоров 1997: 5-8]. К.Меррей, базуючись на категоріях Н.Фрая, запропонував свою неординарну класифікацію, в якій спробував поєднати принципи літератури з засадами особистості як літературної умовності [Text of identity 1989]. З більшою критичною дистанцією сприймає Фрая Г.Блум, хоча також визнає популярність та впливовість теорії свого попередника [Bloom 2002: 202, 205]. Типологія Н. Фрая, як слушно пише польська дослідниця Т.Валяс, „хоча й не для всіх є переконлива, посідає одну безсумнівну перевагу: фабульні зразки у ній трактуються та записуються як фабули первісно міфічні, що надає їм характеру вповні універсального та переносить їх у площину антропології, котра нині справляє враження „остаточного” знання про людину, подібно, як у дев’ятнадцятому сторіччі психологія” [Walas 1993: 33].

Для українського літературознавця важливо й те, щоб у нових концепціях покликатися на традицію (О.Потебня, М.Зеров, Д.Чижевський). Принципи, закладені в літературній теорії Нортропа Фрая, дозволяють їх доречно зіставляти з провідними ідеями українських теоретиків. Скажімо, популярна сьогодні доктрина стилів Дмитра Чижевського цілком надається до реінтерпретації в контексті категорій Н.Фрая та його послідовників. На підставі теорії Нортропа Фрая піддаємося спокусі подати стадіальну схему розвитку нашої літератури XIX-XX століття. Вона цікава тим, що пропонує синтетичні дефініції, які можемо розглядати на різних історично-поетикальних рівнях. Обмежимося тут модерною епохою з огляду на загальновизнані в гуманітарній науці визначники її відмінностей в культурній історії від попередніх епох, за М.Вебером та Ю.Габермасом [Habermas 2000: 9-13]. Подана нижче типологія передбачає багаторівневу інтерпретацію літературних явищ. Вона маркує провідні естетичні якості літератури, а саме жанр, стиль, напрям, мотив. Коротко кажучи, її можна представити в такій початковій схемі:

<i>Тип художнього мислення</i>	Комедія	Романс	Трагедія	Іронія
Естетичний напрям	Преромантизм/романтизм	Реалізм	Модернізм	Постмодернізм
Родова домінанта	Поезія	Проза (тематична, або заангажована)	Драма	Проза (художня, незаангажована)

Між іншим, чотири категорії вказують не тільки природний порядок черговості, послідовно змінюючи одна одну. Вони зумовлюють також відносини періодичності, коли спільні риси повторюються або варіюються у розділених між собою в часі категоріях (комедія-трагедія, романс-іронія). Це доволі цікава особливість, що підтверджує принцип хвилеподібного (синусоїдного) розвитку літератури, свого часу вже успішно застосований Д.Чижевським [Чижевський 2003] та Ю.Кржижановським. Попарне тяжіння (валентність, корелятивність) жанростилевих чинників виявляє діалектичний характер розвитку літератури, котра, віддаляючись від усталених норм у певному пункті еволюції, водночас зближується до інших, протилежних за змістом. Фрай писав про це: *„Трагедія і комедія контрастують одна з одною, але не зливаються, так само романс та іронія, як репрезентанти ідеального й дійсного. З іншого боку, комедія непомітно зливається з сатирою в*

одній крайності, а з романсом – в іншій; романс може бути комічним або трагічним; трагічне переходить з високого романсу на гіркий та іронічний реалізм”[Frye 1957: 163; Фрай 2002: 170].

Семантичну багаторівневість подібних понятійних пар можна представити у наступній таблиці (2):

Комедія, трагедія	Інтровертність, креативність	Емоційне начало, експресивність	Індивідуальне (чи його емансипація)	Одиничне, виняткове	Герой-індивідуаліст
Романс, іронія	Екстравертність, відтворюваність	Інтелектуальне начало, об’єктивність	Родове	Загальне, масове, повторюване	Типовий герой

Цим, напевно, варто обмежитися, аби не зловживати абстрактними побудовами „чистої” теорії, які все одно не будуть переконливими без нагоди застосувати їх на практиці. Далі спробуємо проілюструвати можливість інсталювання типології естетичних модусів на базі історії української літератури XIX-XX століть. Першу якість в історії нової літератури означає естетичний модус *комедії*. Фаза комедії втілює шлях від „Енеїди” Івана Котляревського (1798) через котляревщину до Шевченка. За Фраєм, комедія виконує функцію представлення колективної ідентичності та виявляє значну вітальну енергію. Подібні інтенції легко зауважити в українському літературному дискурсі першої половини XIX століття. Це період відродження та молодості після пережитого у XVIII столітті упадку, втоми, старості – чинників, репрезентованих у літературі на рівні мови, форм мислення й поетики. Іntenціональна домінанта відродження дозволяє сприймати в одному ряду естетичні явища низького класицизму (псевдокласицизму), як-от поеми та байки І.Котляревського і його наслідувачів, преромантизму (передусім Г.Квітки-Основ’яненка, а також Є.Гребінки та П.Гулака-Артемовського) із власне романтизмом. Вершиною внеску Тараса Шевченка в комедійний стиль і, ймовірно, вершиною модусу комедії в нашій літературі стають сатиричні поеми періоду „трьох літ”. Варто наголосити на поемі „Сон” (1945), яка в багатьох сенсах виглядає найбільш репрезентативним та знаковим явищем свого часу. Не випадково автор у підзаголовку подав саме таку жанрову дефініцію – комедія. Насправді важко визначити місце Тараса Шевченка в одному з названих вище модусів, оскільки його творчість засвідчує високу комедію та романс одночасно. Відповідно до Фраєвого розуміння комедії, ця фаза розвитку кладе акценти на висміюванні загальних вад та встановлює безпосередній контакт із читачем або глядачем, представляючи йому візію дійсності на рівні добре зрозумілої та близької. Комічне, стверджував учений, примирює героя з суспільством

[Frye 1957: 51-52]. Ці ознаки добре корелюють з розвитком нової української літератури – від Котляревського до Шевченка. Комічний стиль зазнає еволюції, розвиваючись від легкої іронії „Енеїди” до сатиричного пафосу „Сну”. Відповідними нормам стилю виглядають також жанрові пріоритети з поемою та байкою на чолі. Поезія домінує, підпорядковуючи собі драму та прозу.

Вплив *романсу*, його поступове утвердження в українській літературі можна спостерігати протягом цілого XIX століття й навіть початку XX-го. Естетичний модус романсу передбачає більш серйозне сприйняття дійсності: якщо в комедії було можливим відносно легке відновлення природного порядку речей, тимчасово поставленого під сумнів, то романс трактує світ як поважну загрозу ідентичності героя. Минуле не може бути предметом легковаження, навпаки, воно стає важливою точкою опертя, представляючи шановану традицію. Власне, таку конституалізацію минувшини послідовно розвиває Тарас Шевченко – від ранніх „Гайдамак” до російських повістей та „Марії”. Той самий шлях означають романи Пантелеймона Куліша „Чорна рада” (1846) та Анатолія Свидницького „Люборацькі” (1862), а наприкінці століття також великі епічні проекти Михайла Старицького та Івана Нечуя-Левицького, що мали на меті мобілізацію патріотичних почуттів українців. Формулою романсу стає боротьба героя з силами зла. Зло зазвичай ідентифікується з національною та соціальною кривдою, а героєві належить перенести ризиковані й нерідко непередбачувані випробування, аби відстояти власну гідність. Прикладів цієї літературної схеми можна навести багато, але обмежимося кількома: „Микола Джеря” Івана Нечуя-Левицького (1878), „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного й Івана Білика (1874), „Перехресні стежки” Івана Франка (1900). Зміна домінанти художнього мислення в XIX столітті спонукає відхід популярної романтичної поезії на другий план, тоді як найрепрезентативніші явища постають у прозі. Внутрішній розвиток прозових форм також значний: він постулює звільнення від народницької тенденційності та наближення до „природної” мотивації людських учинків, тобто психологізму. Варто, однак, наголосити на умовності визначення „реалізм” щодо тогочасної української літератури. Основні сюжетні моделі мають у ній архетипний характер, а не наслідують дійсність, як прийнято було раніше вважати. Якщо в російському літературознавстві після праць М.Бахтіна та В.Топорова не прийнято говорити про реалізм М.Достоевського або Л.Толстого [Руднев 1996: 174], то українські класики XIX століття з їхньою вибірковою обсервацією суспільного життя, легковаженням скрупульозного побутописання та помітною тенденційністю тим більше не заслуговують на таку дефініцію. Варто було б натомість ідентифікувати християнські

архепити, що сильно відбилися на цій прозі (пошуку правди, жертвовної самопосягати, „блудного сина” тощо).

Панівним естетичним модусом доби модернізму стає *трагедія*. На переломі століть трагічне мислення стає загальноновизнаним фактом, а в Україні воно зміцнюється внаслідок суспільних катаклізмів перших десятиліть – революцій 1905 та 1917 років, Першої світової війни. Мова йде про зосередження уваги на трагічному, сприйняття його не лише як якості світу, а й як предмету людської рефлексії. Звідси народжується явище кризи й роздвоєності, яке пізніше Поль Рікер назвав „трагічним аспектом екзистенції” [Ricoeur 1986: 295]. Трагічний модус позначився на знаменних для тієї доби творах, – „Зів’яле листя” Івана Франка (1896), „З теки самовбивці” Петра Карманського (1899), „В царстві Сатани” Михайла Яцківа (1900), „Андрій Лаговський” Агатангела Кримського (1894-1905) та ін. Трагічні колізії стають провідними також у творах найвидатніших дебютантів тогочасної прози Василя Стефаника та Ольги Кобилянської (1896-1905). Характерно, що власне у цей час доходить до формування трагедійного жанру в рамках традиційно-побутового театру, що репрезентує поява трагедії Івана Карпенка-Карого „Сава Чалий” (1899). Досвід трагедії позначився на багатьох драмах Лесі Українки, яка на початку ХХ століття чи не найглибше втілює новий модус естетичного мислення. Окремі Лесині драми за всіма провідними рисами близькі до класичного типу трагедії, як-от „Одержима” (1901), „Кассандра” (1907), „Орґія” (1913), „Камінний господар” (1912) тощо. Подібне твердження можна застосувати до драматургії та прози Володимира Винниченка. Трагедія ставить в основу літератури драму, що заміняє в цій позиції тематичну (заангажовану) прозу. Це спонукає до реформування українського театру, що найпереконливіше виявляє історія „Березоля” Леся Курбаса. Якості драми і трагедії в нашій літературі 1920-х є очевидними, вони виражають сутнісні інтенції творів Миколи Хвильового, Миколи Куліша, Валеріана Підмогильного, Павла Тичини, Володимира Свідзинського, Григорія Косинки та ін. Проте трагедія в цьому випадку органічно поєднується своїми рисами з модусом комедії (див. таблицю 2). Характерно, наприклад, що одна з найкращих драм Микола Куліш „Народний Малахій” (1929) має в підзаголовку окреслення „трагедійне”, але, по суті, є трагікомедією.

Іронія в українській літературі 1960-х років з’являється в поезії (сатира) та прозі (хімерний роман). Успіх „Лебединої зграї” Василя Земляка (1971) збігається із вимушеним згасанням сатиричної поезії. Криза „хімерного” роману в 1980-х роках означає вичерпаність його можливостей саме в балансуванні між багатозначною іронічністю та непоступливо-прямолінійною догмою. Вона була викликана „неможливістю примирити інтелектуально провокативну комічну

традицію з панегіричним наміром зміцнювати офіційно санкціоновані погляди”[Павлишин 1997: 84]. На межі 1980-90-х років пальму першості в освоєнні іронії переймають адепти новітнього карнавалу – Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець („Бу-Ба-Бу”), Юрко Позаяк, Іван Лучук, Володимир Цибулько тощо. Саме вони й започаткують новий естетичний перелом, впроваджуючи іронічне письмо замість закріпленої патетики (і комуністичної, й національної), що досі наявна у творчості старших.

Звісно, чимало літературних фактів не вдається вписати у схему модусів. Помітним є зміщення та взаємне накладання модусів, що його можна зрозуміти в ситуації „заблокованої культури” (Л.Костенко), яка зненацька здобуває волю, але не звільняється від культу традиції та пам’яті (!). Ефект зміщення проявляється в тому, що постмодернізм у його дефінітивній якості на ґрунті української літератури виступає рідко. Зате ознаки попередніх модусів (романсу і трагедії) досить стійко проявляються у творчості сучасних авторів. Зрозуміла річ, всяка схема є відносною. Але в нашому випадку йдеться не про окремі винятки, а про певну закономірність, коли національна література утворює власний інваріант розвитку, багаторазово відступаючи від окресленого у схемі порядку. Модус іронії знову повертає пріоритет прози, причому оновленої, вільної від ідеологічної заангажованості. Критики сучасної української літератури переважно сходяться на думці, що найвизначніші тексти останнього часу постали у прозі: романи Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Євгена Пашковського, Тараса Прохаська, Євгенія Кононенка, Сергія Жадана [Гундорова 2005; Зборовська 1999; Бондар-Терещенко 2005: 63-65].

<i>Комедія</i>	<i>Романс</i>	<i>Трагедія</i>	<i>Іронія</i>
Поезія, драматична поезія	Зангажована проза	Драма	Незаангажована проза
„Енеїда” (1898), „Наталка Полтавка” (1819) Івана Котляревського „Сон” (1845) Тараса	„Микола Джеря” (1878) Івана Нечуя- Левицького „Хіба ревуть воли?..” (1874-1880) Панаса Мирного	„Сава Чалий” (1899) Івана Карпенка- Карого „Кассандра” (1907), „Камінний господар” (1911) Лесі Українки	← „Лебедина зграя” (1971) Василя Земляка „Три листки за вікном” (1988) Валерія Шевчука „Рекреації” (1991) Юрія Андруховича

Шевченка	та Івана Білика „Перехресні стежки” (1900) Івана Франка→ „Мазепа” (1926- 1928) Богдана Лепкого	„Народний Малахій” (1927) Миколи Куліша→ ← „Свіччине весілля” (1935) Івана Кочерги	„Депеш Мод” (2004) Сергія Жадана	
Зміщення модусів →	Котляревщина „Запорожець за Дунаєм” (1863) Семена Гулака- Артемовського	Соцреалізм „Бур’ян” (1927) Андрія Головка „Прапороносці” (1948) Олеся Гончара	Андеграунд „Зимові дерева” (1970) Василя Стуса „П’ятикнижжя” (1972) Григорія Чубая	Новітня заангажована проза ← „Польові дослідження з українського сексу” (1996) Оксани Забужко

Література

Бондар-Терещенко, І.: Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х рр. In: Слово і Час 2/2005, с. 62-65.

Гундорова, Т.: Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Критика, Київ 2005.

Зборовська, Н.: На карнавалі мертвих поцілунків. Феміністичні роздуми. Літопис, Львів 1999.

Павлишин, М.: Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Час, Київ 1997.

Руднев, В.: Морфология реальности. Исследование по „философии текста”. Гнозис, Москва 1996.

Тодоров, Ц.: Введение в фантастическую литературу. Пер. с фр. РФО, Дом интеллектуальной книги, Москва 1997.

Фрай, Н.: Архетипний аналіз: теорія мітів. In: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. За ред. М.Зубрицької. Вид. 2-е, доп. Літопис, Львів 2002, с. 142-170.

Чижевський, Д.: Культурно-історичні епохи. In: Чижевський, Д.: Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури. Обереги, Київ 2003, с. 345-357.

Allemann, B.: O ironii jako o kategorii literackiej. In: Ironia. Pod red. M.Głowińskiego. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 17-41.

Bloom, H.: Lęk przed wpływem. Przekład A. Bielik-Robson i M. Szustera. Universitas, Kraków 2002.

- Frye, N.: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, Princeton 1957.
- Habermas, J.: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przekład M.Łukasiewicz. Universitas, Kraków 2000.
- Ricoeur P. *Symbolika zła*. Tłum. z fr. PWN, Warszawa 1986.
- Text of identity*. Ed. by Shotter J., Gergen K.J. London etc. 1989.
- Walas, T.: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Universitas, Kraków 1993.
- White, H.: *Metahistory: The historical imagination in the nineteenth century*. Baltimor-London 1973.

Summary

The problem of criteria has become the most important issue in the crisis of historical sciences. The universal and anthropological principles can only form the basis of the history of Modern World Literature. The author gives us an opportunity to use and analyze the ideas of the Canadian scientist, Northrop Frye – his theory of modus in particular. The method of this kind, which was put into practice of studying Ukrainian literature of the XIX-XXth centuries, defines the four key modi: comedy, romance, tragedy and irony. At the same time it shows the immanent peculiarity of the development of literature with its periods and cyclicity. Some literature facts witness the evolution of the qualitative features of the leading modi or the ascent of these modi to the marginal level. So, historiography of Ukrainian literature may be systematized on the new standpoint.

Українське шістдесятництво і слов'янський контекст Витоки, тенденції, перспективи дослідження

Тарнашинська Людмила

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Шістдесяті роки ХХ століття вже стали історією, і нині сучасне українське літературознавство стоїть на порозі комплексного дослідження шістдесятництва як явища у дискурсі української літератури ХХ століття. Наразі українська літературознавча наука оперує певними напрацюваннями з цієї проблематики І. Дзюби, М. Жулинського, О. Пахльовської, О. Зарецького, М. Павлишина, Т. Гундорової, Є. Сверстюка, В. Дончика, М. Насенка, Н. Зборовської, Г. Касьянова та ін., які, однак, не дають цілісного, стереоскопічного уявлення про це унікальне явище. Проте саме тепер стає можливим осмислити цей знаковий період і зробити певні узагальнення – тобто настав час «перечитання української літератури 60-х в ключі есхатологічної правди ХХ ст.» (Pahlyovs'ka, 2000: 76). Тим більше, що феномен шістдесятництва – а саме таким постає воно у фокусі ідеолого-соціокультурних, філософських, етико-художніх, художньо-стильових парадигм – дає підстави вважати, що саме з нього «вилонилися» наступні літературні покоління, оскільки воно активно резонує в духовному середовищі українства початку ХХІ століття і, очевидно, слов'янських літератур також.

Підставою для виникнення означення „шістдесятники” стала видана у Мюнхені видавництвом „Сучасність” книжка Івана Кошелівця «Сучасна література в УРСР» [Koshelivec', 1964], яка зчинила переполох у тодішніх офіційних колах України і через яку автор зажив «слави» буржуазного націоналіста й запеклого ворога українського народу. Насправді ж він лише вказав на спроби молодих неофітів оновити українську літературу, які „більш-менш типово відбивають найприкметнішу рису молоді прози: бажання модернізувати безнадійно захуторянену т. зв. “народністю” нашу літературу» [Koshelivec', 1964]. Наголошуючи саме на естетичних критеріях та спонуках виникнення цього явища, Іван Кошелівець мовби сперечається з тими, хто намагається пояснити – тоді й тепер – з'яву цієї літературної плеяди лише ідеологічними чинниками. Тоді, в 1964-му, даючи аналітичний огляд української літератури від 1918 до початку 60-х років ХХ ст., він відкинув існуючу радянську періодизацію літературного процесу, в

основі якої лежали етапи “побудови соціалізму”. Натомість запропонував власну періодизацію, взявши за відправну точку прихід в літературу чотирьох поколінь письменників. І четвертим, на його думку, стали народжені в 1930-х рр., тобто шістдесятники (предтечею яких стали Дмитро Павличко та Ліна Костенко). Під таким означенням і ввійшли в історію української (та й світової) літератури „витворені” короткою добою хрущовської відлиги „канонічні шістдесятники” Іван Драч, Микола Вінграновський, Василь Симоненко, Іван Дзюба, Іван Світличний, Євген Сверстюк, Євген Гуцало, Валерій Шевчук, Володимир Дрозд, Ірина Жиленко, а також ціла плеяда т.зв. „маргінальних” шістдесятників. Упорядкована Іваном Кошелівцем і видана за кордоном антологія «Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика», що вважалася тоді в Україні крамольною й передавалася з рук у руки нарівні із самвидавом, власне, й була першою антологією подібного типу, що репрезентувала шістдесятництво, ввівши його у літературний обіг і взагалі в духовну аuru нації як цілісне літературно-естетичне явище [[Koshelivets, 1963]. Отже, тепер настав час задавати конкретні запитання й шукати на них аргументовані відповіді. Чим же насправді було в історико-культурологічному контексті, зокрема, у літературному ландшафті того часу українське шістдесятництво: “філософією бунту” (О. Пахльовська), “рухом опору інтелігенції” (І.Жиленко), “юним ідеалізмом та шуканням правди і чесної позиції” (Є. Сверстюк), “імпульсивною мужністю” (В. Дрозд), „феноменом суто художнім” (М. Насенко), спалахом „неонародництва” та „часом складання раціонального персоналізму” (Т. Гундорова) [Gundorova, 2004] і якою мірою воно є синтезом цих та інших імпульсів та передумов і точкою відліку наступних тенденцій та літературно-критичних процесів?

Власне, феномен шістдесятництва можна розглядати у різних ракурсах: як суспільно-політичне явище, конкретизуючи його такими означеннями, як-то десталінізація, «хрущовська відлига», фаза спротиву української інтелігенції тоталітарній системі, як явище соціокультурне, явище літературно-естетичне – тобто легально опосередковану художню опозицію системі, чи як культурологічне явище, яке віддзеркалює проблему «батьків і дітей», як бунт покоління, що в загальній сумі й дає «Богом дане явище» (М. Бажан).

Для вияснення місця й ролі шістдесятництва в духовному космосі українства необхідно повною мірою простежити „сюжет доби” (С. Андрусів), розгорнутий у часі, дослідити ту просторово-часову вертикаль (минуле-сучасне-майбутнє), яку творили в соціокультурному просторі ці молоді реформатори. Насамперед мусимо вияснити зміст поняття «шістдесятники», з’ясувавши правомірність побутування в

літературознавчому обігові “канонічних” та „маргінальних” шістдесятників; встановити не стільки хронологічні, скільки культурологічно-естетичні межі епохи шістдесятництва; з’ясувати, які суспільно-політичні, філософські, естетичні, культурологічні, літературні фактори спричинили появу цього явища; виразніше простежити художньо-стильові пошуки поезії 60-х; дослідити домінантні риси модерної поетики прозових з’яв 60-х у її генетичних взаємозв’язках, простежити жанрово-стильові модифікації, встановивши співвідношення традиційного та новаторського; з’ясувати межі відходу шістдесятників від методу соцреалізму як моністичної концепції радянської літератури з її жорсткою ідеологічною детермінацією; розглянути літературну критику 60-х років як явище контекстуального вивчення літературних з’яв, а також диференціювати та обґрунтувати нинішню рецепцію шістдесятництва як резонансного явища у духовному просторі сьогодення.

З огляду на означені тенденції та підходи до розгляду цієї проблеми бачиться найбільш продуктивним розглядати явище шістдесятництва, виходячи з сучасної концепції етно-культурних цивілізаційних епох, надаючи йому статусу закономірної ланки в цивілізаційному поступі, а також – з концепції „соціального часу“ з його аксіологічним спрямуванням, підґрунтям моральнісної архітекτονіки якого є критично-конструктивне ставлення людської свідомості до минулого, а його спонукальною „пружиною“ – моральнісний ідеал майбутнього як результат незадоволення історичного суб’єкта сутністю сучасного.

Специфіка дослідження явища шістдесятництва полягає в тому, що минуле й сучасне не розмежовані, вони активно співіснують, і тим “дзеркалом” між часами є індивідуальне “я” цього феномена. Тож оскільки представники його досі реально й духовно присутні у соціокультурному контексті епохи, маємо підстави говорити не про повернення шістдесятників історії, а про їхнє живе буття у духовному просторі сьогодення та про резонансну рецепцію в свідомості нинішнього покоління, а також їхню власну рецепцію (“Юнаки з вогненної печі” В. Шевчука, “Homo feritns” Ірини Жиленко, “Ми зустрічалися на сонці, очима...” В. Дрозда, ”Прожити й розповісти” А. Дімарова та ін.).

У з’яві хвилі шістдесятництва зійшлися воедино всі названі вище спонуки, та все ж внутрішньо-первинною була, на наш погляд, екзистенційно-еґоцентрична – як “необхідність себе” (М.Мамардашвілі). Покликавши до життя необхідність вибору-самоствердження, вона виштовхнула назовні – через індивідуалізацію, детерміновану індивідуацією, потужну енергію художнього творення,

тоді як всі інші потреби часу—суспільні, естетичні, культурологічні — щасливо «спрацювали» на одвічну потребу людської особистості до адекватного самовираження [Tarnashyn's'ka, 2000]. Однак екзистенціалізм опановувався шістдесятниками не як філософія знання, а як філософія чину (*неусвідомлений екзистенціалізм*). Творчо засвоюючи модерну філософську рефлексію Заходу не стільки як лектуру, скільки як дух часу, шістдесятники наповнювали її сковородинівським духом, витворюючи на теренах України специфічно український тип філософії як способу нонконформістського буття. Водночас не маємо права відривати українське шістдесятництво від світових тенденцій, зокрема європейського, слов'янського контексту, так само як маємо всі підстави розглядати його генетичну тяглість — як прагнення української нації до самоідентифікації та намагання зреалізуватися у своїй національній самобутності.

Адже свідомі своєї національної місії, помноженої на внутрішнє відчуття власної індивідуальності, шістдесятники свідомо творили новий естетичний простір: з одного боку, реінтегруючись із соцреалістичного дискурсу, з другого — роблячи інноваційний прорив у нові культурно-естетичні та світоглядно-філософські сфери.

Відчувши потребу „зрозуміти свій час, не виходячи з нього, а йдучи назустріч сучасності“ (П. Рікер), ця когорта митців, по суті, напрацьовувала та засвоювала філософсько-естетичну платформу, відповідно до якої філософія цього покоління поставала як „публічна свідомість... свідомість вголос“ (М.Мамардашвілі) [Tarnashyn's'ka, 2003]. Така позиція передбачала, з одного боку — діалогізування із власним рефлексорним „Я“, а з другого — з читачем як із „не-Я“, „*іншим*“ і в його особі — із соціумом, який резонував у художній свідомості дисонансами між ідеалом та суспільно-політичними та соціальними реаліями. Таким чином „когнитивна потреба в розумінні“ (за А. Маслоу) була тією потужною спонукою, яка спричинила художньо-стильові пошуки поезії та прози 60-х.

„... в кожній епосі мають місце тисячі незавбачених випадковостей, -- зазначав Ортега-і-Гассет,-- але сама епоха не є випадковістю (однак, за В. Вернадським, не є випадковістю і кожна людина—Л.Т.), вона має сталу й бездоганну внутрішню структуру” [Ortega-i-Gasset, 1994: 321], одним із чинників якої є покоління або частково генерація. Тим самим зрозуміло, що покоління підпорядковані об’єктивним природним законам розвитку, еволюційності, в поняття якої входять і певні стрибки, вибухи, прориви у цивілізаційній ланці людського буття. Маючи голос „спільного призначення” та свою „естетичну чутливість” (Ортега-і-Гассет), кожне покоління має і своєрідний ритм, пульсацію, пасіонарність, своєрідну модуляцію цього

голосу. Ця пульсація ритмів тієї чи тієї епохи (на неї ще 1935 року вказував Юрій Липа у книжці „Бій за українську літературу” [Лура, 1935], чи не першим в українському літературознавстві намагаючись синтезувати надбання різних наук), матеріалізована в окремих індивідуальностях, сфокусовуючись в пасіонарній генерації, якою були шістдесятники, і дає ефект новизни та певного „прориву”.

Так само цілком очевидно, що однією з найпосутніших проблем, яку винесло на поверхню шістдесятництво, якраз і була проблема вибору й проблема внутрішньої свободи («Моя свобода завжди при мені»— заявляла Ліна Костенко) – те екзистенційне поняття, яке приходило до молодих не стільки через праці представників такої філософської течії, як екзистенціалізм, бо доступ до першоджерел був дуже обмеженим (і освоювався через посередництво хіба що польської чи російської літератур), скільки через власний досвід зіткнення та *пережиття* зі світом тоталітаризму і комуністичних догм.

Період “хрущовської відлиги”, а невдовзі – і брежнєвсько-сусловські заморозки якраз і дали можливість творчій інтелігенції продемонструвати принаєвну кожному міру чи «дозу» тієї екзистенційної свободи, *свободи бути самим собою*, що й визначила долю багатьох з-поміж них, поляризувавши їх між офіційною літературою (І.Дзюба, І. Драч, В. Коротич, Б. Олійник), дисидентством (І. Світличний, В.Стус, Є.Сверстюк) і “тихим книжним протистоянням”, що виражалося а ескапізмі, втечі у власне творче “я” (В. Шевчук, Ірина Жиленко).

Реальність “повсякденного буття” індивідуалізованої особистості була тотожною “новій реальності” літератури –репрезентанта епохи – як у випадку Ліни Костенко з її перманентною, сказати б, двоєдинобуттєвою (якщо мати на увазі життєвий і творчий пласт буття) “естетикою бунту”- єдино можливою для неї формою існування, чи Валерія Шевчука з його “естетикою протистояння” [Tarnashyns’ka 2001]. Шістдесятництво як Текст, комунікативною потребою розгортання якого була *свідомість вголос*, транспоноване в людині, що шукає, в умовах граничного метабуття на рівні зовнішнього та внутрішнього мовлення та тотального зовнішнього диктату зупинилося на *досвіді екзистенціалізму* у його персоналістськи загостреному вияві, культивуючи найперше концепт *самопожертви*.

Поетичний дискурс шістдесятництва доцільно розглядати відповідно до концепції М.Бахтіна, згідно з якою “без катарсису немає мистецтва”, оскільки у XX столітті, надміру переобтяженому історією як втіленням трагедії цілих поколінь, нефальшивим може бути лише покайний голос. Таким катарсисним імперативом – як домінантним – значною мірою пояснюється фоноцентричність поезії шістдесятників,

орієнтованої на аудиторне сприйняття. Інноваційний прорив поезії 60-х полягав насамперед в актуалізації та вербалізації моральної та онтологічної пам'яті.

Тим-то в основу дослідження художньо-стильових пошуків поетів-шістдесятників, що екзистенційно освоювали й по-новаторськи омовлювали катарсисний часопростір, слід покласти принцип часово-просторової вертикалі: від занурення у праглибини (Б. Мозолевський), закоріненості в історичні епохи (Ліна Костенко) [[Tarnashyn's'ka, 2005] – до космічної, солярної вітальності, оприявленої в творчості І. Драча, М. Вінграновського. Урівноважувати статечну праматірню “заземленість” та вітальне поривання в космічні сфери покликані були В. Симоненко, Б. Олійник, І. Жиленко та ін. Тож є всі підстави говорити про повноту “життебуття” в поезії, тобто її екзистенційну всеохопність. З того факту, що шістдесятники, усвідомивши свою “інакшість”, вербалізували цей духовний досвід пережиття, народилася й цілком інша проза. Покоління, травмоване війною, ціною важких прозрінь почало усвідомлювати самоцінність людської особистості. Пошуки внутрішньої гармонії у дисгармонійному світі фальшивих кумирів та хисткої монументальності творили напругу дисонансів художньої свідомості. Намагаючись вивільнитися з-під тотального суспільно-державного й духовного поневолення, вона творила в літературі опозиційну модель людина—суспільство. Доля окремо взятої “маленької людини”, яка усвідомила свою індивідуальну значимість, стала домінантною в сюжетно- й характеротворенні прози 60-х. Ця проблема опозиційності почала органічно переростати в наскрізну тему роду й родоводу, що, відповідно, активізувало катарсис історичної пам'яті. “Люди зі страху”, долаючи проблеми “зляканої свідомості”, стали перед екзистенційною проблемою свободи вибору. Звідси – поглиблена рефлексивність тогочасної прози, її занурення в психологічні стани, ліризм та ін.

“Злякана свідомість”, ведучи полеміку з внутрішнім світом людини, зрештою здобувається на усвідомлення самоцінності людської особистості, “людини серед тижня”, яка з подивом і зростанням почуття власної гідності відкриває свій багатий внутрішній світ. Звідси – конкретизація морального імперативу, поглиблений психологізм, рефлексивність, ліризм оповіді. Тож проза 60-х (Є. Гуцало, В. Дрозд, В. Шевчук, Г. Тютюнник, Р. Андрияшук) – через жанрово-стильові модифікації, пошуки нових художньо-образних засобів відображення реального життя та філософського осягнення дійсності – здобувалася на нову синтетичну якість мислення і як художньо-образні структури відобразили філософсько-світоглядні узагальнення генерації шістдесятників.

Подібні процеси, що відбувалися на теренах Чехо-Словаччини спершу в україномовному середовищі, а згодом у цілому суспільстві, простежує М. Неврлий, показуючи, як „скресла крига” не тільки у Празі й Братиславі, а й у провінціях, з-поміж яких саме в Пряшеві найбільше резонували ідеї „Празької весни”, які іскрою перекинулися до Києва та Львова й „посилили шістдесятників” [Nevrlyy, 2000: 103].

Спрага оновлення хвилею докотилася до слов’янських теренів, заторкнувши не тільки „буденну свідомість”, а й свідомість художню, яка дедалі більше відходила від „заданої” проблематики й занурювалася в стихію творчих підсвідомих імпульсів, являючи світові нову метафористику. Так, зокрема, прикметною бачиться вже сама назва збірника віршів пряшівського поета Степана Гостиняка „Пропоную вам свою дорогу” (1965), яка вводить у соціокультурний та літературний дискурси саму можливість *альтернативної пропозиції*, альтернативного бачення дороги, поступу, світу, авторську (не знеособлену соцреалістичним „ми”, а гранично індивідуалізовану) впевненість у правильності *власного вибору*, відкриту декларацію такої своєї позиції. В середині 60-х рр. ХХ ст. в атмосфері критики „культівської моделі поезії”, до якої сміливо вдавалися Й. Збіглей, Ю. Бача (виразний варіант соціально-національної критики), Й. Шелепець, І. Галайда та ін., коли чеська поезія зробила якісний прорив на всіх рівнях, а словацька особливо форсувала формальні прийоми, „місцева поезія”, як її означає Андрій Червеняк, або, іншими словами, україномовна на пряшівських теренах, „стала бути схожою на бога Януса: одне її обличчя – це традиція, друге – Гостиняк”, який, за словами критика, відновив індуктивну поезію, давши їй стрижень – метафору.” [Ukrains’ka poeziya Tchecoslovachyny za 1965 rik: 362]. Адже така декларація-виклик С. Гостиняка вже у самій назві книжки виразно вказувала на свідоме відмежування від попереднього поетичного досвіду й пошуки власного голосу, шлях до якого автор запрошував розділити й своїх колег, а точніше – позмагатися з ними у цих модерністичних пошуках.

Багато зробила для зміцнення україно-чеських „літературних зближень і взаємовпливів” (М. Коцюбинська) Зіна Генік-Березовська, чия творча спадщина, дбайливо зібрана Михайлиною Коцюбинською, побачила світ окремим томом „Грані культур” [Genyk-Berezovs’ka, 2000]. Ця дослідниця не тільки сприяла публікаціям модерних українських авторів у „Дуклі” в часи поствідлигових гонінь, перевозила через кордон „крамольну літературу” (як, до речі, й М. Мушинка та Ю. Бача), а й сама зверталася до висвітлення новітніх тенденцій в українському поетичному шістдесятництві, ставала на захист тих українських поетів в Україні, чия творчість піддавалася тенденційній критиці [Genyk-Berezovs’ka, 2000: 270-276].

Якщо подивитися на доробок З. Геник-Березовської хронологічно, то неважко помітити, що хвиля відродження, яка прийшла в Україну разом із шістдесятниками, спонукала її до нового осмислення й творчості класиків української літератури. І – що цікаво: саме 1960 року з'являється її стаття „Довженкова „Поема про море”, через два роки – стаття „До романтичних початків творчості Шевченка”, 1964-го – „Шевченко і Драгоманов”, ще за кілька років вона аналізує творчість Олекси Слісаренка та Павла Филиповича, порушує актуальні теми у статтях „Чи жива традиція відродження” (у співавторстві з В. Гостічкою), дає розріз теми „Українська поезія в Чехо-Словаччині після другої світової війни” тощо.

Значний інтерес до українського шістдесятництва бачимо в середовищі польської інтелігенції, яка певною мірою спричинилася до проникнення на терени колишнього СРСР т. зв. „буржуазних”, а насправді філософських та інтелектуальних ідей із Заходу. Ці ідеї часто приходили до українських шістдесятників через книжки, видані у Польщі, адже польські перекладачі не зазнавали в ті роки таких цензурних утисків, як українські, та й право пріоритету перекладів західноєвропейських мислителів завше присвоювала собі метрополія.

Однак і рух когорти українських неофітів резонував у середовищі польської інтелігенції. Тож не випадково до проблематики українського шістдесятництва (на персоналістському рівні) звертаються Богуміла Бердиховська та Оля Гнатюк у відомій книжці інтерв'ю „Бунт покоління” [Berdyhova'ska, Gnatyuk, 2000; 2004], де через низку запитань до чільників українського шістдесятництва прокладаються містки між українськими та польськими інтелектуалами 60-х років.

У цьому контексті варто зазначити, що щойно видана в Україні підготовлена Богумілою Бердиховською книжка „Простір свободи. Україна на шпальтах паризької „Культури” [Prostir svobody, 2005] заповнює дуже важливу лакуну у висвітленні своєрідної ролі польської, зокрема еміграційної інтелігенції у розгортанні інтелектуального українського дискурсу, а ширше – у діалозі інтелектуальної України із Заходом.

Література

Геник-Березовська, З.: Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. Упорядкування, примітки М. Коцюбинської, Г. Сиваченко, переклад з чеської Г. Сиваченко, вступна стаття М. Коцюбинської.-- К.: вид-во „Гелікон”.--2000.

Гундорова, Т.: Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім //Коцюбинська М. Мої обрії.-- Т. 1.-- К.: Дух і літера. --2004. -- С. 4-10.

Липа, Ю.: Бій за українську літературу.—Варшава: Народний стяг. -- 1935.

Кошелівець, І.: Сучасна література в УРСР. —Пролог.-- 1964.

Неврий, М.: Слов'янський контекст шістдесятництва // Сучасність. – 2000– №1.—С. 101-109.

Ортега-і- Гасет.: Тема нашої доби.// Вибрані твори.—К.: Основи.— 1994.

Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика. Упорядкування, вступна стаття і біографічні довідки І. Кошелівця.— Сучасність.— 1963.

Пахльовська, О.: Українські шістдесятники: філософія бунту //Сучасність. 2000. —№4. – С. 65-85..

Простір свободи. Україна на шпальтах паризької „Культури”. Видання підготувала Богуміла Бердиховська. —К.: Критика.—2005.

Тарнашинська, Л.: Шістдесятництво: свобода вибору як єдина форма індивідуалізації особистості // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових статей. —Том 7. – Дніпропетровськ: Навчальна книга. – 2000. —С. 16-23.

Тарнашинська, Л.: Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. К.: Вид-во ім. Олени Теліги. – 2001.

Тарнашинська, Л.: Шістдесятництво: філософія покоління як „публічна свідомість”. П'ятий конгрес Міжнародної Асоціації Україністів. Літературознавство. Книга 2. —Чернівці.: Рута. – 2003. —С. —344-352.

Тарнашинська, Л.: Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду // Слово і час. 2005.—№6.—С. 42-52.

Українська поезія Чехословаччини за 1965 рік. Науковий збірник. 3. Присвячений пам'яті Володимира Гнатюка. 1967. Свидницький музей української культури в Пряшівському відділі української літератури Словацького видавництва.

Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukrainskimi. Rozmawialy I opatrzyly komentarzem Bogumila Berdychowska Ola Hnatiuk. Люблін.—2000.

Бердиховська, Б., Гнатюк, О.: Бунт покоління. Розмови з українськими інтелектуалами. К.: Дух і літера.—2004.

Summary

Article describes spiritual sources and essence of Ukrainian 60's as separate phenomenon of Ukrainian literature of 20th century. In ideological, sociological and cultural space of totalitarian Ukraine of those times this phenomenon appears as “the spirit of the age” concept and is marked by thirst of renewal and intellectualization. Author traces the specificity of this sociological and cultural phenomenon and its artistic and aesthetic dominants, main trends of style modernization of those time Ukrainian poetry and prose. Also trends and prospects of researching this subject are outlined.

Problem is considered in Slavic context: attempt is being made to introduce it into Polish, Czech, Slovak sociological and cultural landscape.

Метажанрові ознаки античної трагедії в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст..

Турган Ольга

Запорізький державний медичний університет

Жанр античної трагедії, заснований на міфі, актуалізується особливо в період початку XX століття (хоча її вплив і трансформація простежуються в різні періоди розвитку літератури, зокрема й української) завдяки її екстатичній функції. З метою вдосконалення людини й світу трагедія виступає своєрідним метажанровим принципом літератури кінця XIX-початку XX ст., причому розуміється трагедія як універсальна структура духовного розвитку.

Відомо, що антична трагедія як структурне ціле відзначається сталістю поетики. Вона була створена давніми греками й доведена до досконалості як універсальний об'єднувальний жанр. Драма поєднувала цілий ряд мистецтв. Спів, музика, живопис, хореографія були необхідною частиною драматичного дійства. Як указував І. Анненський [2003: 46], у такому вигляді грецька драма продовжувала жити безперервно, бо навіть у Середні віки драма відродилася в візантійських містеріях і потім розвивалася до наших днів, перетворюючись у нові форми під впливом нових естетичних почувань. На думку Ю. Лотмана, "Давньогрецька сцена, як і будь-яке відшліфоване народною традицією мистецтво, створила виняткову рівновагу протилежних художніх мов. Сполучення всіх відомих античності мистецтв – від архітектури до поезії та музики, умовність знакової мови, доведена до нерухокої маски, і рухів, перетворених на ритуал ..., традиції та її порушення міфологічного сюжету та індивідуального поетичного генія – все це робило давньогрецьку сцену своєрідним ідеальним втіленням принципу ансамблю" [1998: 602].

Дослідники давньогрецької трагедії визначають її зміст і сутність як "відкриту свідомість", через "глибинний і важкий екзистенційний переворот" якої людина відкриває своє буття в свідомості [Ахутин 1997: 117-161]. Для міфу характерний замкнений стан свідомості, і лише з появою трагедії вона радикально змінюється, адже трагедія передбачає позицію відстороненого глядача – позицію внутрішньо властиву й драматургу, й актору, й хору. Міф при цьому стає творінням.

Оновлення світовідчуття, прагнення знайти нові рівні людського буття є наслідком "тотального відсторонюючого здивування", яке

пробуджує в людині трагедія. "Відкрита свідомість" як структурне ядро й внутрішня форма античної трагедії дозволяє кожному новому митцю наступних епох, який звертається до цього жанру, зразу увійти в ситуацію "глибинного екзистенційного перевороту", який здійснюється завдяки енергії зізнання героя під поглядом глядача, що є співучасником цього дійства.

Антична культура для кожної наступної епохи виступала однією з форм "замкненої свідомості", яку вона переживала й долала. Митці цього періоду прагнули оновити не лише мистецтво, але й саме життя, роблячи з нього розіграний на сцені свідомості міф. Прагнення художньої свідомості епохи перетворити життя (особливо це характерно для символізму) називають теургічними, тобто такими, які створюють з мистецтва й життя певний єдиний художній життєміф [див.: Васильєва 2001: 284]. Міф у цю епоху, яка, за визначенням М Бердяєва, є епохою "духовно-культурного ренесансу" [Бердяев 1991: 217-235], постає як архетипічна універсальна форма свідомості культури, саме через нього мистецтво здатне відкриватися в світ. Театр дає унікальну можливість драматизації самого феномена "відкритої свідомості", і саме в трагедії відобразилося глибоке рефлексивне начало культури початку ХХ століття, періоду, головною тенденцією якого було спрямування на творче переосмислення попередньої культури, на розмивання меж між галузями мистецтва й синтез різних епох і традицій" [Кондаков 1997: 152-172]. У мистецтві з усіма його напрямками криється міф як найбільш яскраве вираження сутності творчих первнів світу й культури.

Леся Українка в статті „Утопія в белетристиці” зауважувала: „...психологічна залежність наших новітніх авторів від ... стародавніх алегорій, метафор і символів далеко більша, ніж це на перший погляд здатись може” [Українка Леся 1976: 8, 156]. Це були закономірності, які базувалися не на особистому знайомстві митців, не на єдності творчих принципів, а впливали з загальних історичних особливостей розвитку мистецтва й зокрема драматургії. Як справедливо вказує О. Шпенглер, "кожна справжня епоха рівнозначна зі справжньою трагедією в нашому, а не в античному значенні. "Парсифаль", "Дон Кіхот", "Гамлет", "Фауст" – це трагедії, що резюмують цілу історичну кризу в одному характері, і тому ми маємо підстави назвати кожен трагедію нашої культури, на противагу кожній античній, яка була обов'язково неісторичною чи міфічною трагедією, історичною, хоча б її сюжет був вимисленим" [Шпенглер 1993: 112].

Використовуючи й трансформуючи форму античної трагедії як ідеальної метажанрової моделі, українська література на різних етапах свого розвитку втілювала міфологічний рівень духовного щоденного досвіду, що вимагає містеріальності письма, конструювання агонального

конфлікту, засвоєння полісемантичного структуранта топіки міфу - "світової осі" тощо (Мірошниченко П.)

В українській літературі цього періоду до жанру "високої античної трагедії", яка була споріднена з діонісійською містерією, тяжіли Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, О. Олесь, В. Пачовський та ін.

У листі до сестри О. Косач-Кривинюк від 7 червня 1911 року з Кутаїсі Леся Українка писала: "Учора було велике "событие" – я пішла в театр! (Літ з 5, либонь, не бувала, коли не лічити школи Лисенка торік). Се тому, що заїжджа трупа російська (дуже порядна) ставила "Антигону" Софокла, а я маю пасію до сих матерій. Враження було прекрасне..." [Українка Леся 1979: 12, 354].

"Антична " драма Лесі Українки починається з драматичної сцени "Іфігенія в Тавріді". Міф про Іфігенію, як і інші міфи, незмінний у своїй образності, має досить широку семантику, яка дозволяє вмістити в нього багато подій суспільного й особистого життя. Він однозначно визначає межі загальнокультурної значимості вираженого з його допомогою змісту й дає можливості практично настільки можна глибоко тлумачити цю значимість. Уже в цій першій, найбільш її класично-античній трагедії Леся Українка далека від давньогрецького взірця, вона здійснює вільну інтерпретацію міфу, індивідуалізуючи характер героїні й показуючи, що не лише доля робить героя, але й герой творить свою долю.

Відома історія написання твору про Іфігенію українською поетесою. Зиму 1897-1898р. вона пробула в Криму, рятуючись від загострення сухот. Від нового 1898 року вона жила в Ялті на віллі "Іфігенія" лікаря Мартирота Сергійовича Дерижанова. І ця назва викликала в поетеси постійні асоціації з міфологічною героїнею. У листі до сестри Ольги від 13 січня 1898 року Леся писала : "Мама, як приїхала сюди, то їй все здавалося, що тепер вербна неділя, а не різдво, так було тепло, але сьогодні щось завіяло знов, як, певне, бувало у самої Іфігенії, в той час, як вона була в Тавріді жрицею холодної богині Діани – адже в ті часи навіть залізних грубок не було" [Українка 1978: 11, 10].

Назва вілли чи порівняння своєї долі з долею Іфігенії (а.можливо, й те й друге) викликали в поетки намір написати драматичну поему в двох діях "Іфігенія в Тавріді". Цей твір був задуманий письменницею як драма "en style classique" –в ній буде хор, репліка a parte і, може, навіть, "deus ex machina" [Українка Леся 1978: 11, 16].

Леся Українка, як і письменники інших літератур знаходить глибоку внутрішню відповідність між "евріпідівським " часом і сучасністю, коли значущими ставали зміни у взаєминах особистості й

суспільства. Українська поетка дивиться на античну драму крізь призму етичних і естетичних запитів інтелігента початку ХХ ст. і виявляє в її героях драматизм душі, характерний для неї самої, втілений у образі ліричного героя її творів. Неможливість вивести глибоко переживане ним відчуття тотального неблагополуччя життя за межі ліричної медитації спрямовує емоції не на об'єкт, а всередину суб'єкта, створюючи "зачароване коло" нав'язливих переживань. Напевне, в драматургії Леся Українка вбачала одну з форм подолання такого вимушеного, психологічно мотивованого індивідуалізму. Пошуки героя, здатного до дії, закономірно ведуть поетесу до драматургії, де дія є одним з основних законів, притаманних саме цьому роду літератури.

Традиція Евріпіда виявилася у введенні в драматичну сцену хору зі строфою й антистрофою. Трагедія Евріпіда – одна з найбагатших дією античних драм. У порівнянні з давньогрецьким міфом у драмі Евріпіда з'являються нововведення: сон Іфігенії та її намір відправити до Погосу листа, фігура пастуха й його розповідь, взаємне пізнавання Іфігенії й Ореста та ін.. Гете значною мірою знімає зовнішню динаміку, переносячи всю увагу на внутрішні душевні переживання героїв. У Лесі Українки, на відміну від попередників, рушійною силою є не конфліктне зіткнення характерів, а боротьба думок, душевних порухів однієї героїні. Авторка модернізує традиційну монодію, вона сповнена трагічної патетики. У зверненні до богині Артемиди Лесина Іфігенія просить урятувати й захистити її від самої себе. Проблема трагічної самотності героя, коли залишається коло, по якому розвивається історія, а, отже, й рухається сама людина, що характерно для всієї творчості письменниці, в цьому творі вже постає досить виразно. Відчуття часу починає втрачати свій смисл. Як для Гете, так і для Лесі Українки велику роль у переосмисленні світового образу відіграли автобіографічні первні, життєві аналогії. У критиці визнано, що прототипом для Іфігенії в драмі Гете стала його кохана в перші десять років веймарського життя – Шарлотта фон Штейн. Автобіографічне начало помітне й у образі Ореста, брата Іфігенії.

Глибоко лірична інтимізація, проникнення авторських мотивів, біографічних моментів у життя героя збагачують образ Іфігенії у творах німецького й українського поетів. Уже в цій першій спробі створення класично-античної трагедії Леся Українка долає давньогрецький зразок, здійснюючи вільну інтерпретацію міфу, індивідуалізуючи характер героїні й показуючи, що не тільки доля робить людину, але й герой творить свою долю, значною мірою ліризує цей жанр, що взагалі характерно для драматургії періоду модернізму.

Певні елементи зовнішньої форми античної трагедії своєрідно використані в ліричній драмі Л. Старицької-Черняхівської „Сафо”

(сама письменниця визначає жанр „драматична дія”). Високу оцінку цьому творі дав І. Франко, назвавши його „однією з перлин нашої літератури” [Франко 1984: 41, 520]. „Тема сеї драми – пристрасна любов давньогрецької поетки Сафони до молодого Фаона, який любить не її, а її просту і неталановиту подругу; розпука, резигнація і смерть Сафони в хвили її поетичного тріумфу, - все те змальовано більш ліричними імпровізаціями самої Сафони, ніж драматичним способом; градація і переміни чуття віддані майстерно” [Там само].

У драмах „Роман Великий”, „Золоті ворота”, „Сон української ночі” В. Пачовського універсальною формою художнього втілення історії виступає містеріальність. Простежується поєднання рис барокової містеріальності з ознаками структури античної трагедії (введення хору, використання строф і антистроф – „Роман Великий”). Беручи за основу форму античної містерії, В. Пачовський „відтворює життя Романа, великого князя Галицько-Волинського князівства, як земного бога, повторюючи тим самим космогонічний обряд творення світу України. Смерть Романа від рук розбійників сприймається у трагедії як катарсис – він очистився власною кров’ю, подібно до давніх греків, що несли на вівтар жертвних тварин” [Хижняк 2004: 10].

Агональна форма, яка в давньогрецькій трагедії як „першому яскравому відображенні культури в слові” (І. Анненський) була універсальним способом унаочнення розвитку фабули й мотивації основної сюжетної лінії, і взагалі репрезентувала її жанровий космос, продовжила своє функціонування в різних жанрах літератури й зокрема драматургії. На промовах опонетів вибудовуються концепції світу й людини у драмах Лесі Українки, Л. Старицької-Черняхівської, В. Пачовського та ін..

Антитетичність, що чітко вимальовувалась у словесних змаганнях дійових осіб (агонах античної драми), у кинутих мимохідь сентенціях, часом гідних найкращого „гнома” античної трагедії або *pointe* французької класичної драми [Білецький 1965: 2, 559], розкрита з усією повнотою й переконливістю в драмах Лесі Українки, Л. Старицької-Черняхівської, В. Пачовського. Часто драматичні твори авторів цього періоду – це не стільки дія, скільки філософський диспут, притча, це аналіз антагоністичних манер мислення, це синтез драматургічної вистави й інтелектуальної аудиторії.

Тому їх події часто набувають виду ритуального дійства, діонісійська панмістеріальність набирає різних модифікацій і стилізацій у творчості письменників, породжуючи жанрові різновиди театру початку ХХ століття, де на новому художньому рівні синкретизувалися поетичний, малярський та музичний першопочатки, де надавалась перевага умовним формам мистецького узагальнення. "Пам'ять жанру"

(М. Бахтін) античної трагедії, яка давала поштовх до створення філософсько-метафоричного театру, спонукала й давала змогу письменникам досягати глибокого синтезу конкретно-історичного й міфологічного була однією з основ, на якій творилась власна неоміфологія, реалізуючись як у витворі шедеврів, так і в певному експериментаторстві.

Література

Анненский, И.: История античной драмы. ГИПЕРИОН, Санкт-Петербург 2003, С.46.

Ахутин, А.В.: Тяжба о бытии. Русское феноменологическое об-во, Москва 1997, с.117-161.

Бердяев, Н.: Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал "Путь" (К десятилетию "Пути") // Бердяев Н. О русской философии: В 2 ч. Ч.2. Изд-во Урал. ун-та, Свердловск 1991, с. 217-235.

Білецький, О. І.: Антична драма Лесі Українки („Кассандра”) // Збір. пр. у 5 т. Т. 2. Наукова думка, Київ 1965, С. 559.

Васильева Е. А.: Тетралогия И. Ф. Анненского как трагедия «открытия сознания» // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа). Сб. науч. тр.. Изд-во Урал. ун-та, Екатеринбург 2001, С. 284.

Кондаков, И. В.: Введение в историю русской культуры (теоретический очерк). Наука, Москва 1997, с. 152-172.

Лотман, Ю.: Семиотика сцены // Лотман Ю. Об искусстве. С-Пб. 1998, С.602.

Мірошніченко, П. В.: Трансформація жанрових особливостей античної трагедії в українській літературі XIX – початку XX ст. – Автореф. дис. на здоб. н. с. канд. філол. н.. Запоріжжя, 2005.

Українка, Леся: Зібрання творів. У 12 т., Наукова думка, Київ 1975-1979.

Франко, І.: Зібрання творів: У 50 т. Наукова думка, Київ 1984, Т. 41.

Хижняк, І. А.: Міф та національна ідея у творчості Василя Пачовського. - Автореф. дис. на здоб. н. с. канд. філол. н.. Одеса 2004, С. 10.

Шпенглер, О.: Закат Европы. Новосибирск 1993, С.112.

Summary

In the article it is analyzed meta-genre specificity of the ancient tragedy in the Ukrainian drama of the end of the XIX- beg. of the XX centuries, videlicet mystery character, agon conflict, canonized composition components.

Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки

Малютіна Наталя

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова

Родо-жанрова трансформація драматургії досліджуваного періоду обумовлена сукупністю художніх чинників, показових щодо світового літературного процесу, пов'язаних із закономірностями розвитку української літератури і тенденціями формування, становлення, нарешті, розквіту української драматургії, зокрема зі зміною жанрової парадигми, яку можна вважати унікальним літературним феноменом доби.

В умовах розмивання родо-жанрових критеріїв присутні зміни родо-жанрової природи української драми передусім відбивались на артикуляції структурних засад. Помітне звернення до сталих жанрових прототипів драми виявилось через актуалізацію містерійно-трагедійних, комедійних, мелодраматичних ознак у драматичних текстах різної жанрової природи. Гетерогенність драми цього періоду обумовлена її структурною неоднорідністю, оскільки ознаки тих чи інших жанрів поєднувались у різних комбінаціях у драматичних творах відповідно до авторського задуму і стратегій тексту. Це передусім свідчить про той етап жанрової зрілості української драми (адекватно вписаного у контекст європейської драматургії), коли певні жанрові форми вичерпують можливості для розвитку, „...здобувши самототожність [Аверінцев 1996: 191]”. Водночас у художній свідомості доби (так як це було і на зорі романтизму) активізується естетична установка на конструювання, завдяки чому існуючий жанровий стереотип, наприклад, комплекс ознак, які утворювали стале поняття про жанр трагедії, містерії,.. відповідно до потреб часу відтворювався у поезії текстів, що проявляли своєрідну реакцію на ті чи інші жанрові стратегії. Виявилась потреба у реконструкції (у сконденсованому вигляді) того історичного руху, який пройшли деякі жанри. Це пояснює, чому неможливість відтворення містерії і трагедії вела до увиразнення ознак фарсу (генетично спорідненого із містерією) і чому у історичній драмі кінця XIX – початку XX ст. проявляються архетипні ознаки літературної драми, що водночас відсувались на периферію глядацького сприйняття через помітну артикуляцію мелодраматичного начала.

Відмінні способи артикуляції ознак жанрових прототипів містерії і трагедії відбивали характер пристосування до актуальної для драматургії кінця XIX століття поезики твору: усталені жанрові ознаки класичних форм

або асимілювали в умовах структурної неоднорідності української драми, або, вступаючи у стосунки ієрархічної залежності, проявляли семіотичну несумісність з поетикою драми, через що різні типи драматичного висловлення віддалялись і диференціювались в межах окремого твору. Простежується прагнення драматургів активно застосувати жанрові ознаки містерії (трагедії) шляхом стилізації, імітації, реконструкції відповідних типів висловлення у поетиці текстів. Це відповідало засадам містерійної драми-міфу в п'єсах В. Пачовського, які мали жанрову назву „трагедія” і виявляли ознаки містерії; чи трагедії, яка, втрачаючи віднесеність до сакруму, набувала характеру драматичної поеми в творчості Лесі Українки.

Гіпертрофовані жанрові стратегії почасти виявляли несумісність з поетикою п'єс і піддавались пародіюванню, що обмежувало можливості їх активного вжитку у сучасному літературному процесі. Не випадково у трагедіях В. Пачовського („Сон української ночі”, „Сонце Руїни”, „Малий Святослав Хоробрий”) проявились ознаки вертепної драми, ритуальної гри, фарсу,... які органічно розчинялись у сакралізованому просторі міфопоетики тексту. Як переконливо довів М. Сулима [1997: 153], вертепне дійство стало для драматургів порубіжної доби тлом „своєрідного міфу”.

На основі символізації (алегоризації) художньої дії в п'єсах Олександри Олеся, Є. Карпенка, С. Черкасенка, Я. Мамонтова та ін., що втрачали ознаки сакралізації, до мелодраматичної жанрової основи штучно „прищеплювались” ознаки прототипів трагедії (містерії), і це обумовило трансформацію подібних анти-містерій і квазі-трагедій у руслі фарсу.

Прагнення драматургів І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, К. Устияновича, О. Барвінського, О. Островського, М. Грушевського,... відтворити ознаки трагедії в історичній драмі переважно обмежувались імітацією трагедійного пафосу і розробкою агіографічного сюжету жертвопринесення видатної історичної постаті (героя-страдника) в ситуації фатального протистояння обставинам, фатуму, оточенню, власним вчинкам. Спостерігається тенденція насичення архетипного сюжету міраклі, пасійної драми поетикою мелодрами, внаслідок чого трагедійно-історичне начало відходило на маргінес і почасти слугувало тлом, як у сповнених патетики історичних драмах М. Старицького, або розчинялось у фольклорно-легендарній драматичній візії, як у п'єсах І. Карпенка-Карого і Б. Грінченка, що позначилось на їх ліризації. Помітний вплив на родо-жанрову модифікацію української драми кінця XIX століття мала і тематична транспозиція, яка набула поширення внаслідок активного потягу драматургів до інсценізації епічних творів. Транслокація сюжетних моделей романтично-сентиментальної повісті, авантюрно-сентиментального роману виразнювала різні способи адаптації знаних сюжетів або мотивів.

Так гоголівські мотиви набули в п'єсах М. Старицького адекватної інсценізації, що позначилось на їх комедійно-фарсовому характері. Імітація

містично-фантастичної умовності (колориту) зберігається у драмі-казці С. Черкасенка, іронічно-травестійне спрямування адаптації гоголівських сюжетів спостерігається у комедійних оперетах М. Кропивницького. Транспозиція структурних особливостей і поетики авантюрно-сентиментального романного сюжету обумовила пародично-травестійний модус драматичного висловлення (у п'єсах А. Грабини, М. Кропивницького, у фантастичній драмі Лесі Українки „Осінь казка”, комедії В. О'Коннор-Вілінської „Сторінка минулого” та ін.). Олітературнення української драматургії загалом відбувалось через діалог із традицією, яка склалась у світовій драматургії і мала специфічні вияви в українській. Поява надзвичайно різноманітних жанрових різновидів драми не лише свідчила про тенденції адаптування готових „європейських” форм, сюжетів, структурних ознак, що не раз спостерігалось дослідниками [Мірошніченко 2003: 11], але і про відгук на потреби часу, вимоги українського глядача (читача). Звідти і надзвичайна популярність мелодрам, музично-драматичних вистав, опереток, водевілів, комедій, які помітно видозмінювались через певну прагматику тексту. Тому жанрова матриця слугувала основою, на якій відбувались родо-жанрові трансформації. Іронічно-пародійний дискурс виявлявся у структурно-змістових невідповідностях жанрових ознак мелодрами, що відчитувалась у більшості транспонованих сюжетів, тим жанровим очікуванням, які викликала адаптація роману. Загалом романізація української драматургії означеного періоду викликала помітні зрушення у родо-жанровій специфікації п'єс.

Поліфонічна артикуляція різних жанрових начал у драматургії В. Винниченка увиразнювала авторську іронію щодо жанрових ознак мелодрами і „драми ідей”, які віддалялись за принципом взаємного пародіювання. Серпанковість жанрових моделей збагачувалась елементами гри з жанровими структурами, що свідчило про наближення до „інтелектуальної драми”. Вважаємо цю тенденцію суголосною процесам психологізації драми, що відбувались в руслі загальнохудожніх закономірностей домінування епічного мислення доби. Артикуляція психологізму дії, переваги внутрішнього конфлікту над зовнішнім у п'єсах В. Винниченка, І. Франка, певною мірою Г. Хоткевича, Л. Яновської, М. Кропивницького впливала на віддалення жанрових ознак мелодрами, що відходили на маргінес глядацького сприйняття, натомість укрупнювалось драматично-аналітичне начало.

Родо-жанрова трансформація української драматургії охопила структурні рівні драматичних текстів, що за жанровою домінантою відносились до одного жанру, а також системи жанрів. Тому процеси наближення і віддалення різних жанрових начал досліджено як в межах окремого жанру (напр., мелодрами), так і в межах системи комедіоцентричних жанрів, серед яких були популярні на той час комічні

опери, оперетки, водевілі, мелодрами-фарси, комедії, драматичні жарти і т. п. Відстежуються системні зрушення у парадигмі близьких жанрів.

Інтеграція типів висловлення в п'єсах І. Воробкевича, І. Карпенка-Карого, Г. Цеглинського, Ю. Федьковича обумовила появу поліжанрових утворень, як-то мелодрами-фрашки, комедії-мелодрами, комедії-фарсу, мелодрами з ознаками іронічної драми, структура яких відзначалась зовнішньою однорідністю і синтетичністю типів висловлення. Водночас все помітніше у структурі драматичних текстів артикулювалась жанрова неоднорідність. Пародійно-іронічне осторонення ознак трагедії, драми-дискусії, міщанської трагедії (драми), водевілю сприяло виявленню сатиричної художньої умовності в комедійних п'єсах, що відбивало тенденцію переростання сатирично спрямованої комедії у драму. Системні трансформації відбувались також у комедійно-драматичних жанрових формах, що називались драматургами „драматичні сцени” (картини) із притаманним їм дисонансом пафосу і структури дії, редукцією конфліктності, посиленням епічної „зображальності” драматичної колізії, невідповідністю внутрішньої драми героя зовнішній колізії п'єси.

Сюжетно-структурна неоднорідність комедійно спрямованих (внаслідок поступового додання мелодраматизму) „драматичних сцен” („картин”) сприяла наближенню гетерогенних за жанровими ознаками п'єс О. Володського, Б. Грінченка, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, В. Товстоноса та ін. до трагікомедії. Дисонанс пафосу і змісту, пафосу і структури дії у трагікомедіях обумовлений віддаленням різних жанрових начал у відповідних типах висловлення. Посилення епічної зображальності впливало на редукцію ознак драматургічності у таких п'єсах.

Особлива увага до характеру і структури різних типів висловлення у драматургії порубіжжя відповідала кризі драми акції і конденсації дії, яка зводилась до межової ситуації одноактівки. Надзвичайна популярність одноактних п'єс наприкінці XIX століття пояснювалась її здатністю стати формою авторського експерименту, провокації в умовах реінтерпретації родо-жанрових кодів. Стисла, абстрагована структура одноактівки відбивала тенденції, стереотипи, прийоми, характерні для епічних та ліричних жанрів доби, і водночас дозволяла розширити сфери їх вжитку, оскільки ці недраматичні засади ставали каталізаторами драматичної дії в умовах її дефункціоналізації. Дослідивши значну кількість маловідомих одноактних драм, ми умовно відокремили формально-змістові засади епізації драматичного висловлення і чинники його ліризації, що, зрозуміло ж, в тексті синтетично сплавлялись з власнедраматичними показниками. Епічний характер прагматики висловлення проявився у тенденційному втіленні авторських стратегій, що спостерігається в малій драматургії В. О'Коннор-Вілінської, М. Кропивницького, С. Черкасенка, Г. Хоткевича, Є. Карпенка,

Л. Старицької-Черняхівської, П. Вірина та ін. Серед найбільш вагомих показників, що обумовили процеси епізації одноактної драматургії ми, зокрема, розглянули такі:

- параболічну будову і притчевий зміст п'єс, які увиразнювали авторську присутність у таких жанрових формах, як драма-дискусія, драма-притча, драма-парабола, драма-алегорія, п'єса-казка, п'єса-антиутопія і т. і.;
- застосування таких засобів художньої умовності як гротескність, шаржевість, алегоризація, що позначились на наративних стратегіях висловлення одноактних п'єс, близьких до „драматичного жарту”;
- впровадження прийомів аналітичної композиції, зокрема ретроспективно-аналітичної техніки відтворення минулого; новелістичної будови драматичних „сценок” („малюнків”), які нагадували „драмоване оповідання”;
- діапазон функціональних властивостей ремарок, що відбивали не лише авторські, але і режисерські стратегії, оскільки ремарки в одноактівках Л. Пахарецького, С. Васильченка, С. Черкасенка увиразнюють дисонанс між авторськими стратегіями та жанровими інтенціями тексту.

Поряд з артикуляцією епічних способів висловлення в українських одноактних драмах рубежу століть проявились тенденції ліризації драматичного висловлення, що закріпились і кристалізувались у феномені „ліричної драми”. Ми дослідили механізми переростання поетичного мовлення, позавербальних засобів, зокрема, сугестії, мелійності висловлення у драматичну дію в одноактних ліричних мініатюрах Лесі Українки, Олександра Олеса, В. О'Коннор-Вілінської, М. Старицького, С. Васильченка, Л. Старицької-Черняхівської та ін.

Серед чинників ліризації драматичного висловлення в українських одноактівках порубіжжя ми розглянули такі:

- концептуалізацію візійного дискурсу, що завдяки сугестивному впливу на читача виявляв переваги монодрами у близьких до феєрії (опери-феєрії), фантазії п'єсах;
- символіко-сугестивну специфіку феноменології поетичного мовлення, що проявляла властивості драматизації дії у надзвичайно придатних для експериментування драматичних етюдах, драмах-баладах, драматичних поемах;
- принципи мелійного структурування в одноактівках Олександра Олеса і Є. Карпенка, що проявились у архітектоніці, зокрема ритмо-інтонаційній організації драматичного висловлення, верлібризації мовлення, поетиці паузації, а також у особливій включеності музичної образності до драматичної дії як динамічної феноменологічної сутності, що нагадує ліричне переживання;
- інтенції переживань героїв ліричної драми, що найпомітніше проявились у ліричній сцені, до якої наближаються фрагментарні

одноактівки Л. Старицької-Черняхівської та Лесі Українки. Структурною основою ліричних сцен вважаємо згущену експресію переживань героїв і монологічні форми суб'єктивного пізнання, що не лише передають внутрішню драму персонажа, а в процесі виголошення стають джерелом і способом реалізації драматичної дії;

– застосування структурних засад ліричних жанрів, зокрема елегії, пісні, ноктюрну, гімну, сколії і специфічних типів ліричної композиції в одноактних драмах кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Надзвичайна поширеність одноактівок з нетрадиційними жанровими підзаголовками (трагікомічний етюд, жарт-водевіль, фантазія-сатира, феєрія-мініатюра в 1 дії, драматичний малюнок, міщанська пригода в 1 дії...) свідчила про те, що драматурги відчували жанрову обмеженість класичної багатоактної драми в традиціях національного театру. Руйнувались жанрові константи аристотелівської драми з її подієвістю як основою драматичного розвитку, натомість на перший план виходило сприйняття подій героями, автором-режисером та глядачем, що корелювало із класичними жанровими прототипами комедії, мелодрами, водевіля..., але не вкладалось у гомогенні форми і вимагало оригінальних структурних рішень через комбінування різних родо-жанрових ознак у тексті.

Література

Аверинцев, С. С.: Риторика и истоки европейской литературной традиции. Школа «Языки русской культуры», Москва, 1996. – 448 с.

Мірошніченко, Н.: Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. In: Український театр ХХ століття. ЛДЛ, Київ, 2003. – С. 4-35.

Сулима, М.: Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку. In: Проблеми літературознавства і художнього перекладу, Львів, 1997. – С. 147-154.

Resume

Different types of gender and genre transformations in ukrainian dramaturgy of the end of 19 – the beginning of 20 century are observed in the article. The attention is concentrated on finding genre prototypes in the texts of dramas with heterogeneous structure, interaction of gender and genre characteristics within one text, texts which belong to a certain genre (system of genres).

Образи і мотиви “Слова о полку Ігоревім” у поезіях Олекси Стефановича

Рязанцева Тетяна

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Образ книги як метафори світу займає одне з провідних місць у системі культурного коду християнської цивілізації Європи. Втім, у процесі становлення окремих націй виникли твори, які справедливо назвати всесвітами у собі, не лише через самодостатність і глибину, але й відповідно до їхньої ролі у формуванні національної свідомості і місця у розвитку національної літератури. Як справжній всесвіт, така “лінгвістична реальність” таїть у собі необмежені можливості вивчення і творчого опрацювання. Інтерес до неї ніколи не згасає, залежно від часу відрізняються хіба що методи та інтерпретації. До такої категорії “вічних текстів” української культури належить і “Слово о полку Ігоревім”, остаточну крапку у вивченні якого, очевидно, ніколи не буде поставлено.

З моменту відкриття “Слова” ним зацікавилися не лише вчені та перекладачі, але й письменники. Кількість перекладів, переспівів, поетичних інтерпретацій цього тексту чи його фрагментів у російській та українській літературах дуже велика, не кажучи вже про історичні твори за мотивами “Слова”.

Дехто наважувався дати власну версію відображених у ньому подій, але у багатьох випадках, особливо для авторів ХХ ст., давній твір ставав джерелом образів, тем чи сюжетів поезій, заохочував до поетичних коментарів тих чи інших епізодів.

Олекса Стефанович є одним з найбільш оригінальних (й водночас одним з найменш відомих читачеві) інтерпретаторів “Слова о полку Ігоревім” в українській поезії ХХ ст. Власного перекладу “Слова” він, на жаль, не залишив, але вочевидь цікавився цим твором і добре знав не лише текст, але й історичні розвідки про реалії пам’ятки (як свідчить, наприклад, завжди доречне застосування поетом історичних деталей у своїх творах, пов’язаних зі “Словом”).

Питання про те, яким саме виданням твору користувався Стефанович, залишається відкритим. У його власних свідченнях, спогадах сучасників, і в новітніх дослідженнях немає будь-яких вказівок щодо цього. Втім, з огляду на датування цієї групи поезій (1920—1940-і рр.), Стефановичу, очевидно, могли бути відомі як численні російські версії “Слова” (починаючи від Катерининської копії та видання 1800 р.),

так й українські його переклади й переспіви, зокрема, праці М. Максимовича і В. Кендзерського, що вийшли друком у другій половині XIX ст. у Києві та Кременчуці. Вже на еміграції поет міг ознайомитися з версіями С. Руданського та Ю. Федьковича, П. Мирного, В. Щурата, виданими у Львові наприкінці XIX — початку XX ст., а пізніше — із перекладом С. Гординського (1936). Майже напевне йому була відома монографія митрополита Іларіона (І. Огієнка) “Слово про Ігорів похід”, опублікована у Вінніпезі 1949 р., де містився й переклад пам’ятки, а згодом поет міг бачити версію о. М. Кравчука, видану в Нью-Йорку 1968 р. [див.: Слово 2003: 659—663].

Вірші з використанням образів “Слова” або на теми, навіяні ним, є продовженням лінії історіософських творів О. Стефановича, пов’язаних із подіями української старовини, віруваннями нашого народу аж до давньослов’янських часів. Ідейна і стилістична спорідненість усіх цих творів, не зведених автором у наскрізний цикл чи тематичну антологію, передають враження особистої причетності до подій сивої давнини, майже фізичне відчуття тяглості історичного процесу в часі і просторі, притаманне творчості цього автора.

Поетичні твори О. Стефановича, пов’язані зі “Словом”, можна умовно розподілити на дві великі групи. До першої входять вірші, що, очевидно, постали зі “Слова” (на рівні тем у ранніх творах: “Плач Ярославни”, “Див кличе” [Стефанович 1975: 15, 138—139]; інтерпретації центральних образів: “Див” [Стефанович 1975: 142—143] та ін.; окремих понять, як-от “харалужний”, “дажбоже” у віршах “Юрій”, “Нам не знать, як згашено кров...” та ін.; і прямих цитувань: “Вічна слава”) [Стефанович 1975: 87, 124, 117—118]. У другій групі представлені, переважно, ремінісценції на базі “Слова” або метафори, навіяні ним (“Там дзвонять...”, “Портрет”, “Орда іде”, “Татари”, “Хрест II”, “Осінь”, “З давнього зшитку” та ін.) [Стефанович 1975: 18, 78, 80—81, 84—86, 173, 202].

Слід відзначити, що запозичення у випадку О. Стефановича, сказати б, зовнішні, тобто, використовуючи у поезіях той чи інший образ або мотив оригінального твору, цей автор майже завжди пропонує власне його потрактування. Найбільш промовистим прикладом тут слід вважати ключовий для естетичного коду поезії О. Стефановича образ “синього вина” — туги, невід’ємної складової внутрішнього життя митця, своєрідного акомпанементу натхнення. Витоком цього образу є одна з “найтемніших”, хоч і найбільш інтерпретованих сцен “Слова” (епізод сну князя Святослава) [Слово 2003: 144—147], але під пером О. Стефановича символіка загадкового “вина синього з трудом змішаного” відозмінюється настільки, що запозиченням це може вважатися лише формально. Взагалі, розмаїття прочитань цього образу у віршах О.

Стефановича таке велике, що твори, де він присутній, варто виділити в окрему категорію.

Тематично пов'язані зі “Словом о полку Ігоревім” твори, такі як “Плач Ярославни” і “Див кличеть” [пор.: Просалова 2000], виявляють стилістичну спорідненість із релігійною лірикою О. Стефановича. Характерною рисою останньої є вираження певних емоційних станів через показ їхніх зовнішніх виявів. У “Плачі Ярославни”, наприклад, так само як у творах Стефановича на Євангельські теми, домінує не аналіз, а опис. Автор свідомо наголошує емоційну відстороненість ліричного героя, який лише спостерігає горе княгині, а не поділяє його, запроваджуючи у творі мотив сну (уявної, а не реальної присутності ліричного героя на місці події):

*О, який сумний заплаканий сон це!
О, яка гірка ця мить!*
[Стефанович 1975: 15]

Втім, за задумом автора, сон ліричного героя поезії набуває також ознак містичної подорожі у часі, видіння чогось давно минулого, незрозумілого:

*Мури якісь, хтось ридає на мурах,
А перед мурами степ...
Де б це, скажи мені вірний мій джуро,
Ми опинилися, де б?*
[Стефанович 1975: 15]

Це “нерозуміння” дозволяє поетові зконцентруватися на показі зовнішніх деталей, водночас підштовхуючи читача до власної оцінки події. Особливої уваги заслуговує в цьому контексті слово “джуро”, яке абсолютно точно окреслює “часопросторові” ознаки ліричного героя-сновидця — це персонаж доби козаччини. Так, за допомогою єдиної деталі, Стефанович встановлює у творі своєрідну часову поліфонію, затверджує відчуття тягlosti рідної історії від давньоруських часів (час сновидіння) до козаччини (час героя-сновидця) і сьогодення включно (час читача).

Отже, зміст і значення історичної події (в розглянутому випадку — сцени зі “Слова”) подано через змалювання її обставин, відтак необхідними є образи, побудовані на яскравих зорових і слухових асоціаціях. У “Плачі Ярославни”, так само як і у “Див кличеть” провідними виявляються саме слухові асоціації. Так, у першому творі зоровий ряд є фактично дещо розгорнутим образним коментарем до

фрази першоджерела: *“Ярославна рано плачеть въ Путивль на забралъ, аркучи...”* [Слово 2003: 156], тому не захоплює уваги читача, знайомого із текстом “Слова”. Натомість зустрічається заклик: *“чуєш?”*, *“чув ти?”* і дієслова в теперішньому часі та похідні від дієслів іменники, що передають різні форми жіночого плачу: *“рида”*, *“ячить”*, *“квиління”*, котрі є найбільш виразним елементом поезії і сприймаються як своєрідна луна історії, що сягає крізь віки.

У невеликому циклі “Див кличеть” [Стефанович 1975: 138—139], що складається з двох віршів, образна система першого спирається, головне, на звукові асоціації, а другого — на зорові. Використовуючи дієслова та іменники, що передають різноманітні види протяжного, голосного, іноді незрозумілого, глухого звуку і відлуння: *“кликнули”*, *“клик”*, *“ридати”*, *“клеочуть”*, *“кричить”*, *“зукання”*, *“зудуть”*, *“стогне”*, а також слова, що відтворюють емоційні наслідки сприйняття цих звуків: *“почули”*—*“здригнулась”*, *“струснуло”*—*“здрожали”*, автор майстерно створює атмосферу жаху, непевності, передчуття небезпеки. Звукопис початкових катренів першого твору (сполучення шиплячих звуків *сч-х-ч* із різними голосними) підсилює враження викликів якоїсь хижої істоти.

Колористичне вирішення циклу “Див кличеть” є, сказати б, дуже ошадливим. В обох віршах зустрічаємо лише два провідні кольори: чорний і червоний, поєднання яких в естетичному коді поезії Стефановича завжди знаменує небезпеку, нещастя, війну. Чорний колір є постійною ознакою Дива в поезіях цього автора (*“чорний”*, *“чорнокрилатий”*). А сам цей образ, запозичений зі “Слова”, (де він, до речі, персонаж скоріше загадковий, ніж негативний) є промовистим прикладом органічної інтерпретації фольклорно-міфологічних образів в дусі християнства, адже Див у пізнішій творчості Стефановича поступово перетворюється на персоніфікацію світового зла.

Колористика циклу, побудована на поєднанні чорного-червоного, певним чином визначає логічну структуру твору. У першій поезії домінує чорний колір (іномовлення сили зла, передчуття війни і смерті, але також — ***відсутність світла*** як такого, що загострює сприйняття слухових асоціацій), а у другій — червоний, поданий у метафоричних образах *“червоної роси”*, *“тяжкої води”* ріки Каяли, що перетворилася на кров. Тобто друга частина циклу, що є по суті поетичним коментарем (із включенням прямих цитат) до відповідних сцен “Слова о полку Ігоревім” [Слово 2003: 136—143], водночас демонструє, про яке саме *“...нещастя кликом віщим степи оповіща...”* Див.

Необхідно відзначити також надзвичайну динамічність, навіть кінематографічність циклу, особливо — другої поезії. Автор посилює напругу, переключивши, сказати б, план сприйняття (слух—зір,

очікування—спостереження); й у другій частині досягає “ефекту присутності” на місці давньої битви, застосовуючи велику кількість дієслів руху в теперішньому часі, а також дієслів, що передають дію, яка супроводжується несподіваним різким звуком (“*иляхи риплять*”, “*ломляться списи*”), або вводячи у текст реалії, для котрих є характерним поєднання швидкості руху із різким шумом (“*вихор*”). Неповноскладові речення, еліптичні конструкції (“*І не один шолом — надвоє*”), що з’являються у цій поезії, ніби вихоплюють окремі моменти загальної картини битви, посилюючи враження. Таким чином О. Стефанович актуалізує історію, спостерігаючи події сивої давнини очима сучасної людини.

Зі “Слова о полку Ігоревім” О. Стефанович запозичував не лише теми та сюжети для власних творів, але й окремі образи і поняття. Крім уже згаданих вище Дива та синього вина — образів, чий сенс зазнав максимальних змін у процесі входження до системи його індивідуального естетичного коду — в поезіях Стефановича знаходимо також слова і вирази, що перейшли до його віршів зі сторінок “Слова” у своєму первісному щодо форми і значення вигляді. До них належать, наприклад, “*харалужний*” і “*комонь*”, які зустрічаються у релігійній та історіософській ліриці Стефановича (“Юрій”, “День Гніву”) [Стефанович 1975: 87, 155]. Мета використання цих образів не суто декоративна. Вводячи у текст своїх творів незвичні, але зрозумілі давньоруські слова, поет своєрідно демонструє безперевність історії у найбільш доступній формі — мовній. Слово, зрозуміле і предкам, і нащадкам, унаочнює реальність минувшини та її безпосередній зв’язок із сьогоденням.

Поряд із віршами, очевидно пов’язаними зі “Словом о полку Ігоревім”, у поетичному доробку О. Стефановича існує чимало інших, деякі теми й образи котрих можна вважати ремінісценціями на базі пам’ятки. Формально найбільш віддаленими від першоджерела, є, вірогідно, поезії “З літопису” та “Ольжич” [Стефанович 1975: 120, 126], які, однак, зберігають внутрішній зв’язок із поетикою та настроями “Слова...”

“*Чорна галич*”, “*мури-хмари*”, “*хмари над морем*”, “*стязі і вітри*”, біда, що “*упала на землю*” (зовсім подібно до таємничого Дива), “*земля, що гуде*”, “*криваві зорі*” і навіть “*місяці яробагрові*” як адекватний сонячному затемненню історичного першоджерела знак перестороги — мають своїм витоком у рівній мірі “Слова о полку Ігоревім” і фольклор. Як складові персональної системи тропів О. Стефановича вони є, безперечно, менш оригінальними, ніж образи Дива і синього вина, їхнє потрактування в історіософських творах цього автора фактично не відходить від первісного (для фольклору і пам’ятки) значення символів

нещастя. Але й поспішати із звинуваченням поета у банальності інтерпретацій теж, на мій погляд, не варто. Новація Стефановича полягає у тому, що подібно до барокових авторів, він свідомо будує нове з добре відомого старого. В цій ситуації поет уводить прямі чи опосередковані цитати класичного першоджерела до творів, провідною ідеєю яких є тяглість історичного процесу, необхідність пам'ятати про безпосередню причетність кожного з нас до подій історії і враховувати її трагедії на майбутнє!

До таких творів слід віднести, перш за все, поезії на давньоруські теми: “Орда іде”, “Татари” [Стефанович 1975: 80—81], в останньому з яких бачимо фразу:

Од крику возів, худоби —

Заглушнява.

[Стефанович 1975: 81] (Підкреслення моє. — Т. Р.).

Виділений фрагмент (присутній і в наступному вірші циклу “Див кличуть”) є трохи зміненим цитуванням відповідного місця “Слова” [Слово 2003: 134]. Зустрічаючи його у творі, де йдеться про початок татарської облоги Києва, яка сталася майже на сто років пізніше, читач отримує додаткове “свідоцтво” відновлюваності, безперервності історії навіть і в жахливих її моментах. Таке прочитання підтверджує і рядок з іншого твору О. Стефановича “Хрест ІІ”, який містить ремінісценції зі “Слова”: *“І що творилося тут перше, те саме твориться тепер...”* [Стефанович 1975: 85].

Цікаво також відзначити, що в історіософських творах О. Стефановича існує тенденція поступової відмови від прямих тематичних і стилістичних контактів зі “Словом о полку Ігоревім”: вірші, виразно пов'язані із пам'яткою, належать до раннього етапу його творчості, пізніші твори містять, головне, ремінісценції або образи й мотиви, що органічно увійшли в авторську систему тропів, і для них “Слово” є лише формальним першоджерелом. Це, зокрема, *“протяг усіх стрибожих вітрів”*, *“глас верху древа”*, *“дивні кликі у млі”*, *“темний клекіт із віт”* у поезії “Світанок” чи *“словополківські ковили”* “Портрета” [Стефанович 1975: 78; 217—218].

Втім, незалежно від типу запозичень, зрозумілою (і незмінною протягом усього творчого шляху поета) залишається їхня функція в історіософській ліриці О. Стефановича. Образи і мотиви славетної пам'ятки давньої літератури здатні, на переконання поета, певним чином вплинути на формування національної свідомості — пробудити пам'ять роду, а відтак допомогти зрозуміти історію як реальність, дотичну кожного на рівні мови, культури, філософії.

Література

- Стефанович, О.: Зібрані твори. Євшан зілля, Торонто 1975.
- Слово о плъку Игоревѣ. Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова. Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега. Ритмічний переклад Л. Махновця. In: "Слово о полку Ігоревім" та його поетичні переклади й переспіви в українській літературі. АКТА, Харків 2003.
- Мишанич, О. В.: Дослідження "Слова о полку Ігоревім" в Україні на межі тисячоліть. In: На переломі. Основи, Київ 2002, с. 106—118.
- Мишанич, О. В.: Нова ревізія автентичності "Слова о полку Ігоревім". In: Медієвістика 3. Одеса 2002, с. 6—19.
- Просалова, В. П.: Історичне минуле в поезії О. Стефановича та О. Лятуринської In: Просалова В. П. Поезія "Празької школи": Навчальний посібник. Веда, Донецьк 2000.

Summary

The article deals with the interpretation of some key images and motifs from "The Lay of Prince Ihor's Quest" in the works of Ukrainian poet Oleksa Stefanovych (1899—1970). The author focuses on the subjects, image-transformation, colour scheme and linguistic peculiarities of these poems.

Жанрово-стильові особливості романістики Н.Королеви

Васьків Микола

Кам'янець-Подільський державний університет

До традиційно-класичних форм роману, спродукованих зарубіжною і вітчизняною літературою XIX століття, тяжіла Наталена Королева. Цілком очевидно, що Н.Королева добре була знайома з „Чорною радою” П.Куліша, західноукраїнських творців історичних романів, можливо, з творами А.Кашенка, С.Черкасенка, „Андрієм Лаговським” А.Кримського, радянських літераторів 20-30-х років через те коло спілкування, яке витворилося в чехословацькій українській діаспорі. Але акцентуємо увагу насамперед на західноєвропейських романних традиціях, які письменниця знала прекрасно, засвоюючи їх з дитинства й органічно живучи в їх „середовищі”. Щодо історичного роману і роману загалом, то традиції класичної вітчизняної літератури майже повністю ідентичні до традицій класичної західноєвропейської літератури.

У творах Н.Королеви спостерігаємо той самий хронологічно послідовний виклад матеріалу, витворення герметично замкнутого романного світу, оповідь від знеособленого, ніби відсутнього, наратора в 3-й особі, що породжує ілюзію відтворення реальної дійсності, а не письменницького вимислу та „всезнайства” автора. Однак якщо порівнювати романи Н.Королеви з романами У.Самчука, то впадає в вічі те, що її твори значно динамічніші, сюжети тяжіють до концентричних, а не до хронікальних, як у Самчука. Письменниця намагається тримати в напрузі читацьку увагу через захоплюючу інтригу, ретардації, нагромадження таємниць, які лише з часом прояснюються для читача, але не завжди для персонажів. Тут знову зустрічаємося зі „всезнайством” автора, який поступово робить „всезнаючим” також і читача.

Жанр історичного роману, який домінує у творчості Н.Королеви, в 30-50-і роки стає надзвичайно популярним як у літературі „материкової” України, так і в західноукраїнській та діаспорній літературі. Саме в цей період у діаспорному історичному романі стає надзвичайно відчутною така іманентна риса цього жанру, як актуалізація минулого, „вихід на сучасність”, прагнення через аналогії з минулим розв’язати актуальні проблеми сучасності. Для українського історичного роману це –

намагання визначити напрями функціонування нації в умовах втрати такої близької і жаданої державності.

Але в романах Н.Королеви, іспанки за походженням, ці мотиви якраз не стають домінуючими, зі структури її романів ми можемо виділити їх лише опосередковано, бо вони мають явно периферійне значення в них. Значно більше письменницю цікавлять проблеми загальнолюдські, релігійно-гуманістичного спрямування, розв'язання яких могло б стати ключем для вирішення вужчих, у тому числі й національних, проблем. Особливо яскраво це помітно в романі „Предок”, коли волиняни брати Дуніни-Борковські опиняються по різні боки барикад через релігійно-національне протистояння, яке не було насправді таким гострим, яким його намагався бачити войовничий Василь Борковський. Вражає протистояння двох гілок християнства у той час, коли цілком мирно співіснують язичництво і християнство (без чіткого визначення, яка ж саме його гілка) у світі уявлень тітки Борковських та підлеглих їм селян. Невипадково роман переповнений легендами і переказами різних народів і релігій світу: про Йосафата і Варлаама, Готфріда (Джуафре) Рюделя й Мелісенду, Свангільд і Швено (Лебедів). Ці легенди перестають бути тільки вузьконаціональними, вони стають культурним надбанням, мудрістю всіх народів, яким стають відомими. В результаті отримуємо висновок, до якого приходять головний персонаж твору, а з ним і автор: „І більшої любові нема, як покласти душу свою за ближнього свого” [Королева 1991: 348].

На прикладі романістики Наталени Королеви ми можемо спостерігати еволюційний рух від простішої форми до нової форми, яку зроджує перелом XIX-XX століть і яка стає домінуючою в XX столітті.

М.Бахтін запровадив умовний поділ романів на монологічні (в яких основна увага приділяється тільки голосу оповідача або оповідача і головного героя, як, наприклад, у “Місті” В.Підмогильного) і поліфонічні, але насправді поділ цей дійсно умовний, бо сам Бахтін стверджував, що “будь-який роман більшою чи меншою мірою є діалогізованою системою образів мов, стилів, конкретних і невід’ємних від мови свідомостей” [1975: 361]. Монологічними науковець називав переважно ті романи, що були створені літературою “до Достоевського”, але він одночасно вказує на ті риси поліфонічності, що ведуть свій родовід ще з античності, з риторичних і художніх жанрів, проходять через карнавальний характер літератури Відродження, творчість Рабле, Шекспіра, Гріммельсгаузена, Вольтера і Дідро і яскраво виявлені у романах класиків першої половини XIX ст., хоча й не знаходять ще такого цілісного вияву, як у романах Ф.Достоевського [1972: 170-308].

Поява поліфонічного роману Достоевського не означає, що від того моменту “монологічні” романи більше ніхто не писав. Ця

структурна романна модель продовжувала залишатися продуктивною в європейських літературах, у тому числі й в українській літературі. Більше того, у вітчизняній літературі „монологічний” роман домінував. Однак загальноєвропейською тенденцією з кінця XIX-XX століть було саме тяжіння до роману поліфонічного як найбільш придатного для відтворення складного, суперечливого, мінливого світу в новітню епоху.

Такий еволюційний рух можна простежити й на прикладі романістики Наталени Королевої, якщо розглядати її твори в хронологічній послідовності їх появи з-під пера письменниці, а не в тому порядку, який пропонує видання початку 90-х років [Королева 1991] (у цьому виданні романи „Сон тіні”, „1313”, „Предок” подаються у хронологічній послідовності зображуваних у цих творах подій).

Першим за часом написання був роман „1313”, опублікований у „Дзвонах” протягом 1934-1935 років. Через весь роман проходить доля єдиного центрального персонажа Константина Анклітцена, винахідника пороху, більше відомого під чернечим іменем Бертольда Шварца. Окремі розділи роману висвітлюють події з життя інших персонажів (блязня Лекерле і його брата-науковця Карла, фізика Брудерганса й „ченця-вартівника” Бертрама, Колумби і фрау Тільди, блаженного Абеля й ченця Нарциса й ін.), є в романі навіть і вставна новела про Генріха Кунца, що чарівним чином вилікував „паненя” „пана з Кірхентурма”. Але ці епізоди і вставна новела так чи інакше зав’язані на постаті того ж таки Константина, опосередковано повідомляють нам або щось нове про цього персонажа, або відтворюють ставлення інших персонажів твору до молодого Анклітцена. Діалогічність виникає майже виключно зі взаємодії двох лише позицій: головного персонажа й авторської, – позиції інших персонажів присутні тільки спорадично, вони є недовершеними, розмитими, виконують виключно допоміжну функцію.

Приблизно за тими ж принципами твориться наративно-структурний тип роману Н.Королеви „Предок” (1937 рік написання; навіть поділ на розділи і використання епіграфів надзвичайно близькі між собою для обох романів). Тут теж є вставні новели: про Йосафата й Варлама [Королева 1991: 335-336], про Готфріда Рюделя й Мелісенду [Королева 1991: 367-368], про Свангільд і Швено [Королева 1991: 369-371], теж з’являються розділи, повністю присвячені іншим персонажам, але все це знову є тільки допоміжними засобами для характеристики головного персонажа Карлоса де Лачерди. Видається, що цей роман втрачає в діалогічності ще більше від попереднього, оскільки тут часто авторська позиція збігається з позицією Карлоса. Фактично змістове багатоголосся твориться майже виключно через відтворення внутрішніх суперечностей в душі одного персонажа – де Лачерди, який є

художньою трансформацією постаті історичного далекого предка самої Наталени Королеви.

У наступному, 1938-му, році Н.Королева публікує окремим виданням „Сон тіні”. Очевидно, цей твір мав бути складовою частиною більшого за обсягом роману, у чому переконує завершення „Сну тіні”, точніше, його незавершеність: персонажі відправляються із Александрії до „столиці світу”, до Риму. Підтвердженням цій думці є й архів письменниці, в якому знаходиться неопубліковане продовження роману – 18 розділів, об’єднаних назвою „Останній бог”.

За обсягом „Сон тіні” приблизно однаковий із романом „1313” і явно менший від „Предка”. Проте зразу можна зауважити, що в цьому романі, порівняно з попередніми, значно більша кількість персонажів. А головне, кожен із них є самодостатнім, він існує не тільки і не стільки для того, щоб повідомляти нам щось про головного героя чи бути для нього своєрідним тлом, а є носієм неповторного цілісного світогляду. Так, двійниками між собою виступають чинний і майбутній імператори Андріан і Марк Аврелій. Частково ці образи корелюють із образом Антіноя, але цього аж ніяк не можна сказати про Августу Сабіну, яка творить ще одну двійницьку пару з Андріаном, але не має відповідного стосунку до Антіноя, якого умовно можна назвати одним із головних героїв.

Опозиція язичництво/ християнство не вирішується, як цього можна було б сподіватися від правовірної католички Н.Королевої, однозначно на користь християнства. Право вибору залишається за читачем, а обидві позиції відтворюються досить випукло. Так, швидше позитивним, ніж негативним персонажем постає гетера Хризіс, сповідувачка давньогрецької естетики з її культом краси і кохання. Сповідувачем подібної філософії початково постає у романі також і Антіной, який здатен навіть у смерті побачити естетичну довершеність: „... Танатос такий же прекрасний, крилатий, завітчаний й усміхнений, як і Ерос!” [Королева 1991: 68]. У „Сні тіні” сповідує античний культ прекрасного людського тіла й юна танцівниця Ізі, роксоланка з походження, виключно служителькою мистецтва постає грекиня Гелене. Така ж за духом і значна кількість епіграфів, наприклад: „Злетів до мене з неба Ерос, обгорнений пурпуровим плащем” [Королева 1991: 6].

Взірцем нового, християнського світобачення постають Афра з Антонією, для яких законом життя стають заповіді раннього християнського віровчення: „Не бездіяльного взорювання, постів та бичувань, а праці потрібно.

... щоб ліпше служити людям, не йди ховатися до печер. Не в пустинню тікай. Иди до хворих, до старих, безпомічних і безпорадних, їм

помагай. Їм служи. Служи не за платню, не за гроші, а з любові до людини. Зі співчуття. З милосердя” [6; 120].

Важливо те, що навіть персонажі другого й третього плану – Вер, Татіан, роксолан Матор, патрицій Лівій – постають як довершені характери, із власними поглядами на життя, що теж мають право на існування. Особливо цікавою постаттю є філософ Стробус, вихователь Ізі, сократівський скепсис якого поєднується високим гуманізмом, ніби займаючи проміжне становище між відмираючим світом антики і новонароджуваним світом християнства.

Загалом сюжет „Сну тіні” будується як історія трагічного кохання Антіноя й Ізі, але попри цю традиційну інтригу перед нами постає панорамне, багатогранне відтворення життя Римської імперії, й Александрії зокрема, II століття нашої ери, з усіма суперечностями доби й живими, повнокровними постатями персонажів, які не тільки вирішують злободенні для них проблеми, але й переймаються тими питаннями, які зараховуємо до „вічних”.

Завершальним у низці романів Н.Королевої мав бути твір „Quid est veritas?”, перші розділи якого вже у 1939 році були опубліковані у львівських „Дзвонах”. Однак остаточний, повний варіант роману побачив світ лише у 1961 році [Королева 1961], тому нам не відомо, чи він був завершений ще на переломі 30-40-х років, чи письменниця доопрацьовувала його в кінці 50-х. Багато в чому цей роман розвиває ту проблематику, яка постала ще в „Сні тіні”. Маємо ту ж опозицію язичництва/ християнства, яка не визнає однозначної переваги другого над першим. Образ Марії Магдалини в *Quid est veritas?* є ніби синтезом образів Хризис та Ізі зі „Сну тіні”, навіть її внутрішні монологи багато в чому повторюють ті фрази прихильників естетичної досконалості і пантеїстичного світосприйняття, що були в попередньому романі. „... не розуміла вічно гнівного, мстивого „жидівського бога”, що все лише забороняв, погрожував і карав. Для її (Маріям. – М.В.) гелленської душі Бог був насамперед Радість, велика промінна Радість! А світ і життя – його найчарівніші дарунки людству... А... все неестетичне було для Марії нестерпним...” [Королева 1961: 134]. Зрештою Марія завершує той рух до нової віри, до якої, очевидно, мали прийти і героїні попереднього роману: „Не кохання, що перекутає, як найчарівніша квітка, бо така її природа! – але якусь ще не знану й, може, недосяжну, велику, вічну, нев’ялу Любов прагне вмістити моє серце... Любов, яка не в’яне, як найчарівніша квітка, і не переходить у „тепло домашнього затишку”, тихе призвичаєння, що в’яже родину...” [Королева 1961: 226]. У тому, що це закономірний перехід від простішої до вищої форми віровчення, а не конфлікт релігій, переконують і епізоди, пов’язані з друїдами, що проживали в той час на території сьогднішніх Франції та Іспанії. Їх

вірування були органічними серед світу природи і для їх рівня знань про світ, наратор називає їх існування „піввегетативним” у позитивному розумінні цього слова. Але воно самовільно зникає перед світом розуму, який потребує вже вищого щабля вірувань [Королева 1961: 374-375].

„Діалектика душі” Марії Магдалини є тільки однієї з багатьох сюжетних ліній роману, і назвати її домінуючою сюжетною лінією дуже важко. Так само крім цієї героїні, як мінімум, ще чотири персонажі можуть претендувати на роль „головних персонажів”: Прокула і Понтій Пилати, їх син Кай та Йосиф Ариматейський. Важко також назвати другорядними також ще цілий ряд персонажів: Марта, її сестра Маріям і брат Лазар, Гела, Аполлодора та ін. І кожен із цих персонажів постає зі своєю правдою життя і своєю „діалектикою душі”. Щоби їх відтворити, авторка вдається до різноманітних форм поєднання голосів наратора й різних наратів, ставлячи в центр зображення кожен раз іншого персонажа. Філогенез повторює онтогенез. Генеза романістики Н.Королевої повторює генезу європейської романістики XX століття, рухаючись від „монологічної” форми до поліфонічної. „Монологічний” роман може нічим не поступатися поліфонічному романові (усе залежить від авторського задуму та його художньої реалізації), але останній є вищою стадією розвитку романного жанру і потенційно дає письменникові значно більше можливостей для відтворення суперечливості і складності світу сучасності, для розширення інтерпретаційної парадигми твору.

Література

Бахтин, М.: Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972.

Бахтин, М.: Эпос и роман: О методологии исследования романа// Вопросы эстетики и литературы. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 357-392.

Королева, Н.: Предок: Історичні повісті; Легенди старокиївські. – К.: Дніпро, 1991.

Королева, Н.: Quid est veritas?. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961.

Resume

Analyzing N.Koroleva's novels in chronological succession, the author of the article proves that the writer moved, according to M.Bakhtin's classification, from monologue novel to creating polyphonic novel. In the course of research the author characterizes features of the two novel forms as well as plot, composition and narrative peculiarities of the novels by N.Koroleva.

Музика й танець як складові концепти міфологеми золотого віку в творчості Наталени Королевої

Бусласва Катерина

Запорізький національний університет

Творчість письменниці Наталени Королевої являє собою оригінальне небуденне явище в історії не тільки української, а й усієї європейської літератури. Будучи наполовину іспанкою, на чверть полячкою і тільки на чверть українкою (мати її батька, Теофіля Довмонтович, була зі старовинного волинського українського роду), вона прийшла до зацікавлення українською мовою, вже будучи зрілою людиною. Письменниця у автобіографічній повісті “Шляхами й стежками життя” писала, що “підштовхнуло” її “писати по-українському” дуже буденне явище – прогулянки вечорами по маленькому чеському містечку Мельніку з її “другим дружиною Доктором Василем Королівом” [Королева. Шляхами...: 8]. Під час цих прогулянок вона “як та славна Шехерезада” для “забавки дружини”, розповідала різні історії, “продовжуючи завтра те, чого не докінчила сьогодні” [Королева. Шляхами...: 8]. “Дружина попросив: Напиши це! Хто серед українців знає середньовіччя так, як ти? А це ж цікаво! Так повстала моя перша книжка “1313” [Королева. Шляхами...: 8]”.

Твори першого періоду творчості Наталени Адріанівни Дунін-Борковської-Королевої (1888-1966) написані французькою мовою. Цей період є на сьогодні повністю невідомим і недослідженим. Її творчість як української письменниці розпочинається тільки з 1919 р., коли вона “почала писати художні твори українською мовою за порадою В.Короліва-Старого [Мишанич 1991:637]”. Перше оповідання українською мовою “Тріх (З пам’ятної книжки)” було надруковано у віденському українському тижневику “Воля” 15 січня 1921 року за підписом Н.Ковалівська-Короліва. З того часу її твори друкувалися у періодичних виданнях на Західній Україні, Буковині, Закарпатті, у Чехословаччині (“Воля”, “Дзвони”, “Життя і знання”, “Жінка”, “Жіноча доля”, “Літературно-науковий вістник”, “Мета”, “Молода Україна”, “Назустріч”, “Наша культура”, “Наші дні”, “Нова Україна”, “Нова хата”, “Новий час”, “Світ дитини” тощо). На початку своєї діяльності вона підписувалась по-різному: Наталя Ковалівська-Королева, Ковалівська-Короліва, Ковалівська-Королева, Наталія Королева, Наталя Королева, навіть Лячерда, але зрештою вона приходить до підписування творів

справжнім іменем – Наталена Королева. У середині 30-х – на початку 40-х років виходять книжки, що принесли письменниці визнання й популярність: “Во дні они”, “1313”, “Інакший світ”, “Предок”, “Сон тині”, “Легенди старокиївські”.

Освіта археолога, на мою думку, вплинула на те, що всі твори виписані з граничною точністю й акуратністю, відтворюючи життя і побут людей давніх епох до найменших подробиць звертаючись до елементів їх зовнішнього вигляду, одягу, побутових деталей. Адже, як вона зазначала: “...щоби писати про щось, треба студіювати, знати докладно оточення, психіку і т.д. Інакше – “нагодуєш капуцинів картоплею” у XII столітті, коли в Європі не було ще ані картоплі, ані капуцинів[Королева. Шляхами...: 89]”.

Під час життя багато критиків (В. Безушко, , І.Брусна, Л.Бурачинська, Л.Горбачева, Л.Граничка, І. Дибко (Филипчак), С. Довганюк, В.Дурбан, О.Дучимінська, Р.Завадович, П.Ісаїв, О.Кисілевська, А.Коровицька, Г.Костельник, А.Курдидик, В.Лев, В.Луців, П.Маценко, О.Мацинський, О.Микитенко, О.Мох (Арамис), І.Назарко, Я.Олексенко, Е.Пеленський, М.Підлужний, О.Руденська, М.Рудницький, В.Сімович, Л.Федів, С.Черкасенко, Н.Чапленко) оцінювали її творчість, однак ґрунтовних досліджень не було, через що і на сьогодні її творчість є недостатньо дослідженою, приблизно половина її творів досі не надрукована, знаходиться в українських архівах (Київ, Львів), чеському (Прага), німецькому (Мюнхен), можливо в Канаді, оскільки багатьма творами завідував О.Мох із видавництва “Добра книжка”, а з його смертю справа далі не пішла. На сучасному етапі дослідження творів письменниці триває, з’явилося чимало наукових статей, присвячених її творчості (В.Антофійчук, О.Бабишкін, І.Голубовська, Д.Кушняк, М.Ільницький, О.Мишанич, Ж.Свірська, Н.Сорока, А.Усатий, Р.Федорів, В.Шевчук, П.Ямчук тощо). Однак, використання міфопоетичного методу для аналізу її творів є епізодичним і непослідовним, й аспект дослідження античних витоків її поетичної мікрогалактики залишився поза увагою дослідників. Через це виникло бажання дослідити концепти музики й танцю, що є невід’ємними складовими античної культури, а також виступають складовими міфологеми золотого віку в творчості Н.Королевої.

У “Легендах старокиївських” міфологема золотого українського віку втілена найяскравіше. Показовим є її вияв у вигляді ідеального краю Тавриди-Аркадії у триптиху легенд “Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло”. На чолі “держави” знаходиться справжній патріарх – бог Пан, який, зрештою, по зміні золотого віку віком срібним, перетворюється на духа-охоронця рідної землі. У цьому випадку простежується наслідування Н.Королевою Гесіодової традиції.

Таврида й Київщина є *“сакральними центрами української землі”* [Новикова 1993:108], – отже, це ще більше посилює сугестивність *“Легенд старокиївських”*. Змальовуючи царство Пана – Аркадію з дріадами, nereїдами та фавнами, авторка апелює до Золотого віку людства, *“коли людина перебуває в стані первісної невинності – у гармонії із співплемінниками й тваринами”* [Королева 1991: 120].

Ми сприймаємо макрообраз України через звукові мікрообрази: *“звуками флейт чи жоломії тремтить срібно-блакитне повітря. А з ледве вловної мелодії проступають голоси, прозорі, чисті, як струмочки лісових джерел, легесенькі, як вітрець, що його ані затримати, ані вловити”* [Королева 1991: 457]. Любов давніх греків до музики, що є органічною частиною їхнього світогляду й світосприйняття, широко відбита у міфології й грецьких літературних пам’ятках (міфи про Орфея, Зета й Амфіона, сирен). Тема магічної дії слова й музики бере свої витoki вже у ранній античності, починаючи з Гомера. За давньогрецькими міфами брати Зет та Амфіон володіли таким божественним даром гри на кіфарі, що під звуки музики каміння само вкладалося у фіванські стіни. Інший герой – Орфей своїм співом і грою на кіфарі приборкував хижих звірів, зворушив царство мертвих, розчуливши навіть Аїда. Однак, вже у стародавні часи тема музики мала як позитивний, так і негативний аспекти. Міфологічна оповідь про сирен, які своїм співом погубили не одну сотню моряків, вказує на синкретизм давнього мислення, бо музика не тільки несла для греків позитивний заряд, а була водночас і згубною стихією. Досліджуючи властивості музичної стихії в епоху античності, О.Лосєв стверджує: *“Музика є найбільший Хаос або оскільки за загальним принципом музичної синтетичної злитості й возз’єднаності, вона є одночасно найвеличніший Лад і Космос, можна сказати, що вона є споконвічно прагнучий, і самозакохано заглиблений у гру Хаокосмос”* [Лосєв 1995: 478].

Імпресіоністична насиченість фарбами і звуками, утвердження мотивів всепереможного Добра створюють в уяві реципієнта атмосферу золотого віку (*“Свангільд–князівна”*), де *“...радісне тепло напувало всю землю, в тихій блакиті спокійних вод плескались срібнокрилі лебеді, повітря дихало ароматами стиглих овочів, а над морями безкраїх степів дзвенів синій дзвін безхмарного неба”* [Королева 1991: 486]. Шляхом показу давньої ідилії авторка намагається втілити ідею про доброту і справедливість, намагається представити українську землю щедрою й хлібосольною, що не має в собі насильства.

Чарівний світ музики й танців, що був невід’ємною частиною античної культури, широко представлений у творчості Н.Королевої. Так, у творі *“Сон тіні”* головна героїня Ізі під час танців настільки піддається

чарам музики, що повністю у ній розчиняється. У одному з епізодів твору особливу роль відіграють *“мідяні тарелі”* – кротали, які вона відчуває *“з найулюбленішим для неї звуком як частину свого власного тіла”* [Королева1991: 19]. Музичний інструмент стає для Ізі невід’ємною частиною її сутності, недарма авторка говорить про те, що *“це Ізіні крила, що несуть її у казкову країну мрій, у незнайому суму ані болю країну”* [Королева1991: 19]. Дівчина у танці перетворюється на міфічну істоту: *“І радісна крилата дріада лине понад землею, поміж блакитних метеликів. Схиляється над квітами, повними роси, що кличуть до неї: - Цілуй нас! Цілуй!”* [Королева1991: 19].

Нагромадження символіки в цьому епізоді посилює сугестію твору. Квіти, символ життя і краси, виступають одухотвореними істотами, що наділяються вмінням розмовляти й рухатися. Образ *“блакитних метеликів”* є втіленням душі дівчини, а *“чарівна сірінкса”* втілює в собі гармонію Всесвіту. Показ сили музики, що перетворює дівчину на неземну істоту, дозволяє їй долучитися іншого, прекрасного світу, вказує на глибинне відчуття античної культури авторкою, вміння тонко відчувати красу й гармонію. Образ прекрасної країни мрій дівчини також співвідноситься з міфологемою золотого віку – ідилією, про що свідчать образи *“безжурного пастушка”* та *“овечок”*, що *“білими хмарками розкотились по смарагдовій луці”*, які авторка використовує в епізоді.

В іншій сцені танцю *“Дафне”* перед публікою на симпозіоні у гетери Доріс через музику й рухи передається сила натхнення. Музика й танець виконують амбівалентну функцію, оскільки вони впливають одночасно і на гостей, і на саму танцівницю.

Музика виконує не тільки функцію захоплення, вона примушує відчувати *“тривогу, щось більше, ніж вияв хореографічного мистецтва, усім добре знаного”* [Королева1991: 30]. Антична основа танцю посилює враження гостей від натхненного танцю дівчини: *“І глядачі в кінцевому акорді вчули плач сонячного бога й тихий шелест перетвореної у лавр німфи – Дафне”* [Королева1991: 30]. Вияв захоплення її майстерністю передається через художні деталі: *“оглушливий успіх”*, *“сяйливий усміх”* Антіноя, *“задоволений погляд”* Доріс. Нарешті найвищою ознакою визнання її таланту є подарунок гетери Хризіс – *“смарагдове намисто”* й обіцянка допомогти в разі необхідності.

Дівчина знаходиться під неменшим впливом від музики й танцю, ніж гості. Все її єство пронизане натхненням: *“А коли звертаючись з молитвою до матері-землі, Дафне шукає останнього порятунку, Ізіні уста шепотіли правдиву молитву”* [Королева1991: 30]. Вона не просто танцює – це її молитва, її життя. В кінці танцю вона й сама немов перетворюється на лавр: *“На очах нерухомо застиглої Ізі блищали сльози, немов то справді були краплини прозорої живиці, що виступили з*

лавра під вогненным поцілунком Фойбоса-Сонця” [Королева 1991: 30]. А сльози – символ очищення, свідчать про чистоту й невинність дівчини, так само як і її слова про любов до бога, втіленням якого виступає для неї Антіноя.

В іншій повісті “Останній бог” сила музики й рухів танцю Ізі знову заворожує глядача. Ним виступає імператор Елій Адріян. Варто відзначити, що з плином часу образ Ізі еволюціонує, її *“риси обличчя більш окреслились й були обвіяні поважним спокоєм - межуючим з байдужістю – як обличчя статуй богів. Коли дівчина була нерухома, її спокійна краса видавалася красою мистецької скульптури.*

Але легкість і граціозність рухів прораджувала в ній колишню танцівницю. Кожний крок, кожний поворот голови були акордом “пластичної музики” І тепер, вона ніби не йшла, а виконувала похоронні містерії” [Королева. Останній... II: 17-18]. Ізі поступово стає зразковим втіленням античної культури, дорівнює античній статуї, але відбиток минулого залишає свої сліди на ній. У танці вона знову зазнає перетворення. Однак, на відміну від повісті “Сон тіні”, у творі “Останній бог” головна героїня репрезентує зовсім інші танці. Це був *“містичний танець”*, який *“нагадував танок засмученої Матері-Деметри на Елевсінських містеріях, коли Деметра шукає втрачену свою доньку Персефоне, віднесену Плутоном-Гадесом.*

Але було в ньому і щось інше, чого Елевсінські містерії не передбачають... Була в цьому й засмучена Психе, котра в безмежній тузі шукає втраченого Ероса” [Королева. Останній... II: 19-21]. Порівнюючи головну героїню з Деметрою й Психе, Н.Королева відзначає водночас як силу смутку Ізі, так і її віру в те, що вона зможе долучитися до свого коханого, нехай і в примарному світі, що втілював собою танець. Героїня знаходиться в чужому просторі, який так і не змогла освоїти. Ставши жрицею, втративши своє світле велике кохання до Антіноя, Ізі могла бути сама собою тільки в храмі, наодинці з думками про **“свого бога”**. Нарешті її туга й безнадія вилилися в танці: *“І танок втілював всю її тугу по втраченому щастю, що так надійно осяяло було її кохання... Ізіні очі блищали, ніжний румянець розквітав на прозорім обличчі”* [Королева. Останній... II: 21]. Дівчина відчувала себе щасливою тільки поруч з Антіноєм, хай навіть це була лише статуя. Навіть у думці Елія Адріана вона асоціювалася лише з **“примарою щастя”**, - це говорить про те, що світ людей стає для неї далеким, неважливим, втрачає будь-який сенс.

Однак, у той же час саме музика і танець стають для Ізі єдиною можливістю повернення до земного світу. Визначальними при цьому є слова гетери Хризіс, розмова з якою наводить дівчину на такі думки: *“Не кидай свого мистецтва, Ізі! Не гаси іскру божеського вогню, якою*

обдарувала тебе доля – чи природа!.. Саме тепер ти стала мистцем, бо пізнала життя, з його щастям, радостями й стражданнями...” [Королева. Останній...XVIII: 22-23]. Рішення повернутися на батьківщину було прийняте дівчиною під впливом жерця Рамері. Через образ вітчизни-Александрії виявляється міфологема золотого віку людства. У Наталени Королевої цей образ асоціюється з порою дитинства, яка є визначальною в житті людини, і куди свідомо чи підсвідомо людина прагне повернутися впродовж усього свого життя.

Спираючись на величезний досвід, який Н.Королева змогла почерпнути протягом тривалих подорожей світом, письменниця доходить висновку, що образ рідної Батьківщини є для неї тим золотим віком дитинства, до якого ніколи не буде вороття. Легендарно-міфологічне його потрактування через втілення міфологеми золотого віку дозволяє в широкому обсязі використати й трансформувати реалії давньогрецької культури. Важливими складовими міфологеми є музика й танець, що є невід’ємними складовими культури античності, а в творах Н.Королевої мають амбівалентні значення, поглиблюючи і уяскраблюючи мікрогалатику поетичного мислення.

Література

Королева, Н.: Останній бог. In: Korolivova Natalena. Ostanniy boh. Roman. rkr. — Praha: Památník Národního písemnictví. – 73/66. – №2. – 392 ll.

Королева, Н.: Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські. Дніпро, Київ 1991.

Королева, Н.: Шляхами й стежками життя. Рукописний відділ ІЛ НАН України. –Ф.164/3, Київ.

Лосев, А.Ф.: Музыка как предмет логики. In: Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. Мысль, Москва 1995.

Мишанич, О.В.: Дивосвіти Наталени Королевої. In: Королева, Н.: Предок: Іст. повісті; Легенди старокиївські. Дніпро, Київ 1991. – с.633–653.

Новикова, М.: Фольклорна символіка: священний центр [промова наших предків]. In: Ойкумена 1/1993, с.108–109.

Summary

The article is dedicated to the problem how the main concepts of mythologem of the golden age (music and dance) are functioning in N.Koroleva's creative works.

Нове життя старого жанру: до питання трансформації елегії в поезії Миколи Зерова

Гальчук Оксана

Київський слов'янський університет

У художньо-естетичних пошуках ідеалу гармонії й рівноваги київський неокласик Микола Зеров (1890-1937) звертався до традиційних літературних форм. Дослідники неодноразово відзначали особливу роль сонета у творчості поета-неокласика, проте строфічні й метро-ритмічні структури, пов'язані з античною традицією – ода, сатира, ліричний лист, ідилія, елегія, епіграма – посідають не менш вагоме місце в його поетичному світі.

Своєрідною скарбницею і зразком класичних форм стала для Зерова творчість олександрійських поетів. Як відомо, тривалий час олександрійська поезія сприймалася надто поверхово й тому необ'єктивно: науковці акцентували на “вченості”, культі форми, умовності й штучності – рисах, певною мірою властивих, але не визначальних для цієї поезії, що не дозволяло розкрити справжньої суті літератури елліністичної епохи. Дослідження останніх десятиліть змінили це ставлення. Так, П'єр Левек, підкреслюючи гуманістичне та естетичне значення творчості поетів-олександрійців, писав: “Сучасною мовою, що дивує при першому знайомстві з нею, вона виражає нові почуття і емоції. Вона надихається пошуком формальної досконалості, яка й перетворює її в природній зразок для тих, хто протягом віків буде прагнути мистецтва заради мистецтва [Левек 1989: 103]”.

Серед розмаїття форм олександрійської поезії особливу увагу Зеров приділяв “малим” (елегія, ідилія, епіграма), у яких виражальний ефект міг бути доведеним до найвищої межі. Даючи “друге життя” класичним формам, поет шукав нові засоби, зручні для виразу принципово нових думок і почуттів. Особливо це показово для його елегій.

Пройшовши довгий шлях від погребальної заплачки („треносу”) через елегійний дистих до власне елегії, цей жанр виявив себе в різних літературах і в різний час. Основи елегійної жанрової форми заклали дві тенденції поетичної традиції Овідія – любовна і тренічна (або “трисічна”), сформувавши тип елегії, що став зразком для європейської літератури. Історія елегії в українській літературі сягає XVI ст. Характерно, що вже з перших кроків її побутування на українському ґрунті намітилася орієнтація на безпосереднє джерело – античну поезію.

Юрій Дрогобич, Ф.Прокопович, А.Метлинський, М.Костомаров, П.Куліш, І.Франко, В.Самійленко, М.Вороний, Олександр Олесь, Б.Лепкий, Юрій Клен, Б.-І.Антонич, М.Рильський, М.Драй-Хмара, П.Филипович – далеко неповний перелік імен поетів, які віддали данину цьому жанрові.

Специфіка розвитку жанру елегії в нашій літературі перших десятиліть ХХ ст. зумовлена, за визначенням О.Білецького, “європеїзацією української поезії [Білецький 1966: 196]”. Орієнтація на європейську художню спадщину стимулювала не лише численні переклади з латинської, давньогрецької, французької поезій, а й активне експериментаторство поетів стосовно впровадження класичних форм у власну лірику. У свою чергу, це супроводжувалося нівелюванням певних характеристичних рис того чи іншого жанру і елегії зокрема: українська елегія, ще не набувши властивої жанру природи, змінювалася, потрапляючи в поле індивідуальних поетичних систем.

Елегію Зерова відзначає широкий видовий діапазон – від власне елегії, творів елегійного характеру, стилізації й до пародії на елегію. Кожен із виявів ілюструє основну стилістичну лінію Зерова-поета, яка, як зауважив В.Державин, відповідає “генеральному завданню не самого лише українського, а й всеєвропейського неокласицизму, а саме – через ускладнення й синкретизацію поетичних жанрів рединтегрувати розпорошене стилістичне багатство національного мистецького слова в усіх його артистично досконалих літературних проявах [Державин 1994: 537]”.

Поезія “Тягар робочих літ наліг мені на плечі”, на нашу думку, характерна для Зерова-елегіка і у плані розробки елегійної теми, і як один із “програмових” творів типу етичного самоозначення поета. Аналіз, якому автор піддає в поезії власну творчість, визначає філософічність твору. Елегія має заголовок “До альбома”, чим і пояснюється звернення “... і як не заздрить вам...” [Зеров 1990: 85]”, але по суті це роздуми автора про перейдений ним життєвий шлях, і суворий, “настирливо-шорсткий” голос жорстокого судді: “*А де ж доробок твій?*” – це передовсім голос поета, адресований самому собі. До основної теми твору долучається традиційний елегійний мотив шляхетної “заздрості” до молодого адресата. Молодість мислиться як ранок життя. Синтез образів “*сповненої вина і ненадпитої чаші*”, “*смужечки зорі над тихим сном долин*” символізує “початок”, “пробудження”.

Для поета молодість не стільки вік, скільки можливість наповнити життя найважливішим, на його погляд, змістом – творчою працею. До такого висновку спонукає образ “*гострої свіжості передсвітніх годин* [Зеров 1990: 80]”, що перегукується з рядками поезії

Лесі Українки “Як я люблю оці години праці”. Через образ “келиха” виражено заклик жити повнокровним життям і в оді Горація “До Левконої”, майстерний переклад якої здійснив Зеров свого часу: “важкий і пінний келих До вогких уст своїх бездумно підіймай”. У Зерова – “*сповнена вина і ненадпита чаша* [Зеров 1990: 80]”. Переосмисленням однієї з традицій гораціанської поезики сприймається й форма вислову в елегії “До альбома”. Як відомо, Горацій називав свої твори бесідами, посланнями, в яких вів невимушені розмови то з адресатом твору, то з уявним співрозмовником, то з самим собою. З часом форма набула поширення в усіх європейських літературах, а відтак і в українській. У поезії Зерова вона створює своєрідну ауру ліризму, притаманну поезії неокласика й відчуття щирої розмови з читачем. Особливо це стосується жанру елегій, де інтимні почуття розкриваються найповніше.

В окремих творах Зерова збережено назву жанру – елегія – і численні, уже архетипічні для елегії, мотиви, образи, ситуації. Проте системоутворюючим началом виступає не жанрова традиція, а індивідуальний художній стиль поета, який власне й “робить” елегійним весь “художній” світ твору, що містить різні образи й традиції.

На жанрову приналежність поезії “Елегія” вже вказує її назва. Роздуми над прожитим, жаль за молодістю визначають філософічність твору й традиційну елегійну тему, яка у свою чергу розкривається через антитезу минуле ([розвіялася] “*веселість буйноголосна*”) – сучасне (“*нинішня недоля*”) та антиномічні пари “*радість – нудьга*”, лід “*дзвенів – чорніє* [Зеров 1990: 46]”. Сонетна форма дає змогу поглибити антитезу за допомогою інтонації. На зміну описовості катренів, коли йдеться про одноманітне поетове сьогодення, приходить динамічність і експресія терцетів – спогади про минуле.

Поезія „Елегія”, а ще “Суниці” і “Присвята” належать до циклу “*Tarde venientia*” – “Те, що пізно приходить”. Його назва, як і всіх інших циклів Миколи Зерова, є концептуальною й такою, що апелює до культурно-історичного плану. Заголовки в його ліриці є знаками класичного мистецтва, що вказують на широкий контекст, у якому належить осмислювати вірш. Цикл “Те, що пізно приходить” є спробою створити образ світу, в центрі якого – творча особистість у багатоманітності виявів, поєднана численними зв’язками зі світом: зі світом культури (“Тітанії”), природи (“Суниці”), світом власної творчості (“Присвята”, “Визволення”).

Класична тема стосунків двох поколінь, так звана тема “батьків і дітей”, отримує своєрідну інтерпретацію в поезії “Тітанії”. Якщо в багатьох елегіях Зеров розмірковує про долю свого покоління, то тепер його тривожить майбутнє молодого пореволюційного покоління. Що залишають їм, “Тітаніям “Іванової ночі” попередники, запитує Зеров:

“Фальшиву мудрість? Безперечний нуд? Чи ті обіцянки такі урочі...” [Зеров 1990: 44]”. Функціональне навантаження образу Тітанії зумовлене його “генеалогією”. Тітанія – королева фей і ельфів, персонаж комедії В.Шекспіра “Сон літньої ночі”, ім’я якої англійський драматург запозичив свого часу з “Метаморфоз” Овідія. З волі чарівника Одерона Тітанія закохується в осла, що, за задумом драматурга, мало послужити парадоксальним доказом всевладності кохання. Зеров обіграє мотив “зачарованої” Тітанії, надаючи йому соціального й філософського змісту. У поета цей образ асоціюється з молодим поколінням, “зачарованим” “урочими обіцянками” облудної ідеології.

Турботи молодих, реалії студентського життя – такою здається на перший погляд тема поезії “Визволення”. Її назва співзвучна відомій традиції вагантів, поезії життєлюбних і вільнодумних середньовічних студентів. Ілюзію веселого тону розвіюють останні рядки твору, а остаточно – дата його написання. Вірш написано в січні 1934 року, тобто у дні, коли відбулося сумнозвісне засідання університетського товариства “Літератор-марксист”, де П.Колесник виголосив доповідь “Буржуазно-націоналістична літературознавча концепція М.Зерова і хвилювізм”. Сценарій подальших подій розуміли всі. Знав це й Зеров. Звідси – щемливі образи *“важкої острожної колонади”*, в якій вгадується колонада порталу Київського університету, *“часини виходу останньої”*. Поезія “Визволення” наповнюється іронічно-трагічним змістом, перетворюючись, на нашу думку, на “визволення перед ув’язненням”.

Промовисту характеристику поетового життя містить елегія “Суниці”. Від *“псів гавкучих..., нищих душ, підступства і тривоги”* [Зеров 1990: 46] він мріє відпочити серед вічно прекрасної природи. Легко вгадуваний мотив “Intermezzo” М.Коцюбинського набуває в цій поезії особливого драматизму. Єдина можливість у ліричного героя протистояти обставинам – творити власний світ справжньої Поезії. “А ти, Марку, грай! – девіз непоганий. Особливо, коли Маркові нічого іншого не залишається і коли це єдине, що він може робити”, – писатиме поет кількома місяцями пізніше одному зі своїх кореспондентів [Зеров 1958: 191].

Джерело життєвих і творчих сил поета – природа, рідна земля. Зеров опосередковано виходить на античний міф про Антея, сина матері-землі, від якої він черпав свої сили і доти залишався нездоланим: *“І, соків земляних відчувши міць, розплющить очі ...”* [Зеров 1990: 46]”. У зазначеній поезії виразно проступає одна з визначальних рис поетики Зерова – мальовничість і пластичність. Світ природи поет бачить у лініях, звуках і барвах: *“Верхами сосон шум іде розлогий / І хмарою пухнатою темнить / Високий день і осяйну блакить”*.

Виразний живописний ефект у поєднанні з міфологічними, історичними та літературними аналогіями й алюзіями дають Зерову не тільки можливість інакомовлення чи поетикального оснащення думки, а й збагачують його поезію суто філософським масштабом, об'єктивацією. Це в жодному випадку не виключає суб'єктивної насиченості окремих творів. Так, в елегійному диптиху "Finale" (елегії "То був щасливий десятилітній сон" і "Тут теплий Олексій іще іскриться зрана") суб'єктивне начало є домінуючим. Це свідчить про орієнтацію автора на римський бік елегійної традиції, для якої характерний суб'єктивізм.

Елегія "То був щасливий десятилітній сон" має виразний автобіографічний характер. Твір написаний після передчасної смерті єдиного сина Зерова Костика (Котика). "Котик представляється мне каким-то очарованным десятилетним сном, который, увы, отошел и не повторится никогда ..." – писав поет у ті трагічні дні [Зеров 1958: 58]. Почуття втрати видається особливо гострим на тлі ясних осінніх днів: "*Осінній день, тепло і сонце ясне Побачили мене сухим стеблом*". Якщо раніше тема старості була в Зерова насамперед приводом для роздумів про власний творчий "ужинок", "тягар робочих літ", то тепер поета гнітить почуття, якого він не знав раніше – страх перед старістю і смертю: "*стою німий і жити вже безсилий* [Зеров 1990: 69]". Але це страх не перед смертю як такою, а смертю, що стає абсолютним кінцем. "Еще есть одна мысль: сколько горя впереди. Дети будут расти, сменять стариков, и только у меня и около меня будет пусто... [Зеров 1958: 59]". У сонеті Зерова трагічна подія особистого характеру накладається на події суспільного життя – остаточна втрата ілюзій і надій інтелігенції, усвідомлення того, в який страшний час випало жити.

Якщо до сонета й олександрин Зеров звертався практично протягом усієї творчості, то елегійним дистихом послуговувався епізодично. У 1925, 1927, 1928 і 1934 роках написано шість творів, виокремлених пізніше автором як цілість у цикл "Елегійні дистихи". Він став зразком поетичної стилізації на античні теми, пронизаної вічними філософськими роздумами, за якими постає українська дійсність, і свідченням духовної потреби поета випробувати себе в іншій зоні культури, перетворити незнайоме в зрозуміле і близьке.

Виходячи з природи елегійного дистиха, а також традиції, закладеної ще античною поезією, Зеров окреслював коло проблем, в основі яких роздуми про сенс людського існування. Поет продовжував інтерпретувати відомі гораціанські мотиви швидкоплинності життя ("Прудко на безвість ідуть наші дні..."), задоволення малим ("Трудно і вбого живеш ти..."), гармонійного співіснування з природою ("Мимо бескетів червоних ...", "Буюрнус").

Ознаки класичного дистиху – лаконізм і афористичність – повною мірою притаманні “Елегійним дистихам”. Лапідарність у широкому сенсі як стислість і виразність у висловлюванні думок, економне використання художніх засобів належать до визначальних стильових рис його поезики. Йдучи за Горацієм, поет, як спостеріг С.Гординський, плакав “прозорість і ясність думки, простоту, дух справжнього класичного світу... [Гординський 1943: 8]”. Афористичність дистихів особливо виразна. Переконає в цьому вірш “Прудко на безвість ідуть наші дні...”, що є тематичним осередком циклу. Кожна “теза” дистиху набуває такої смислової насиченості й завершеності, що вірш розгортається як ряд значних роздумів, втілених у “крилаті” вислови: *„Не помічаємо – як надворі весна розцвітає, / не помічаємо – як з дерева сиплеться лист / Тільки і вимовиш “осінь!” – коли, ідучи тротуаром, / Втомлені очі зведеш на облетілий каштан* [Зеров 1990: 86]”.

Тему цінності кожної миті життя розробляє поет-неокласик у дистиху “Чей ти не знаєш ...”. Висвітлюючи одну з “вічних” тем світової поезії, Зеров створив стилізацію на гомерівський сюжет. У XI пісні “Одіссеї” описано зустріч царя Ітаки з героєм троянської війни Ахіллом у підземному царстві мертвих. У творі українського поета, як і в поемі Гомера, Одіссей скаржиться на те, що вже довгі роки в мандрах і поневір'яннях, тоді як Ахілл і при житті був “щастям перший”, і в царстві Аїда владарює над мертвими. Дослівно відтворюючи розмову гомерівських персонажів, Зеров вводить її в діалог ліричного героя зі співрозмовником, акцентуючи, що Ахілл пізнав справжню ціну життя, лише втративши його: *„Краще б я там, на горі, ратая бідним рабом / Землю робив попід сонцем пекучим, останній із смертних, / Як у підземнім краю берло владичне тримав* [Зеров 1990: 87]”.

Алегоричне осмислення античного міфічного чи літературного сюжету є характерною рисою Зерова-елегіка. Відгук оповіді про Орфея та Еврідіку прочитуємо в рядках дистиху “Сон”. Сцена розмови ліричного героя з квіткою асфоделом “понад потоком Летейським” здається вихопленою з міфу. Як відомо, Орфей не зміг повернути з царства Аїда свою юну дружину й навіки залишився у скорботі й печалі. Спорідненість поетичної та авторської життєвої ситуації – смерть сина – надають творіві, як і елегії “То був щасливий десятилітній сон”, трагічного звучання.

До стилізації елегії Зеров звертається в олександрійському вірші “Овідій”, де відтворив і жанрові ознаки елегії, й особливості стилю римського поета. Так, змальована Зеровим колоритна й жива картина краю, у якому жив останні роки свого життя римський поет-вигнанець, надзвичайно близька створеній самим Овідієм у “Скорботних віршах” та

“Чорноморських посланнях”: „Убогий, дикий край ! Весною бруд і холод, / Улітку чорний степ: ні затишних гаїв, / Ні виноградників, ні золочених нив. / А там морози знов і небо в синій ризі... [Зеров 1990: 82]”. Неважко помітити зв'язок між переданим станом Овідія і тим самопочуттям, що вилилося в Зерова елегією “Тут теплий Олексій ...” Мовою поезії стверджено перегук епох і культур, людських долі і почуттів.

В українській поезії 20-х років жанр елегії стає вже свого роду пробним каменем, з'являються навіть пародії. Зеров пародіює “Кримську елегію” П.Филиповича, де, проте, в іронічному світлі постає не елегія, а індивідуальний стиль автора, якого пародіюють. Так, ужито типові для П.Филиповича мовні конструкції, характерні слова: у першоджерелі – “ляж на землі серед високих піній”, у Зерова – “уже не тішать ні намети піній”; обіграно назву поезії Филиповича “Розіта” – “Прославить інших Зіту і Розіту новий пеан!.. [Зеров 1990: 104]”.

Отже, в оригінальній поезії Миколи Зерова жанр елегії, представлений у різноманітних модифікаціях виразно й повно, стає одним із засобів творення нової естетичної норми, в основі якої трансформація й переосмислення давніх традицій.

Література

Білецький, О.І.: Зібрання праць: У 5-ти т. Наукова думка, Київ 1966. – Т. 5.

Гординський, С.: Поезія Миколи Зерова In: Зеров, М. Камена. Поезії. Львів 1943.

Державин, В.: Поезія Миколи Зерова і український класицизм. In: Українське слово: У 4-х томах. Рось, Київ 1994. – Т. 1.

Зеров, М.: Corollarium: Збірка літературної спадщини. Інститут літератури, Мюнхен 1958.

Зеров, М.: Твори: У 2-х т. Дніпро, Київ 1990. – Т. 1.

Левек, П.: Эллинистический мир. Наука, Москва 1989.

Рильський, М.Т.: Зеров-поет і перекладач. In: Зеров, М. Твори: У 2-х т. Дніпро, Київ 1990. – Т. 1.

Summary

Specific of elegy's functioning – a kind of ancient poetry – in original Mykola Zerov's creative activity is observed in this article. The elegies in his poetical inheritance are the examples of new modern stage of elegiac genre development in Ukrainian literature. There are a lot of kinds of elegies in Ukrainian poetry, among them we can enumerate such as original elegy, works written in elegiac manner, stylizations and travesties on elegy. The development of elegiac genre in Zerov's poetry is characterized by expressive culturological content.

Психоаналітичний вимір творчої особистості в українській літературі кінця XIX – початку XX століть як теоретична проблема сучасного літературознавства

Кирилюк Світлана

Чернівецький національний університет імені Ю.Федьковича

На зламі XX – XXI століть спостерігаємо посилену увагу до одного з найцікавіших і продуктивних періодів в історії національної літератури – періоду раннього українського модернізму (варто згадати, наприклад, праці С.Павличко (“Дискурс модернізму в українській літературі”, 1997, 1999), Т.Гундорової (“ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація”, 1997), Я.Поліщука (“Міфологічний горизонт українського модернізму”, 1998, 2002), Н.Шумило (“Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX ст.”, 2003), В.Агеєвої (“Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму”, 2003), Р.Чопика (“Переступний вік (Українське письменство на зламі XIX – XX ст.)”, 1998) та праці інших дослідників, які поставили перед собою мету представити повновартісну картину буття української літератури в багатьох аспектах її розвитку).

Така увага є досить показовою, вона засвідчує неординарність, різноплановість пошуків національного письменства на зламі століть. Тому актуальність проблем, пов’язаних із дослідженням творчості письменників окресленого відтинку в літературній історії, – безсумнівна. Особливої уваги заслуговує психоаналітичний підхід до явищ українського літературного процесу згаданого періоду (певним поштовхом до активного освоєння національного письменства в цьому плані сьогодні можемо назвати працю Н.Зборовської “Психоаналіз і літературознавство” [Зборовська 2003], а також ряд інших досліджень, що передували згаданій праці, відігравши наприкінці XX – на початку XXI століть важливу роль в актуалізації інтересу до психоаналітичної інтерпретації творів українських авторів, зокрема, в ситуації “сто років без Фрейда” (саме таку назву має одна зі статей С.Павличко [Павличко 2002: 563-582], що стала безсумнівним стимулом до появи сучасних психоаналітичних студій у вітчизняному літературознавстві)). Праця С.Павличко “Сто років без Фрейда” містить розлогий аналіз “відлунь” методологічної практики З.Фрейда в українських дослідженнях

минулого століття. Тут, власне, представлено спробу прокладання “містка” між прірвою, береги якої окреслюють два перші та останнє десятиліття минулого ХХ ст. (в 1996 році побачила світ книжка “История психоанализа в Украине”, що стала об’єктом уваги С.Павличко). Однією з точок відштовхування дослідниця обирає *творчу особистість* (“...психоаналітичне дослідження творчої особистості – цікавий жанр психоаналітичних студій [Павличко 2002: 578]”), зіставляючи бачення цієї проблеми й спроби її освоєння С.Балесем, А.Халецьким та В.Підмогильним в 20-х роках, з одного боку, а з другого – підходами сучасних дослідників психоаналізу. Говорячи про статтю П.Т. Петрик і Л.І.Бондаренко “О некоторых аспектах психобиографий и патографий как форме междисциплинарных исследований”, що увійшла до книжки “История психоанализа в Украине”, С.Павличко констатує “скочування” “з наукового в бульварний стиль”: “Всі ці пасажі настільки неадекватні в науковому дослідженні, що не підлягають дискусії [Павличко 2002: 578]”. Водночас сама С.Павличко, спираючись на засади фрейдівського (класичного) психоаналізу, обрала шлях “приниження” творчої особистості, що притаманно авангардистській тенденції в сучасному українському психоаналізі. Тому, як слушно зрештовувала Н.Зборовська, “в її міркуваннях простежується тенденція до односторонності: образи великих творчих особистостей оживляються і водночас негативізуються через централізацію епатажного маргінального смислу [Зборовська 2003: 344]”.

Слід відзначити одну характерну особливість, пов’язану з дослідженням творчої особистості за допомогою психоаналітичного методологічного інструментарію (говоримо, передовсім, про засади “класичного” психоаналізу З.Фрейда). Ця особливість полягає в тому, що увага дослідника, як переконує досвід, сфокусована на творчій особистості самого автора (у випадку ж залучення до аналізу творчості письменника спостерігається активний пошук alter ego автора, тобто не завжди береться до уваги шлях пошуку письменником альтернативної творчої особистості за умови винесення автором “самого себе” за береги (рамки) окресленого особистісного виміру). Безсумнівним показником, який потверджує певну вичерпальність методологічних ресурсів класичного психоаналізу в підході до характеристики творчої особистості, є зростаючий інтерес дослідників до методологічної стратегії аналітичної психології К.Г.Юнга, завдяки якій зріс авторитет творчої особистості, а також до інших психоаналітичних практик. У цілому варто говорити про продуктивність *комплексного* застосування як психоаналітичних методик в підході до з’ясування механізмів внутрішнього світу творчої особистості, так і залучення інших методологічних практик. До прикладу, “студії” сучасного дослідника

Б.Тихолоза “Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії” “зорієнтовані на продуктивний синтез *герменевтики тексту* (класичної – філологічної – й філософської, найперше в редакції Ганса-Георга Гадамера), *екзистенціальної аналітики* (взірця Мартіна Гайдеггера) та *психоаналізу* (у фройдівському та юнгівському варіантах), а також *естетико-психологічного підходу* (“індуктивної поетики”) самого Франка, обґрунтованого, зокрібно, в його трактаті “Із секретів поетичної творчості” [Тихолоз 2005: 26]”

Сьогодні, по суті, не маємо окремих теоретичних праць, у яких було б представлено спробу окреслити психоаналітичний вимір *творчої особистості*, репрезентованої українською літературою кінця ХІХ – початку ХХ ст. Натомість можна назвати цілий ряд праць українських літературознавців, де ця проблема порушувалася почасти, “вростаючи” в інші теоретичні й історико-літературні площини, або ж стосувалася творчого світу того чи того письменника.

Зокрема, друге видання відомої праці С.Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі” (1999) містить розділ “Ще один сюжет. Психопатичний / психоаналітичний дискурс як компонент української модерності”. Дослідниця відштовхується від тези про невроз як “вимогу, необхідну частину модерності” та “невротичність” європейської культури зламу віків, проектуючи українську літературну ситуацію в площину європейської: “Неврози, навіть божевільня, вперше з’явилися на сторінках українських літературних творів. Божевільна людина, або, точніше, людина, яка стоїть на межі двох світів – “розумного” і “нерозумного” – не просто дедалі частіше привертає увагу письменників. Саме цей образ стає метафорою особистості нового модерного часу, а психоаналіз – способом пізнання цієї особистості [Павличко 1999: 237]”. Авторка дослідження, розглядаючи творчість А.Кримського, І.Франка (зокрема, збірку “Зів’яле листя”), О.Кобилянської, Лесі Українки та ін., говорить передовсім про творчу особистість письменника. Дещо окрібне місце посідає в цьому переліку художній доробок А.Кримського, ґрунтовно проаналізований С.Павличко за допомогою методологічного інструментарію “класичного” психоаналізу З.Фрейда в праці “Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського” [Павличко 2001], а також творчість Ольги Кобилянської, що удостоїлася пильної уваги Т.Гундорової (монографія “*Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської” є “першим психоаналітичним дослідженням художньої творчості та інтелектуальної концепції письменниці на тлі європейського феміністичного руху під оглядом сучасних гендерних і постмодерних теорій, ідей Ніцше, платонізму і фрейдизму [Гундорова 2002: 4]”). Відзначимо, що саме

Т.Гундоровій вдалося “проаналізувати мово-мислення, прикметне для раннього українського модернізму, дискурсію як форму розгортання думки і як автономізацію буття слова”, оприявнивши Словесні Зсуви і Смислові Відношення, зробивши при цьому успішну спробу “розглянути накреслену в межах українського модерну психоаналітичну концепцію критики культури [Гундорова 1997: 55]”. Провідними ідеями модерністської критики дослідниця вважає роздвоєність буття суб’єкта в національному культурному просторі, а також розщепленість національної культури. Покликаючись на психоаналітичну теорію Ж.Лакана, авторка монографії “Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” особливу увагу акцентує на взаємовідносинах “власного “я” суб’єкта і “я” його дискурсу, констатує, що “дискурс культури виступає розірваним, проявляє ідеологію, символи й знаки соціокультурного типу, є відображенням суспільного несвідомого, а не автономною сферою культури, в якій реалізуються потреби й бажання індивіда [Гундорова 1997: 57]”. Цілком закономірно, що згадана наукова праця стала знаковою в культурному просторі кінця минулого століття саме в сенсі використання багатьох методологічних підходів до оцінки явища українського літературного модерну, це насамперед, а також у плані звернення до особистості як репрезентанта цього явища. Окресливши перспективні шляхи виходу в площину психоаналізу (з-поміж чотирьох стадій (типів) ранньомодерністського дискурсу дослідниця особливу увагу приділяє саме психоаналітичному дискурсу, зокрема, його реалізації у творчості “молодомузівців” [Гундорова 1997: 151-153]), Т.Гундорова намітила такі кульмінаційні “точки відштовхування” стосовно творчості І.Франка, В.Винниченка, Лесі Українки та ін. Переконаємося, що нові, не вповні випробувані в українському літературознавстві кінця ХХ ст., а також певною мірою контроверсійні, підходи в оцінці раннього українського модернізму дали можливість виявити в усій повноті обшири не освоєних літературних пластів. Окрім вже названих досліджень, варто в цьому контексті згадати працю Я.Поліщука “Міфологічний горизонт українського модернізму”, в якій дослідник, з’ясовуючи філософсько-естетичні засади міфу модернізму, говорить про *теорії особистості*, що з’явилися в європейській думці на межі століть: “Характерною ознакою багатьох теорій є демонізація уявлень про людину, відчуження її від самої себе, роздвоєність її природи [Поліщук 2002: 92]”. Теорією особистості у широкому сенсі поняття Я.Поліщук вважає і доктрину З.Фрейда, яка справила величезний вплив не лише на психологію, але й на усю культурну ситуацію ХХ століття, “демонументалізувавши” особистість і розвінчавши “нарцисичну ілюзію людини [Поліщук 2002: 98]”. Окремі

засадничі тези цитованої монографії “Міфологічний горизонт українського модернізму” спрямовані на перспективу виходу в ширші інтерпретаційні площини (наприклад, у площину психоаналізу). В цьому безсумнівна вартість наукового дослідження, яке “задало тон” подальшим студіям над історико-літературними та теоретичними аспектами культурного буття кінця XIX – початку XX ст. – одного з найяскравіших періодів у розвитку національного письменства.

Показовим кроком до глибокого освоєння механізмів внутрішнього світу творчої особистості, представленій в художньому доробку Лесі Українки, і, зрештою, внутрішнього світу творчої особистості самої письменниці вважаємо есеї Н.Зборовської “Моя Леся Українка”, який став “новим аналітично-психологічним прочитанням творчості Лесі Українки [Зборовська 2002: 226]”. Дослідниця, незважаючи на те, що свідомо обрала жанр есею, крок за кроком розставляє ті чи ті акценти, відштовхуючись від уже зробленого в психоаналітичному освоєнні Лесиного світу (наприклад, зачіпаючи досить-таки дражливу проблему “лесбіянства”, Н.Зборовська наголошує: “У залежності від того, в яку сторону ми зсуваємо розмову – у *сторону сексуальності (або тіла)* чи у *сторону любові (або духа)* – ми отримуємо різне уявлення про “загадкове” листування Лесі Українки з Ольгою Кобилянською... [Зборовська 2002: 74]”), а також пропонуючи власні неординарні резюмування про драматургію письменниці. На противагу С.Павличко, авторка есею “Моя Леся Українка” послуговується поряд із засадами фрейдівського психоаналізу, фроммівською, лаканівською психоаналітикою і, передовсім, юнгівською аналітичною психологією, сприяючи, таким чином, “олюдненню” національної літератури, “оживленню” письменника: “Олюднюючись у такий спосіб, українська література поставатиме живим, по-сучасному затребуваним текстом. Тому що текст національної літератури – передусім живий текст національної душі... [Зборовська 2002: 15]”. Закони жанру дозволили авторці оприятити “суб’єктивні інтуїтивні відчуття долі талановитої жінки [Зборовська 2002: 16]”, та все ж цінність згаданого есею як психоаналітичного дослідження життя і творчості Лесі Українки – безсумнівна. Н.Зборовська подає власне потрактування відомого Франкового “штампу” про “чи не єдиного мужчину на всю соборну Україну”. Зрештою, для дослідниці важливо було ствердити в цьому контексті присутність в українському духовному просторі кінця XIX – початку XX століть “*національної жіночої душі*” (Леся Українка) та “*національного одухотвореного любов’ю розуму*” (Іван Франко), а також довести переваги конструктивної тенденції в освоєнні життя та художнього світу творчої особистості зламного періоду в історії національного письменства.

Різнопланові спроби осмислення заявленої проблеми, представлені в працях, що з'явилися на зламі XX – XXI століть, potwierджують її актуальність в сучасному українському літературознавстві, а також переконують у необхідності пошуку продуктивних шляхів розв'язання.

Література

Гундорова, Т.: *Femina Melancholica*: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Критика, Київ 2002.

Гундорова, Т.: *Проявлення Слова*. Дискурсія раннього українського модернізму. Літопис, Львів 1997.

Зборовська, Н.: *Моя Леся Українка*: Есей. Джура, Тернопіль 2002.

Зборовська, Н.: *Психоаналіз і літературознавство*. Академвидав, Київ 2003.

Павличко, С.: *Дискурс модернізму в українській літературі*. Либідь, Київ 1999.

Павличко, С.: *Націоналізм, сексуальність, орієнталізм*. Складний світ Агатангела Кримського. Вид-во Соломії Павличко "Основи", Київ 2001.

Павличко, С.: *Теорія літератури*. Вид-во Соломії Павличко "Основи", Київ 2002.

Поліщук, Я.: *Міфологічний горизонт українського модернізму*. Лілея-НВ, Івано-Франківськ 2002.

Тихолоз, Б.: *Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії*. Львівський національний університет ім. І.Франка. Львів 2005.

Юнг, К.Г.: *Психологія та поезія*. In: *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Літопис, Львів: 1996, с. 93-108.

Resümee

Im Artikel handelt es sich um eine der wichtigsten Probleme der modernen ukrainischen Literaturwissenschaft – die Forschung des psychoanalytischen Paradigmas der schöpferischen Persönlichkeit der Nationalliteratur Ende XIX – Anfang XX Jahrhunderte.

Auf dem Stoff der Hauptarbeiten der ukrainischen Literaturwissenschaft, die um die Wende der XX und XXI Jahrhunderte erscheint worden sind (S. Pawlytschko, T. Hundorowa, N. Zborowska, J. Polistschuk und andere), werden die leistungsfähigsten Weisen in der Untersuchung der inneren Welt der schöpferischen Persönlichkeit erforscht. (Analysiert werden der psychologischen Weisen von S. Freud, Weisen der analytischen Psychologie von C. G. Jung und andere). In der Forschung werden auf die Notwendigkeit betont, die Leistungen auf dem Gebiet der psychoanalytischen Interpretation der ukrainischen Literatur Ende XIX – Anfang XX Jahrhunderte zu folgern.

Генологічна концепція усної словесності Миколи Костомарова (зимова календарно-обрядова поезія)

Підгорна Лілія

Львівський національний університет імені Івана Франка

Назва цієї статті досить умовна. Не слід чекати від ученого комплексного теоретичного осмислення проблем генології, під якою ми тепер розуміємо науку про жанри. Така наука у часи Миколи Костомарова тільки накреслювалась, формувалась із роздрібнених камінчиків смальти у певну мозаїкову панораму. Такими «камінчиками» були окремі висловлювання дослідників фольклору, їхні часткові спостереження над природою жанру, тлумачення його семантики. Проблема ускладнювалась тим, що жанрова система фольклору чимось подібна й не подібна до літературної те, що нині ми називаємо «генологічною свідомістю» (С. Скварчинська) якоюсь мірою була притаманна творцям і носіям фольклору-народові, що необхідно було врахувати дослідникові, який на народну накладав свою. Виникнувши давно й функціонуючи як «фонограми одшедших поколінь» (М. Грушевський), деякі генологічні назви нерідко відривались від первісних понять, які затуманювались на часових «просторах» від пори їхнього виникнення до сучасності дослідника. Специфічна інтерпретація генологічних назв і пошуки адекватних їм понять Костомаровим ширші поняття «жанровий аналіз». Костомаров накреслив певну жанрову систему фольклору, виділив окремо обрядові пісні і в рамках циклу здійснив типологію пісень за хронологією пір року, намагався розглядати фольклорні жанрові утворення разом з обрядом, тлумачив міфологічний підтекст пісні. Ось чому, на нашу думку, з певною дозою умовності можна говорити про генологічну концепцію наших перших учених – фольклористів, яких ми можемо назвати класиками.

З усього розмаїття усної словесності М. Костомаров надавав найбільшого наукового значення обрядовим пісням, що відносилися як до різних пір року, так і різних випадків родинного життя. [Н.И. Костомаров 1905: 520]. Учений наголошував, що обрядові пісні виконують у визначених випадках і у визначений час.

Серед календарно-обрядової поезії зимового циклу важливе місце займали колядки і щедрівки.

М. Костомаров, даючи дефініцію цих жанрів, зазначав, що колядки – пісні святочні, а щедрівки – ті, котрих співають напередодні

Нового року.[Н.И.Костомаров 1906: 435]. Відомо, що колядки – це святкові обрядові пісні зимового циклу, виконання яких припадало на 24 – 25 грудня і тривало до перших чисел січня. За словами ученого пісні, що належать до свята Різдва Христового, називаються у Малоросії колядками, а ті, котрі співають під Новий рік, щедрівками від слів “щедрий вечір”, як у народі називається вечір напередодні Нового року.[Н.И. Костомаров 1930: 288].

Не всі фольклористи й досі мають чітке уявлення про різницю між колядками та щедрівками. Урахування часу виконання пісень зимового святкового циклу, спираючись на народні погляди, має важливе значення, хоч це і не єдиний фактор жанрової типології.

М. Костомаров дав цікавий опис свята коляди, котре безпосередньо пов'язане з народженням нового сонця. Учені не мають однастайної думки стосовно виникнення терміна “коляда”. Я. Грімм слов'янську коляду пов'язував із латинським “calendae”, що означало свято Нового року. Олена Пчілка, а пізніше К. Сосенко стояли на позиції, що назва коляда не має нічого спільного з римським calendae. Він вважав, що римські свята, зокрема calendae, не мали спільних рис з українською колядою, “бо староукраїнське свято Різдва є під оглядом культурно-історичним далеко раніше; а тим самим також ім'я коляда, що містить в собі весь ідеологічний зміст свята, мусить бути старше, чим calendae”.[К.Сосенко 1928: 84]. На думку Олени Пчілки, це слово належить до глибин індоєвропейської мовної спільноти. М. Костомаров, поділяючи у цьому питанні погляди І. Снегірьова, стверджував протилежне Я. Гріммові: назва коляда зовсім не походить від calendae, а однозначне зі словом iola, що означає “колесо-круг сонця; те ж означає і коляда від коло, круг, колесо”.[М.І. Костомаров 1994: 249]. А от, скажімо, О. Потебня у своїй ґрунтовній науковій праці “Объяснение малорусских и сродных народных песен” інтерпретував термін “коляда” як “натовп”, “паства”. У релігійному сенсі коляда відбувалася на честь народження сонця, тобто постання світу. Багато колядок беруть свій початок у язичницьких часах. Так, мотивом однієї колядки, яку наводить М. Костомаров, є народження матір'ю сина, котрого вона скупала в морі. Сонце також купається, а мати його, за литовською міфологією, живе біля моря. Очевидно, підсумовує вчений, у колядці йдеться про мотив створення світу. Так, трактуючи у колядках про створення світу образи двох голубів, автор вдався до порівняльного аналізу цих образів у зендській та індійській міфологіях. Також, у зендській міфології маємо образи двох дерев: одне – дерево життя і зцілення, а друге містить різне насіння. На вершині другого дерева – міфічний птах (сокіл), який з допомогою води розносить це насіння по цілому світові. В індійській міфології є образ дерева, з котрого створені небо і земля, і на ньому

присутні два птахи, що обнімаються. Варіант, де є два голуби, на думку М. Костомарова, зберіг багато старовинного змісту. Інколи у наших колядках зустрічаємо варіант, де замість двох голубів виступають два ангели, які злетіли на землю, щоб знати, як живуть люди:

*Пане господарю, на твоїм дворі
Ой два голуби пшениченьку дзюбають!
Хоче господарь на их стріляти;
Стали до его та й промовляти;
Господарю наш! Не бий же ти насъ.
Ми не голуби, ми есть ангели,
Ми випитуємъ и виглядуємъ:
Що се діється на билимъ свити;
Чи теперъ все такъ, якъ колись було?*

[Н.И. Костомаров 1906: 619]

М.Костомаров припускає, що образ голубів наповнений давнім міфологічним значенням. Учений говорив про язичницьку основу цього твору. «Сущность здесь та, что в образе голубей являются высшие существа мыслящая; но и голуби, творящие небо а землю, конечно, означали или символическое изображение высших существ, или же их орудие».[Н.И. Костомаров 1906: 619].

Як бачимо, як теж інші фольклористи-романтики міфологічної школи М.Костомаров захоплюється далекими паралелями, «індійщиною» і й дещо відходить від теми. Мабуть, більш переконливими були б паралелі з образами пісень інших жанрів українського фольклору. Так у весільних піснях є вислів «на гору сонце колесом їде», тобто, сонце-коло, колесо. Очевидно, синонімом слова «сонце» могло бути «коло», «колесо» (у польській мові «kolo»-колесо).Отже, корінь у слові коляда той самий, що і в слові «сонце».Святовечірні звичаї українського народу вказують на те, що символом «сонця» був вогонь.Свято народження сонця- це свято народження вогню. На Гуцульщині на свят-вечір добувають новий вогонь тертям сухої деревини об деревину, на Поліссі вогонь на Коляду запалює малий хлопець. Отже, костомарівська гіпотеза про те, що Різдво- свято народження нового сонця, конструктивніша, ніж потєбнянська, бо закорінена у святовечірні звичаї. Саме її, костомарівську, приймає Іларіон Свенціцький у фундаментальній монографії «Різдво Христове у поході віків».

Досить докладно описує М. Костомаров також значення коляди і родинний звичай колядувати з побажаннями здоров'я, щастя. Як відомо, колядували здебільшого хлопці, але учений зазначив, що в Україні *колядники* (підкреслення наше. – Л.П.) ходять під вікнами і співають

обрядові пісні хлопцям і дівчатам. Найважливіший мотив пісень – те, що дівчата і хлопці не знають кохання, але скоро познайомляться з ним.

Спостереження М.Костомарова про виконання колядок дівчатами важливе, але досить сумарне. У наш час колядувати не можуть на Гуцульщині жінки, лише чоловіки, як і на Поліссі, а от щедрувати вже ходили дівчата, або дівчата і хлопці. На Білорусі щедрували тільки дівчата.» Дівчата ходили зі Щедрою. На цю роль вибирали гарну, статну дівчину. Її одягали у святковий одяг, голову прикрашали вінком з паперових квіток і різнокольоровими стрічками. Одягнувши Щедру, дівчата ходили по хатах і співали щедрівок. (колядні пісні, які виконували тільки напередодні Нового Року з приспівом «щедрый вечер »).[А.С. Ліс 2001: 79].

Свята Коляди мали велике значення і в землеробському плані .

Оскільки звичаї колядувати і щедрувати в українців переважно мали хліборобський характер, то щедрівка господареві чи господині прославляла добробут, “багатство і щастя” господаря, його родини. Зміст щедрівок – здебільшого, оспівування любові Бога до селянина-господаря, котрий на наступний рік знов посіє “жито-пшеницю”, але в подяку за майбутній дощ на полі і добрий врожай повинен пригостити співців медом і вином. Найпоширеніший мотив щедрівок – “похвала хлібові”, тобто “зернові”, “хлібним рослинам”.

За М. Костомаровим у колядках і щедрівках хлібні рослини – “признаки довольства и благосостояния, чего желают колядницы тем, кому колядуют. На них лежит отпечаток святости”. [Н.И.Костомаров 1906: 534]. Часто у таких піснях зустрічаємо образи Бога, Божої Матері, святих Петра, Іллі. У деяких колядках з апокрифічними мотивами сам Бог виступає в особі орача ниви, а Мати Божа у ролі прохачки на добрий урожай. У щедрівках і деколи в колядках, як зазначив М. Костомаров, достаток уявлявся в образі житньої нагайки, котра в руках чи то Бога, чи святого Іллі:

*Дала ему (Богу) мати житяную пугу:
Де пугою махне,
Там жито росте!*

[Н.И. Костомаров 1906: 535]

Звичай посипати на Новий рік, на думку вченого, пов’язаний зі святом щедрого вечора: “Я вважав, що це свято у язичництві має значення освячення зерен, котрі готували до посіву”[.М.І. Костомаров 1994: 251]

Колядки залежно від адресата, поділяються на різні групи: колядки господареві, парубкові, господині, дівчині тощо. Пісні в основному були спрямовані на добрі побажання господареві та членам його родини: “Смысл большей части колядок состоит в том, что, колядуя

кому-нибудь (хозяину, хозяйке, сыну-молодцу, дочери-красавице) изъявляют этому лицу желание счастливых положений жизни”. [Н.И. Костомаров 1930: 302]. Зазвичай господареві бажали доброго урожаю, а господині – щоб “телились корови”, “множилась птиця”. Колядки парубкові, котрі наводить М. Костомаров, містили переважно військові чи мисливські мотиви із закликом до молодця “перемагати”, “брати данину”, “підкорювати міста”. Колядки, адресовані дівчатам, вихваляли красу князів і бояр, тобто женихів, і бажали дівчині вийти заміж за хорошого молодця: “В колядках, которые поются в смысле пожелания благополучия тем, к кому обращаются, естественно, избираются такие образы благополучия, которые могут быть применительны и к этим последним лицам и заключать понятные им идеальные представления счастья в разных положениях”. [Н.И. Костомаров 1930: 302]. Важливим атрибутом свята коляди були ворожіння, котрі найчастіше стосувалися родинних зв’язків. Таким чином, М. Костомаров робить висновок, що “у язичництві на святі коляди – народження сонця – складався і освячувався хоровод, члени котрого, юнаки і дівчата, повинні були на майбутню весну своєю любов’ю прославляти загальну любов, що виражена в природі життям, а у язичницькому богослов’ї символічним шлюбом царя-вогню і цариці-водиці”. [М.І. Костомаров 1994: 250-251]. Тут ми зустрічаємо два священних атрибути: вогонь і воду, що часто фігурують у текстах колядок і щедрівок.

М. Костомаров стверджував, що у колядках домінує прославлення астральної тріади: місяця, сонця, зірок, що часто уособлюють образи господаря, господині і їхніх дітей: “В песнях, принадлежащих исключительно времени праздника рождества Христова, заметно прославление небесных светил, так как в них беспрестанно упоминаются солнце, месяц и звёзды: они представляются разговаривающими между собою, путешествующими и посещающими людей с целью дарования им всякое благополучие и урожай на предстоящий год. Вероятно, празднество рождения солнца было и началом года”. [Н.И. Костомаров 1930: 288] Характерно, що на Поліссі слуг наймали до коляди, тобто до Нового року. Звідси примівки: «До колядёнки два дёнки: то пересиджу, то перележу» (з розповідей І.О.Денисюка). Тобто слуга в останні дні перед «дембілем» лінувався працювати. М.Костомаров наводить приклади колядки і щедрівки, де на кленовому листку написано три імені: сонця, місяця, зорі. Сонце – господиня. Місяць – господар. Зорі – їхні діти. [Н.И. Костомаров 1906: 449, 574]. В іншому тексті колядки господаря порівнюють з “місяцем, а господиню – із зіркою”. [Н.И. Костомаров 1906: 455-456].

Часто, бажаючи всіякого добра господареві, використовували образ солов’я, що виступав символом добросердності. [Н.И.Костомаров

1906: 613]. Нерідко натрапляємо у колядках на образ ластівки, яка приносить господареві звістку, що у нього отелилися корови, і вона візьме гроші, коли виростуть телята. На думку М. Костомарова, галицький варіант цієї колядки дещо інший: ластівка наказує господареві послати челядь до худоби, а самому оглянути бджоли. [1906: 623]. Цікавий образ бджоли і в іншому тексті, де бджолина матка носить мед господареві, а віск на свічки Богові:

*Ой шумить гуде, дибровою йде.
Пчилюнька мати пчилочокъ веде.
Ой пчилочки мои, диточки мои,
Ой десь ми будемъ при саду мати,
Рои роити, медокъ носити,
Медок-солодокъ пану господарю,
А жовтий воскъ – Богу на свичу*

[Н.И. Костомаров 1906: 658].

Чільне місце у науковій спадщині М. Костомарова посідають колядки з військовими і мисливськими мотивами. Так, в одній з таких колядок, що таїть у собі залишки міфічних слідів, ідеться про молодця, котрий веде битву із царгородським царем і перемагає. Як дарунок від царя – дочку заміж взяв, половину царства і третину щастя. Важливим у тексті є образ туману, що символізує невідому загрозу. [Н.И. Костомаров 1906: 468].

В іншій колядці військового змісту, котру М. Костомаров узяв зі збірника А. Метлинського, йдеться про битву молодця, який зібрав військо і завдає страху мешканцям міста. Як викуп, молодець бере собі гарну дівчину. На думку вченого, “колядки эти носят черты княжеских времён, когда действительно удалые князья съ своими дружинами и ратаями осаждали города и брали съ них окупъ или предавали на щить”. [Н.И. Костомаров 1906: 687]. Зміст ще одної колядки з військовим підкладом – збір молодців і їхній похід на Царгород з метою прогнати князів чи королів. На прохання короля відпустити його відповідь така: його повезуть королем у чужу землю (варіанти – “Русскую”, “Ческу”). Мотив походів князів у чужі землі задля слави і багатства знаходимо і в інших колядках (зокрема, повернення князя з Угорщини; дари для дружини чи молодець привозить гроші з походу в Німеччину). Таким чином, уже Костомаров висловив ідею про відгомін лицарських мотивів в українських обрядових піснях, яка лягла в основу капітальної двотомної праці Володимира Антоновича й Михайла Драгоманова «Исторические песни малорусского народа», де її обґрунтовано старанною підбіркою текстів та ґрунтовними коментарями і вступними статтями цих двох видатних істориків. К. Сосенко у своїй науковій розвідці “Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і

Щедрого Вечера” (1928) писав про щедрівки, де зображені бойові гурти, що організували військові походи, вказуючи на наявність у них міфічних мотивів, а не історичної традиції: “Є щедрівки про боеві гурти і про організації воєнних походів із пізнішою історичною закраскою, з іменами історичних міст на Україні або Царгорода; але ніяка з них не є вільною від мітологійних мотивів і не має характеру історичної традиції, хочби на тільки, що українські козацькі думи. І це свідчить, що ці дрібні історичні проблески в щедрівках, це пізніші налети серед давньої культово релігійної містики та інших полумітичних, старовіських традицій”[К.Сосенко 1928: 192].

У колядках про молодця часто виступає образ коня. Нерідко цей образ наділений рисами казкової істоти: очі – зорі, золоті вуха, срібна грива, а хвіст – шовковий. Інколи кінь утікає від молодця. За це йому пропонують винагороду, якою є дівчина, що, піймавши коня, стає дружиною молодця.

М. Костомаров звернув увагу і на колядки з мисливськими мотивами. У таких колядках часом діброва своїм шумом сповіщає мисливця про перебування у ній звірів. В одній із колядок виступає образ мисливця, що цілиться у сокола. Як відомо, образ сокола мав міфічний підтекст. Сокіл на майбутньому весіллі молодця обіцяє перевести його через воду і взяти наречену на крила. На думку М. Костомарова, “древность этого образа, которого сущность состоит в томъ, что птица, представленная разумнымъ существом, помогает человеку в добывании красавицы, несомненно доказывается похожими образами не только у славян, но и у других одноплеменныхъ народовъ”. [Н.И. Костомаров 1906: 649-650].

В іншій колядці автор оспівує улюблене заняття князів – полювання. Молодець говорить, що братам дістанеться куниця в дереві, а йому – дівчина у теремі. Про давність цієї колядки, на думку вченого, свідчить її лексика: кура, теремъ, лукъ.

Отже, М. Костомаров мав значний інтерес до пісень календарно-обрядового циклу, зокрема колядок і щедрівок, бо саме у цих жанрах найбільше збереглися сліди язичницьких та християнських вірувань.

Підсумовуючи викладене, необхідно ще раз наголосити, що М. Костомаров не тільки дбайливо збирав різні фольклорні матеріали, але й глибоко досліджував, вивчав жанри народної творчості, здійснив їхню наукову класифікацію. У своїй генетичній концепції усної словесності учений винятково важливого значення надавав обрядовим пісням усіх календарних циклів. Це передусім типово українські колядки і щедрівки – обрядові пісні зимового циклу, що прославляли Різдво Христове, родинне щастя, здоров’я, добробут хлібороба і майбутній щедрий урожай.

Генологічна концепція усної словесності М. Костомарова яскраво засвідчує споконвічний системний зв'язок поколінь і водночас джерельну силу, велич і красу духовності українського народу.

Література

Костомаров, Н.И.: Великорусская народная птсенная поэзія. In: Собр.соч./ Т.13 / Кн. 5. / 1905.

Костомаров, Н.И.: Историческое значеніе южно-русского народного птсенного творчества. In: Собр.соч./Ист. мон. и исследования / Т. XXI / Кн.8 / 1906.

Костомаров, Н.И.: Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзією. In: Етнографічні писання Костомарова. Київ 1930.

Костомаров, М.І.: Слов'янська міфологія / Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ 1994.

Костомаров, Н.И.: Историческая поэзія и новые её материалы. In: Етнографічні писання Костомарова. Київ 1930.

Ліс А.С. і др. Календарна-абрядова паэзія. Мінськ 2001.

Сосенко, К.: Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. Львів 1928.

Summary

The genre conception of verbal literature in the folklore inheritance of Mykola Kostomarov described in the article. The main motives (the creation of world, military and hunting motives) and richness of images in winter calendar-ceremonial poetry are analysed on the material of Kostomarov's scientific works.

Для загального добра. Михайло Коцюбинський про двобій людини і світу (спроба міфопоетичного прочитання)

Хаддад Катріна

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

Тема протистояння одиниці й маси має глибокі корені у світовій літературі, але особливого розвитку вона зазнала в ХІХ ст. у творчості романтиків. В українській літературі межі століть популярним було питання “про роль особи в історії, про правомірність її втручання в хід історичних подій, тобто про історичну необхідність і свободу волі людини” [Гаєвська 1981: 20]. У цьому контексті можна говорити про творчість І. Франка, Лесі Українки та багатьох інших. Як зазначає з цього приводу Н. Шумило, “проблема усього ХІХ ст. “герой і середовище” змінюється на актуальнішу: “особа і народ”, що з часом постане перехідною до ще глобальнішої: “людина і світ”. На рівні онтологічного неоромантизму основна увага митців зосереджувалася на єдності універсуму, світу у його двох сферах – космосу та соціуму” [1998: 124]. Тема залежності людини від суспільства глибоко хвилювала і М. Коцюбинського.

Першим твором у цьому руслі можна вважати оповідання “Для загального добра” (1895). Дослідники твердять, що твір має реальну основу [Коцюбинський 1973: 383–384], а образ Тиховича багато в чому має автобіографічний характер. Сюжет будується навколо зіткнення свободи і “загального добра”, яке завершується повною поразкою індивіда. Замфір Нерон із родиною живе й годується з виноградника, та раптом з’являються “доктори”, які знаходять в корінцях рослини філоксеру і, щоб запобігти її поширенню на сусідні території, повністю винищують виноградник героя.

Фатальному приїздові філоксерної комісії передуює безжурність життя родини. Автор ніби нанизуює деталі, що актуалізують тональність спокою, розміреності. Герой твору “з усмішкою задоволення від святного обіду, що грала на червоному, загітому стравою та вином обличчі” [тут і далі цит. за Коцюбинський 1973, вказуючи сторінку: 204], збирається на виноградник. Його дружина, Маріора, прибирає посуд після обіду. Старий мош Діма сидить на призьбі й годує курей та качок. Наступний епізод органічно вписується у крещендо безжурності. Герої побачили інший віз, що наздоганяв їх. “Молдувани змінялись поглядом – і вмить, немов зрозумівши оден одного, підскачили на місці, пустили

віжки, гукнули на коней. Коні, почувши волю, шарпнулись із копита, витяглись – і помчались стрілою наввипередки...” [206]. Замфірові й тут пощастило – його коні випередили суперників. “Апогеем” щасливої долі героя стає сам виноградник: *“Там, під листям, цілі скарби, цілі купи розкішних китяг так і обліпили кущ, так і вгинають лозу під непомірною вагою. Є, зародив Господь, радісно б’ється Замфірове серце...”* [209]. І тільки тепер з’являється перша згадка про несподіване лихо: дружина нагадує героєві про чутку щодо “докторів”. Перша Замфірова реакція була дуже войовничою, але ясність червневого дня, зелене море винограду та безжурне щебетання дівчорі повернули його до веселого настрою. Та в селі на нього чекала грізна звістка, що незабаром таки прийдуть “доктори”. Тривожна атмосфера, якийсь непевний рух, розмови про кінець світу та докторів-“анцихристів”, – ось чим зустрічає Замфіра рідне село. Прагнучи особисто все з’ясувати, герой прямує до старости, де йому підтверджують, що виноградник таки рубатимуть.

Оскільки останній є центральним топосом твору, варто зупинитися на ньому детальніше. Перший же опис виноградника скеровує увагу читача на масштабність і актуалізує семантичний комплекс моря: *“Зараз від дороги, загороджений очеретяним тином, починався Замфірів виноградник. Розкішні крилаті кущі з буйною лозою, обліплені лапатим листом, вкривши підгір’я, спинались на гору, звисали гірляндами над жовтим проваллям, що, мов глибока зморшка на чолі, перетинало пасмо гір... Здавалось, якась могутня зелена хвиля залягла підгір’я шпичастих гір, п’ялась догори... Зелене море листя грало долі всіми сутінками барв, від чорно-зеленої до жовто-зеленастої”* [208]. Рослина постає втіленням стихійного начала, символом хаосу. Герой, впорядковуючи виноградник, приборкує стихію, що на глибшому рівні скеровує до смислового шару космізації хаосу. Протиставлення природи впорядкованої і природи дикої, закладене в образі виноградника (*“Тоненькі, штучно виплетені з очерету тини відділяли Замфірів виноградник від сусідніх, а буйна лоза, немов наперекір усім межам, перелазила через тини, сплітаючись у зеленому морі виноградників”* [208]), дозволяє інтерпретувати його як модифікацію топосу саду. У порівнянні з **лісом**, що уособлює “чужий” світ, є втіленням стихійного начала, сил хаосу, з якими треба боротися, **сад** – це “алегорія осілості, продовження людського житла та відповідне його облаштування. Дім-сад – це модель родинного мікрокосмосу” [Кравченко 1998: 121]. У такому контексті сад (як загальне, родове поняття, видовим виявленням якого є виноградник) являє “свій” світ, що підтверджується текстуально: *“Ще дитиною бігав він там, з утіхою смакуючи солодкий виноград, зазираючи під кожний*

кущ, у кожен закуток. Все тут знайоме, все своє. Там під горіхами сходився він у свято з стрункою, чорноокою Маріорою, ще дівчиною тоді, там посадив на щастя якийсь особливий татунок винограду – от як розрісся тепер розкішно! – а тут, хазяїном вже, завів молодник” [209]. Крім того, “Замфір дуже любив свій виноградник”, ходив коло нього, “як коло рідної дитини”, і звик до нього, “як до близької істоти, з життям котрої зв’язано власне життя, хліб, достаток” [208, 210].

Отже, виноградник є своєрідним осердям життя героя, віссю, навколо якої все будується. Паралельно з горизонтальною (родинне буття на синхронному рівні) виноградник актуалізує й вертикальну перспективу (діахронний рівень родових зв’язків): “Оця десятина землі, густо засаджена розкішними кущами, відділена від гори столітніми волоськими горіхами, делікатними жерделями та сіролистими айвами, дісталась йому ще від батька. То була дідизна, прадідизна, може” [208–209]. Таким чином, виноградник постає своєрідним “родовим топосом”. Слово *рід* (в значенні сукупності родичів) передбачає значення вирощування (діяльності) та плоду (результату), але й незалежно від цього воно несе в собі порівняння роду як явища людського життя з проростанням дерева і взагалі рослини [Потебня 1989: 445–446]. Якщо розуміти рід, згідно спостережень О. Потебні, як дерево, то запорукою його сили й життя є сильне, здорове коріння, тобто предки є основою роду. В цьому значенні своєрідний культ предків як свідків і творців “золотої доби”, щасливого минулого був центром романтичного світогляду. Так, історико-героїчна площа міфу України характеризується антитетичністю зображення минулої слави й сучасного занепаду [Хавкіна 2000: 8], а в шевченківській моделі України сім’я і рід постають виявленням рівноправного, емоційного та іманентного зв’язку між людьми, що актуалізує мотив ідеальної спільності [Грабович 1998: 101].

Таким чином, виноградник стає осередком сталості, спокою й тягlosti в хаосі зовнішнього “дикого” нестабільного світу. І коли цей родовий топос, який становить центр життя героя, підпадає під загрозу знищення (а разом з ним – і “родові гнізда” інших мешканців села), цілком природною є реакція виноградарів: “Ні, це вже кінець світу настає...” [212]. Прикметна деталь: хвороба спіткала саме **коріння** винограду, що можна сприймати як подвійну символізацію знищення основ буття, роду. Підсумовуючи, зазначимо, що виноградник постає своєрідним перехрестям двох перспектив буття, в які включена людина: родової спільноти як своєрідного мезокосмосу (між мікро- та макрокосмосом) та природних неприборканих сил як втілення хаотичного начала. Боротьба, осередком якої став виноградник,

відбувається між двома силами, які представляють саме порядок, космос, – між родом та суспільством. У той час як сили хаосу виходять з цієї боротьби майже неушкодженими (загине саме космізована їх частина, тобто та, що впорядковувалася людиною).

Укорінення є однією з екзистенційних потреб особистості: “Людина має коріння через реальну, активну та природну участь в існуванні спільності, яка зберігає живими деякі скарби минулого й деякі передчуття майбутнього” [Вейль 1998:36]. У цьому контексті втрата коріння є надзвичайно тяжкою, тим більше, якщо йдеться про **позбавлення** коріння. Знищенням коріння людина позбавляється свободи бути собою, реалізувати себе у притаманний тільки їй спосіб. А на суто практичному рівні родина Замфіра Нерона залишається без засобів для існування. Плани героя (“*От коли б допоміг бог зібрати виноград та продати вино. Треба б взяти у пана яку фальчу землі, бо без поля теж погано у господарстві*” [210]) також виявляються пов’язаними з виноградником – отже, його знищення руйнує й майбутнє. Таким чином, топос, що підлягає знищенню, уособлює для героя минуле (дідизна, прадідизна, родовий зв’язок), теперішнє (шматок хліба для нього й родини) та майбутнє (плани придбати поле й забезпечити собі й, головне, дітям безбідне існування).

Про найхарактернішу для ХХ ст. проблему втрати коріння писав Ю. Шерех стосовно новели М. Коцюбинського “На камені”. Простежуючи широкий літературний контекст теми “безгрунтянства”, дослідник наголошував: “Уже на початку нашого сторіччя, коли все ще так мирно дрімало на поверхні людського життя..., українське письменство поставило проблему безгрунтянства” [Шерех 1998: 392]. Як видно з аналізу тексту оповідання “Для загального добра”, ця тема була актуальною для М. Коцюбинського ще в ранні періоди творчості.

Друга частина оповідання ілюструє появу філоксерної комісії у селі. На синтаксичному рівні оповідь будується в “епічному” стилі, розмірено, розлого, спокійно: “*Одної ясної днини, так коло години десятої вранці, горішньою дорогою, що йде понад Прутом, котилося дві молдуванські каруци. На задньому возі, де сиділо кілька чоловіків,... чути було веселі жарти, регіт, пісню. По грубих полотняних сорочках, по чорних запрацьованих руках, а нарешті, по залізних лопатах та всяких робочих інструментах, що визирали крізь полудрабки, можна було пізнати, що то робітники. На передньому, помальованому зеленою фарбою, возі серед дорожніх клунків сиділо троє молодих хлопців: двоє – на задку воза, а один – напроти їх, спиною до візника-молдувана*” [214–215]. Три останні фігури і є “докторами”, які шукають філоксеру. А отже, саме через їх посередництво життя Замфіра руйнується. Епічність оповіді налаштовує читача на романний лад, а до того ж самі образи й

мотив подорожі відкривають асоціативний ряд, що відсилає до роману пригод.

Звернімося до характеристики персонажів: *“Цей останній солодко дрімав, звисивши здорову, круглу, як кавун, голову на груди. По його опасистому, круглому обличчю з чорним закрученим вусом блищала щаслива усмішка солодкого сну, а кругленьке, багато обіцяюче в будучині, черево рівно колихалося під полами студентського кітля. При коротенькій гладкій фігурі студента товариш його здавався мізерним та тендітним. Високий, худий, з закарлюченим... носом на довгому обличчі..., він трохи скидався на Дон-Кіхота... Третій подорожній, закутаний у парусиновий плащ, з кобкою на білому картузі, при котрому засмалене обличчя подорожнього з підстриженою a la Boulanger білявою борідкою видавалось ще чорнішим, дивився вдумливими сивими очима на широкий краєвид”* [215].

Ремінісценція сервантівського роману актуалізує своєрідний його хронотоп, для якого “характерне пародійне стикання хронотопу “чужого дивовижного світу” лицарських романів з “великою дорогою рідним світом” крутійського роману” [Бахтин 2000: 93]. Але якщо твір М. Сервантеса був своєрідною пародією на тогочасні лицарські романи [Енциклопедія 1999: 137–140], то герої М. Коцюбинського виступають “пародією на пародію”. Тому “лицарський” елемент, присутній в сервантівському образі (“фігура зворушливо-героїчного, не від світу цього, романтика, котрий сплутав мрію з жорстокою дійсністю” [Бидерманн 1996: 74]), у М. Коцюбинського зводиться нанівець, натомість на перший план виходить саме “крутійський” аспект. Обидва герої, Савченко й Дон-Кіхот-Рудик, сприймають свою подорож як розвагу. На зауваження Тиховича *“Мене турбує думка, що у Лосиштах знайдемо філоксеру”*, Савченко відповідає: *“Вас турбує?... А я б міг сказитися за тих вісім годин одноманітної праці, коли б не рятувала мене... філоксера. Все ж таки якісь враження, рух, життя. Та й приємно знайти, коли шукаєш...”* [216]. Кожен із товаришів обертається на рівні своєї пристрасті: полювання (Дон-Кіхот), дівчата (Савченко). Тихович же інспірує інший смисловий пласт твору: він виступає за старшого, влаштовуючи комісію на ніч, турбуючись про розміщення робітників тощо. У контексті трагедії, до якої призводять дії героїв (руйнація світу Замфіра Нерона, загибель Маріюри), трійця набуває інфернального забарвлення, перетворюючись на “антитрійцю”. Показовими в цьому сенсі є інтертекстуальні зв’язки з інфернальними героями булгаківського роману “Майстер та Маргарита”: Фагот–Рудик, Бегемот–Савченко, Воланд–Тихович. Так, кореляцію цих образів можна простежити на рівні зовнішнього вигляду героїв: Фагот – “худий і довгий громадянин” [Булгаков 1988: 96], Бегемот – “величезний, як

боров, чорний, як сажа чи грак, і з відчайдушними кавалерійськими вусами” [Булгаков 1988: 53]. Картина приготування сніданку Савченком на бензинці також викликає ледь вловимий зв’язок з образом кота Бегемота, який носився з “примусом у лапах”. Функціонально їх ролі теж де в чому збігаються: Воланд постає серйозним “професором-іноземцем” [Булгаков 1988: 14], а Коров’єв і Бегемот поводяться на зразок таких собі комедіантів-блазнів. За зовнішністю та функціями спостерігаються окремі паралелі й між образами Азazelа та старого цигана. Так, збираючись на роботу, Тихович “умовлявся з низеньким бородатим циганом, котрий, покірливо схиливши набік голову та називаючи себе чомусь греком, прохався на роботу” [Коцюбинський 1973: 224]. У М. Булгакова Азazelо відразу постає помічником Воланда, а зовнішню його характеристику автор подає так: “Прямо з дзеркала трюмо вийшов маленький, але надзвичайно широкоплечий,.. з кликом, що стирчав з рота й потворив і без того небачено відразливу пику” [Булгаков 1988: 85]. Якщо зважити на традиційну тональність образу цигана в українському фольклорі та літературі, то містичний, інфернальний контекст не видаватиметься неприродним. Інфернальний характер образів “докторів” підтверджується не тільки наслідками їх дій (зрештою, не зі своєї охоти чи лихого наміру вони чинили), але й тим, як їх сприйняли селяни: *“Ой, виріжуть нам виноградники, зовсім виріжуть, анцихристи! – голосила якась баба”, “... Ні, це вже кінець світу настає...”* [212].

Зазначені образні паралелі можуть видатися штучними. По-перше, оповідання М. Коцюбинського було написане ще 1895 року, а роман М. Булгакова – протягом 1929–1940 років. По-друге, масштабність як творів загалом, так і образів зокрема, не йде у жодне порівняння. Та й сумнівно, щоб М. Булгаков якимось скористався з оповідання М. Коцюбинського – надто відмінні підходи і глибина розробленості теми. Тим не менше, окремі паралелі залишаються беззаперечними. Це легко пояснити, виходячи з міфопоетичного контексту обох творів. Крім того, можна говорити про наявність певних точок дотику світовідчуття обох письменників (особливо помітно це на матеріалі “революційних” творів М. Коцюбинського й М. Булгакова, в яких людина губиться у вирі революції. Не варто в цьому контексті забувати і про українське походження російського письменника, що виводить на рівень спільної міфопоетичної традиції).

Топос дороги, якою прямують інфернальні герої оповідання М. Коцюбинського, підкреслює їхню символічність. Спочатку перед читачем відкривається широка горизонтальна перспектива: *“Понід полониною, по котрій вони їхали, широко розіслався зелений низькоділ. Срібляста биндочка Пруту кривульками порізала зелені береги, ціле*

море хвилястого комишу ховало від людського ока блискучі озерця та гирла, блакитна імла далини повила далекі села, гори, садки. На планині хилилась од вітру пшениця, а по жовтих ярах, що збігали з гори до Пруту, п'явся лозиною кучерявий виноград. На чистому теплому небі тільки де-не-де білили куциками хмари" [215]. Відкритий горизонтальний простір як чинник відчуття самотності тут не спрацьовує (героїв декілька), але можна говорити про відчуття **свободи**: про те, що простір символізує свободу, говорили О. Потебня [1989: 377] та М. Гайдеггер [1993: 314].

Пов'язаність образу широкого відкритого простору з семантичним полем свободи О. Потебня доводив спорідненістю першого з поняттям тканини: "Деякі назви простору, почасти зближувані із тканиною, почасти такі, в яких це зближення не може бути нами доведене, мають в основі поняття *рвати*... Якщо довжина й ширина тотожні у мові, а *довгий* має в основі поняття рвати, то й ширина зближувалась із розриванням, а за широтою названо поле" [1989: 376–377]. Розривання замкненості простору паралелізується зі свободою людини. З іншого боку, смислове поле слова "дорога" також включає поняття розривання, оскільки "не доторкнутий ногою людини простір уявляється цілим... Людина рве на ходу землю... Згідно з цим, назви сліду, колії, стежки, дороги мають основне уявлення "рвати" [Потебня 1989: 373]. У такому контексті простір, "перерізаний" дорогою, розуміється як олюднений, підкорений людиною, а отже – як "космізований хаос". Показовою в цьому плані є путь героїв оповідання: "*Ось! – показав візник пужалном на провалля, в якому зникла враз дорога. Здавалось, далі нікуди було їхати. Дорога западалась, як під землю, а за проваллям, глибини якого ще не можна було помітити, стирчали зелені шпилі гір. Але візник припинив коні і ступою спустився у кручу. Віз в'їхав у вузьке міжгір'я. З одного боку дороги стирчала жовта стіна урвища, з другого чорніла широка безодня, дно якої, мабуть, не бачило сонця. Зубчасті гори кидали тінь на дорогу, пільма лізла з безодні, виповняла міжгір'я, п'ялась по горах аж до сяючих на сонці шпилів. Стягнені віжками, під натиском каруци, коні крутились, як змії, помалу спускали віз по покрученій дорозі, що, здавалось, провадить на той світ. Виступи гір закривали дорогу – і тільки клептик безхмарного неба синів у високості над стрімкими жовтими стінами*" [216–217].

Зникнення дороги вказує на те, що далі починається якісно інший простір, який уособлює невпорядкований світ. Мета, з якою герої їдуть у село, на символічному рівні актуалізує мотив космізації хаосу (не дати філоксері поширитися на сусідні виноградники – взяти її під контроль). Тоді провалля, що з'являється на шляху героїв, характеризує

топос як близький до інфернального, а гори, які обмежують свободу рухів і ускладнюють путь, вказують на труднощі, пов'язані з місією подорожніх.

Дорога швидко виводить героїв до нібито позитивно конотованого простору: *“Враз, немов від маху чарівничої палички, пасмо гір розірвалося, в широкому отворі, наче у вікні, блиснула річка, а за річкою – широка простора зелених плавнів, засипана вся південним промінням. Каруца впірнула у хвилю ясного світла і покотилась берегом Пруту, далеко лишивши за собою похмурі бескиди”* [217]. Але виходячи з подальшого розвитку подій (“гостей” зустрічали вороже: *“Хазяйка пеклом дише на нас”* [219], *“Та хіба ж тільки хазяйка наша?!. Всі вони, усі молдувани дивляться на нас, як на ворогів своїх, у ложці води ладні втопити нас”* [220]), така конотація виявляється оманливою. Символічним знаком труднощів, пов'язаних для героїв із селом, знову таки виступає гора: *“Незабаром показалося село, мальовниче розкидане над річкою по горі”* [217].

Отже, йдеться про зіткнення двох світів, мешканці кожного з яких сприймають одне одного як руйнівну силу. Якщо для Замфіра Нерона виноградник являє собою його власний “космізований хаос”, то світ, представлений прибульцями, герой сприймає як руйнівний. Але Замфірів світ (хворий виноградник) становить собою загрозу для “інших світів”, і філоксерна комісія намагається придушити його руйнівну силу. Виходить, що в цьому конфлікті двох світів (Неронового та загального) губиться **людина** (не тільки Замфір і його родина, але й Тихович, який постає знаряддям, частиною цієї сили). Особистість перетворюється на **маріонетку** у двобої надіндивідуальних світів.

Третя частина оповідання починається ранковими зборами компанії на роботу. Дорога до виноградників (*“В долині... стояв ще синій туман..., в повітрі віяла прохолода”* [225]), як і місце його розташування (*“Вогкість у повітрі, специфічний дух болота та аеру... Буйна листва куців синіла під рясною росою, дихала ще нічною прохолодою”* [225]), інспірують смислові кола, пов'язані з темрявою, вологою і прохолодою. Усі три ознаки асоціюються з жіночим началом, яке відсилає до поняття хаосу. З цього приводу В. Топоров зазначав, що хаос пов'язується з водною стихією, а найважливішою його рисою є виконувана ним “роль лона, в якому зароджується світ” [Мифы народов мира 1987: 581].

Винищення філоксери (четверта частина оповідання) подається автором в образі бойових дій, а корінці, які Тихович постійно відрізає, письменник неодноразово називає *“нікому не потрібними трупами”* [226].

Через суб'єктивні переживання Нерона подається картина символічного вмирання: його огортає знемога, герою здається, що його

кинуто на дно каламутної річки. Відбулася битва двох надособових сил різних векторів (вертикального – родового та горизонтального – суспільного), Замфір програв – і його “місію” вичерпано, він “помирає”. Оскільки семантика води відсилає до значень хаосу, першопочатку (життя і смерті), материнського начала, можна говорити, що Замфір розчиняється в родовій стихії (тобто тій, від імені якої він виступав, яку захищав, заради якої бився).

Поруч із собою на дні річки Замір Нерон бачить цілу свою родину, крім власного батька, старого мош Діми. Образ діда, по-перше, відсилає до минулого, підкреслюючи вертикальну родову перспективу. По-друге, божевілья старого, неодноразово підкреслюване письменником, надає образу своєрідного таємничого забарвлення. Мош Діма з’являється в тексті майже постійно “з безпритомною усмішкою божевільного” [205]. Його образ вписується у традиційну українську парадигму кобзаря (хоча і йдеться про твір з “бесарабського життя”, образ є архетипним не тільки для української, але для людської ментальності взагалі). Йдеться про символ тягlosti роду, адже старий постає носієм генетичної пам’яті та “охоронцем” минулого. Божевільність і майже повна виключеність із суспільного життя ніби деперсоналізує образ, переносючи акценти з діда-**особи** на діда-**рід**. Саме тому старий і відсутній у “могильних” візіях Замфіра, адже офірою було саме **особистісне** начало.

Отже, суспільство як надіндивідуальне утворення пригнічує окрему особистість. В ієрархічній структурі світу родина ніби виринає людину з горизонтальної площини і відкриває вертикальну перспективу завдяки родовим зв’язкам. Соціум перебирає на себе функції всесвіту, а родинний топос постає притулком у хаосі нового “макрокосмосу”.

Література

- Бахтин, М.: Эпос и роман. Азбука, Санкт-Петербург 2000.
Бидерманн, Г.: Энциклопедия символов. Республика, Москва 1996.
Булгаков, М.: Мастер и Маргарита. Роман. Художественная литература, Москва 1988.
Вейль, С.: Укорінення. Лист до клірика. Дух і літера, Київ 1998.
Гаєвська, Л.О.: Морально-етична проблематика української новели кінця ХІХ – початку ХХ ст. Наукова думка, Київ 1981.
Грабович, Г.: Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. Критика, Київ 1998.
Коцюбинський, М.: Твори: В 7 т. Т.1. Наукова думка, Київ 1973.
Кравченко, І.: Що таке сад? Ін: Сучасність 4/1998, с.114–125.
Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т.1. Советская энциклопедия, Москва 1987.
Потебня, А.А.: Слово и миф. Правда, Москва 1989.
Хайдеггер, М.: Время и бытие. Республика, Москва 1993.

Шерех, Ю.: Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х т. Т.1. Фоліо, Харків 1998.

Шумило, Н.: Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі початку ХХ ст. (В. Винниченко і сучасники). In: Київська старовина 5/1998, с.124–131.

Энциклопедия литературных героев. Аграф, Москва 1999.

Summary

The article is devoted to the opposition human–world in the M. Kotsyubynsky's work "Dlia zahalnoho dobra" ("For the common good"). Attention is paid to such problems as chaotic power of nature, society and unavailing human trying to keep own identity. The vineyard (garden) is regarding as a mythological crossing of cosmos and chaos, as a place where human being falls a prey to struggle between them.

Мотив гріхопадіння в прозі О. Забужко

Гребенюк Тетяна

Запорізький державний медичний університет

Прозовий доробок Оксани Забужко являє собою поле перетинів різноманітних релігійно-світоглядних парадигм. Численні образи, пов'язані з різними світовими релігіями, є свідченням того, що письменниці чужий будь-який догматизм і закостенілість у релігійних питаннях. Філософ за фахом, вона так усвідомлює сучасне місце віри у душах людей: "... для нашої доби, хоч по суті й пост-християнської, уже відрізано шлях до повороту назад, в оргіастичне свято вселенської єдності: ми, кожен зосібна, безнадійно заражені проклятою свідомістю ваготи й ущільненості власного "я" [Забужко 2000: 19].

Можемо говорити про широкий інтертекстуальний простір творів О. Забужко, де поєднуються античні, поганські образи ("Україна – Хронос, що хрумає своїх діток з ручками й ніжками"[Забужко 2000: 23]), індуїстсько-буддистська ідея реінкарнації (Рада Д. з "Інопланетянки" колись була Сапфо), численні образи української демонології. Проте, героїня роману "Польові дослідження з українського сексу" в момент страху за життя коханого молиться – так, як до того "молилася лише двічі" – теж у ситуаціях пограничних, кризових. Уві сні, наповненому різноманітними демонами-потворами, вона читає "Отче наш" – і нечиста сила відступає. У "Казці про калинову сопілку" постійно стикаємось із поняттям блюзнірства, і не тільки накинутим героїні зовні – то батьком, то панотцем з приводу її співчуття до долі Каїна – а й народженим у її власній свідомості (наприклад, з приводу думки, що її живіт "нагадує чашу із святими дарами").

О. Забужко часто відмежовує поняття віри від сфери релігійної ритуальності, служителі якої не завжди є гідними своєї місії: "Релігія, зробившись соціальним інститутом, зійшла на пси" [Забужко 2000: 100].

В повісті "Інопланетянка" авторка пропонує власний погляд на світоустрій: "Є сили, що правлять світом. Не добрі, не лихі – просто сили. Люди звуть це долею (...) Вони не спускають ока з тих, хто здатен утритися в їхні дії" [Забужко 2003: 188-189]. О. Забужко наголошує, що людина, яка живе в соціумі, іманентно гріховна: "Їй згадалася притча про старого гуцула, котрий, ізвікувавши вік на полонині, на схилку літ спустився був раз у село, до людей, - дорогою туди він переходив потік поверх води, мов по тверді, й гадки не маючи, що творить чудо, зате на зворотньому шляху провалився в хвилю й мусив шукати броду. Потік зачув чужаницю" [Забужко 2003: 171]

Якщо говорити про ступінь репрезентації концепту гріха в прозовому доробку О. Забужко, то можна сказати, що вперше спеціальну увагу художньому аналізу гріхопадіння приділено в дебютній у царині прози повісті письменниці “Книга буття. Глава четверта”. Секуляризований світ створеної авторкою антиутопії не містить моралі й релігії як складових культури, та й культуру взагалі в ньому витіснено цивілізацією (згадка про культуру є щонайбруднішою лайкою для героїв твору). А найбільше уваги вияву аналізованого концепту, безперечно, приділено в повісті “Казка про калинову сопілку”. Оскільки авторка очевидно мала на меті надання казковій подієвій схемі психологічної глибини й художньої вмотивованості, то найбільш адекватними способами такого “оживлення” стало занурення героїв у ментально-етнічний колорит українського села доби абстрактного “золотого віку”: найвірогідніше, XIX століття мінус кріпаччина й соціальні негаразди. Якщо ж говорити про ментальні, архетипні світоглядні риси українців, то глибока релігійність і моральність є тут одними з найсуттєвіших. А отже, категорії гріха у творі не оминати – тим більше коли в основі сюжету лежить подія злочину.

Показово, що наскрізними в обох цих повістях є образи Каїна та Авеля та мотив сестро/братовбивства як основний подієвий дескриптор концепту гріха. Можемо навіть говорити про названий мотив як інваріант, формозмістову модель, пов’язану з архаїчним мотивом двійництва, через призму якого О. Забужко розглядає головний об’єкт свого художнього зображення – людську (найчастіше, жіночу) душу.

Увагу авторки до аналізованого мотиву в “Книзі буття” виражає, насамперед, знакова номінація. Завважимо, що якби твір не було названо “четвертою главою Книги буття”, а головних героїв – Авелем та Каїном, біблійна алюзія не була би помітною: в повісті не вказується на те, що Каїн – брат Авеля, Авель не вбиває Каїна фізично. Крім того, поняття гріха, гріховності, редуковані у творі, з одного боку – в Правила, з іншого ж боку – у своєрідний психічний атавізм Авеля – совість.

В романі “Польові дослідження з українського сексу” інваріантний мотив здобуває свій вияв у своєрідному духовному двійництві центральних образів твору – протагоністки та її коханого. Микола для героїні – “брат-чорнокнижник”, справжній митець і справжній українець, душа якого, проте, “відкрита до зла”. Любов-боротьба героїв подібна до боротьби водної та вогняної стихій, що їх уособлюють. Боротьба не закінчується тут вбивством завдяки порятунку творчистію: “я сказала – і спасла свою душу” [Забужко 2000: 9].

Оповідання “Сестро, Сестро” акцентує фатальність, приреченість людини на виконання нав’язаної “генеральним планом” життєвої ролі. Хоч убивство як таке у творі відсутнє, протагоністка, сприймає себе як

сестровбивцю: мати героїні, щоб захистити її, чотирирічну дитину, в скрутний момент загрози політичного арешту, робить аборт, заради вже існуючої дитини втрачає ненароджену. Комплекс вини за це супроводжуватиме героїню все життя: “Так ти, самим фактом твоєї звершеної, безповоротної присутності в цьому світі, витіснила з нього свою сестру (...) Не конче встромляти гострого ножа – щоб бути винуватим, цілком достатньо народитися” [Забужко 2003: 29].

Головна героїня повісті “Я, Мілена” відчуває нібито сестринські почуття до своїх “підопічних” – жінок-героїнь ток-шоу: “сестро, сестро, біль ущухає, ти не одна на світі, діти сплять за стіною, і життя триває, будемо мудрі, будемо терплячі, безцінні хвилини, як музика, як любов, бо ти таки до завмирання, до отерпу любиш її в ті хвилини” [Забужко 2003: 141]. По суті, те, що робить Мілена в ефірі – провокація втрати приватності, душевного ексгібіціонізму – є моральним убивством, що й показує метафоричний ритуал жертвоприношення в фіналі твору.

У повісті “Дівчатка” авторка на прикладі стосунків Дарці та Ленці артикулює тему двійництва як способу існування в умовах “генерального плану”, як тугу суб’єкта, що безнадійно прагне стати Іншим: “Хтось повсякчас проживає за тебе твоє життя – одну з його можливих, ніколи тобою нездійснених версій. Всі почуття, що посправжньому в’яжуть нас з іншими, від любови до заздрости, походять від цієї потаємної туги за іншим життям” [Забужко 2003: 57]. Як розуміє вже доросла героїня у своїх ретроспективних рефлексіях, “украдене в неї, самотньої дитини в батьків, сестринство роками набрякало в ній безпритульним, щоб у слухну мить всією вагою обрушитись на Ленцю” [Забужко 2003: 44]. У цих стосунках, подібних до сестринських, Дарця намагається реалізувати своє авторитарне бажання “мати”, тобто безроздільно володарювати Іншим, будь-який вияв “інакшості” сприймаючи як зраду. Дитиною й підлітком героїня ще не знає істини, яка прийде до неї згодом: “нічого живого: ні квітки, ні кроленяти, ні людини, ні країни, - мати якраз і не можна: їх можна тільки знищити, тим єдиним ствердивши факт посідання” [Забужко 2003: 47]. А отже, спроба “мати” Ленцю обертається зрадою – метафорою сестровбивства, – вина за яку мучитиме Дарцю все життя.

Буквально вводяться образи Каїна та Авеля в ще один, крім “Книги буття”, прозовий твір О. Забужко – “Казку про калинову сопілку”. Власне, можна сказати, що твір є фемінізованим та українізованим варіантом біблійного інваріанта. Якщо в “Книзі буття” точка фокалізації художнього матеріалу – скоріше образ Авеля, то в “Казці” вона переноситься у свідомість жіночого відповідника Каїна – Ганнусі. Як Каїн, героїня є першою дочкою в родині (що в родоплемінну епоху було запорукою першості, пріоритетності серед інших братів або

сестер). Як Каїн, героїня відчуває себе несправедливо ображеною. Прямою цитатою з Біблії звучить відповідь Ганни на запитання батьків про мертву вже Оленку: “або я їй сторожа?..” Як у Каїна, героїня має знак обраності на чолі. Звернімо увагу, що цей знак має амбівалентний сенс: місяць-молодик або місяць-недобір, - тобто, потенціал Ганнусі може розвинути як на добро, так і на зло.

Як і біблійне гріхопадіння, гріх сестровбивства в “Казці” є результатом спадкової родової гріховності: Марія, мати Ганни та Олени вийшла за Василя не з любові: “масте, Марійо, якийсь старий гріх у хаті й не знаєте, як його винести, а воно, відай, пора” [Забужко 2003: 101], - каже Марії ворожка. Власне, для О. Забужко народження дитини в безлюбному шлюбі – то великий гріх батьків, який доводиться спокутувати дитині (як, зокрема, не знала щастя Дарка, подруга героїні “Польових досліджень”, народжена матір’ю, аби втримати збайдужілого чоловіка). Також серед довічних, найбільш типових людських гріхів авторка називає лихослів’я, яке підточує і поступово вбиває: “ніхто-бо не знає, що на правду попихало тебе до дії, а чого не знається, те зазвичай витлумачується за зле, і це і є той первородний гріх, який усі ми на собі воліємо від праотця Адама” [Забужко 2003: 73].

Гріховність у творах О. Забужко є, як правило, успадкованою, наслідком пошкоджень родової карми. Це навіює асоціацію із ситуацією первородного гріха, що потягнув за собою гріховність усього людського роду, відкрив дорогу злу (див. концепцію М. Бубера [1995]). У художньому світі прози Забужко маємо поєднання родової та індивідуальної концепцій гріховності: з одного боку, сильні, виняткові героїні розплачуються за гріхи своїх матерів (“Сестро, сестро”, “Казка про калинову сопілку”), з іншого ж боку, всіх героїнь письменниці покарано долею за оволодіння позамежовим, забороненим знанням, за своєрідний пророчий дар. Це знання у профанному світі ототожнюється з гординею: наприклад, у “Казці”, на відміну від “звичайної” Оленки, “Ганнусю ж загалом уважано за гордівницю й трактовано хоч і шанобливо, проте на віддалі” [Забужко 2003: 93]. Більше того, героїні письменниці претендують на богорівність, “спірку з богом”. Марія сподівається, що її “спірку” виграє Ганна: “мамина дочка, нівроку, та чи ж трудно матері, що не крок, упізнавати в ній себе, - тільки, слав Богу, бистрішу умислом, та й грамоті ж учену (...), то чейже їй легше піде така надсадна з Богом спірка” [Забужко 2003: 108]. Сама ж Ганна співчуває Каїнові, який, за народно-християнським світоглядом, “замість покаятися, поліз із Богом за барки братися, та й скоїв такий смертний гріх, що не буде йому прощення повік-віку” [Там же: 110], а після вбивства Оленки, вигукує Богові: “а щоб знав!..” [Там же: 119]. Можна

сказати, що Ганна коїть гріх, найбільший в авторитарній парадигмі християнської ієрархії гріховності – хулу на Бога, богоборство.

Так само зазіхають на права Бога й інші героїні Забужко. Проте, якщо в “Казці” винятковість Ганни зумовлена неясним, неконкретизованим пророчим даром, який виражається у творенні різноманітних “див”, що перебувають у компетенції знахарки або відьми, то для героїнь “Інопланетянки” та “Польових досліджень” право на “спірку з Богом” дає героїням їх творче обдарування: “Хотіти бути автором – творити – зазіхнути на виключну прерогативу Бога. ... втручається наша авторська (ха-ха!) гординя: дмемось, гоношимося і уявляємо себе творцями...” [Забужко 2003: 99]

Іманентною рисою творчої особистості у творах Забужко є внутрішня свобода, яка теж межує із зазіханням на богорівність. Свобода ця розкривається насамперед через фемінний код і код творчості. Ще М. Бердяєв як представник патріархального по суті релігійного екзистенціалізму насторожено зауважував “інакшість” жіночої екзистенції, її органічну відкритість: “Світова душа жіночна у своїй пасивній відкритості як добру, так і злу. Таємниця цієї жіночності і є таємниця гріха; вона пов’язана зі свободою” [Бердяєв 2004: 168]. З іншого боку, творчість посилює активне начало особистості, акцентуючи наявність божеського начала в людини-творця: “Християнство передбачає творчість як прояв, розгортання боголюдської природи людини, її шлях до об’єднання з Божественним, шлях творіння світу разом із Богом і розкриття на цьому шляху всіх природних потенцій людини” [Киселев 2001: 8].

У “Інопланетянці” Валентин Степанович каже Раді: “Від вас віє свободою” [Забужко 2003: 190]. Свобода для героїнь письменниці є колосальним потенціалом, силою без знаку “мінус” або “плюс”, яку сприятливі обставини можуть змусити служити як добру, так і злу, адже “свобода волі як спрямованості, бажання самореалізації, окремо взята, абстрактна свобода волі байдужа з точки зору добра і зла, байдужа в тому сенсі, що людина однаково здатна і на добрі, й на злі діяння” [Гаджиєв 2005: 9].

О. Забужко усвідомлює ці відкритість до зла справжнього митця, додаткову, надзвичайну вразливість: “... тільки-но підступаємося ближче [до генерального плану – Т. Г.], гульк – аж при вході нас вже підстерігає, потираючи лапи, Той, хто хотів бути автором, - йому кортить туди, вклинитись і заволодіти, а самому йому слабко, іно на нашому карку, на карку допущених він і годен туди в’їхати, і стократ безпечніше для нас – нікуди не сунутися, забути за всякий допуск та грабатися собі чемненько в фішках, витворюючи з них нові й нові безпотрібні комбінації” [Забужко 2003: 100-101]. Проте творча

особистість, богообрана й наділена таємним знанням, повинна мати також надзвичайну силу для того, щоб опанувати цим злом, стримати його. Твори О. Забужко попереджають, застерігають від впливу зла, наголошуючи на “надлюдському”, пророчому значенні творчості.

Злочин сестро/братовбивства (відверте зло) у творах О. Забужко можна по різному співвіднести із богоборством героїнь в концептосистемі її прози. В парадигмі авторитарної віри первородний гріх знання й гордині тягне за собою злочин. Сестро/братовбивство є метонімією вбивства людини взагалі. Подію вбивства тут взято у своєму граничному вияві – як злочин щодо найближчої до героїні людини.

У гуманістичній же релігійній парадигмі пророчий дар, унікальна екзистенція, вище знання розкриває шлях до реалізації величезного потенціалу особистості, яка може служити як добру, так і злу. Забужко показує саме зло (лейтмотив сестровбивства), по-перше, тому, що його приклад – більш вражаючий з точки зору сили емоційного впливу, і, по-друге, підхоплюючи літературну традицію морально-етичного експериментаторства (Ф. Достоевський, В. Винниченко та ін.), адже найбільш цікаво простежити особливості психіки людини в пограничній ситуації. Причому авторської уваги заслуговує саме яскрава, амбітна, “богорівна” особистість у ситуації випробування і саме жінка, на адекватне розуміння духовного світу якої письменниці дає право власна жіноча екзистенція.

Література

- Бердяев Н. А. Философия свободы. – М.: ООО “Изд-во АСТ”, 2004. – 333 с.
- Бубер М. Образы добра и зла // Два образа веры: Пер. с нем. – М.: Республика, 1995. – С. 125-156
- Гаждиев К. С. Апология Великого инквизитора // Вопросы философии. – 2005. - № 4. – С. 3-22
- Забужко О. Книга Буття. Глава четверта. Футурологічна притча // Прапор. – 1989. - № 12. – С. 15-56
- Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. – К: Факт, 2000. – 116 с.
- Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт, 2003. – 240 с.
- Киселев Г. С. Постмодерн и христианство // Вопросы философии. – 2001. - № 12. – С. 3-15

Summary

The object of investigation in this article is the motif of the Fall in the Oksana Zabuzhko's prose. The motif of fratricide is considered as the main display of the Fall and the concept of the sin in general.

Колізія української національної історії у світлі художнього міфомислення В.Пачовського

Хижняк Ірина

*Південноукраїнський державний педагогічний університет
ім. К.Д.Ушинського*

Міф став одним із провідних чинників формування модерного світобачення, що створював нову модель естетичного всесвіту. Саме модерністи залучали до своєї творчості національну міфосимволічну поетику, переосмислюючи етнофольклорний матеріал. У свої твори вони вводили символи, що мали міфологічний підтекст, тим самим підносячи значення образів до найбільш універсальних контекстів.

Як певний художній прийом міфологізм сформувався в літературі раннього модернізму ще в кінці XIX ст. Саме ранній український модернізм заклав основне підґрунтя художньої міфотворчості, приділяючи увагу національній історії, міфології, пов'язуючи національну ментальність і психіку з найглобальнішими парадигмами людського буття.

У творчості В.Пачовського як одного з представників раннього модернізму, що належав до літературної групи “Молода муза”, кожна поема, кожна збірка віршів ґрунтується на міфологічній основі. Автор майстерно трансформує та інтерпретує художні образи як світової, так і слов'янської міфології, зокрема української. Саме через міфологічні образи, мотиви В.Пачовський втілює своє бачення історії України, будує свою художню модель світу.

Фактично всі драматичні твори В.Пачовського структуровані міфологічною опозицією “хаос-космос”, “добро-зло”, яка виступає своєрідною моделлю світу-України. Художні твори поета своєрідно структуровані не тільки на рівні композиції та сюжету (містичний епос “Золоті ворота”, “Сон української ночі”), а й на рівні образної системи (“Золоті ворота”, “Роман Великий” тощо).

Так, у поемі В.Пачовського “Золоті ворота” художній світ твору різко поділений на дві частини: добра і зла, божественного космосу, порядку і хаосу, що протистоїть божественному началу. Така міфологічна опозиція структурує художній світ його твору: все, що було до зради Марка Проклятого (головного героя твору) – це первозданий,

сакральний світ, золотий період історії української держави. На думку В.Пачовського, це майже ідеальний світ. Після зради Марком князя Михайлика та своєї держави починається період хаосу. “Метафізичне зло народжується в душі людини і здатне зруйнувати її світ, - зазначає автор. – Це й покликаний довести Марко Проклятий, втілена “душа маси”[Пачовський 1985:21]. Однак, як це загалом характерно для міфоструктур, і світ космосу, і світ хаосу у В.Пачовського мають тенденцію до повторення, змінюючи один одного в процесі художнього осмислення автором розвитку історії України. Період космосу або наближення до нього письменник пов’язує з періодами князювання Володимира, гетьманства Мазепи, правління Скоропадського та з омріяним майбутнім, яке письменник планував описати в третій частині поеми “Небо України”. Однак цю частину, як наголосив сам автор, він міг би “вповні написати щойно тоді, як побачу Україну в новім виді. Може доведеться при кінці життя”[Пачовський 1985:55]. Отже, на думку митця, сакральний світ, космос – це утвердження своєї держави, самостійності України, що пов’язується насамперед з національною ідеєю.

Визначальною ознакою хаосу є безлад. У поемі безлад присутній у душі Марка Проклятого, і цим пояснюється його могутня руйнівна сила, що призводить героя до небуття. Закоханість у свою сестру Дзвінку, наречену князя Михайлика, посилює роздвоєність душі Марка, її сум’яття. І, як наслідок, зрада товариша, вбивство матері і Дзвінки, тобто, руйнування первісного порядку. Прокляття героя на довічне життя, здійснене матір’ю і батьком внаслідок його вчинків, і зумовило небуття, на яке приречений він через свої дії.

Проте людина прагне життєвої гармонії, миру, спокою, тобто космосу. Саме тому Марко намагається вирватись з безладу, що панує в ньому і навколо. Він шукає рівноваги для себе і для оточуючого світу, що у творі виступає однією з умов прояву сакрального. Центром для Марка, в розумінні В.Пачовського, має стати сім’я, дім як осередок держави, а центром для оточуючого світу – національна ідея: своя держава, сім’я як віддзеркалення держави.

Означену опозицію несе також і образ Світовида. За народними уявленнями Світовид був богом двох протилежних начал: війни, руйнування і плодів, творення.

В окремих міфологічних концепціях хаос ототожнювався з водою (світовим океаном), з якої піднімається земля (космос). У поемі Світовид з’являється із води (хаосу) як втілення будівничого начала.

В українській міфології водяна стихія ототожнювалась з царством померлих, і саме в річку, тобто в царство мертвих, був скинутий колись ідол бога Світовида, а в художньому часі поеми він знову відроджується.

Все це нагадує хліборобський міф про поховання і воскресіння зерна. Згадаймо фригійський міф про Кибелу і Аттіса, слов'янського Кострубонька. Можна припустити, що В.Пачовський уподібнив у своєму творі образи богів Світовида і Кострубонька. Час життя Світовида – стає сакральним часом, що повертається протягом поеми, витісняючи хаос. У збірці “Ладі й Марені терновий вогонь мій” душа ліричного героя – також становить собою поле боротьби двох начал, над якими він мусить підвестись. Душа героя рухається по синусоїді, де є своєрідні точки підняття і падіння. Так, точки підняття можна фіксувати сюжетними рухами, пов’язаними з натхненним пошуком близької, рідної душі (цикл “Онїлля”), розумінням гріховності зв’язку з заміжною жінкою, засудженням шлюбу з вигоди (цикли “Раїса”, “Хризанта”). А точками падіння є смертельна згуба дівчини через кохання до нього (цикл “Леїля”), зв’язок із заміжною жінкою. Постійне балансування між підняттям і падінням, верхом і низом, життям і смертю представлене у збірці через образи язичницьких богинь Лади і Марени.

Лада – богиня весни – для В.Пачовського – символ світлого начала. Марена – “богиня зла, темної ночі, страшних сновидінь, привидів, хвороб, смерті” [Плацинда 1993:37], постає уособленням чогось незбагненного, темного, демонічного. У кожному циклі збірки є вірш, де автор згадує про одну з цих богинь, або ж вводить обох одразу. Крім того, що Лада і Марена у художньому світі В.Пачовського є символами світла і темряви, вони ще репрезентують два основні жіночі типи. Лада – жінку як об’єкт платонічного кохання, символ чистоти, а Марена – образ фатальної жінки-грішниці. З останньою пов’язувався певний еротизм, що мав чітко виражену демонічність (така риса загалом є прикметною для творчості В.Пачовського і заслуговує на окрему увагу).

Міфологічну опозицію Лада-Марена зустрічаємо і в трагедії “Роман Великий”. У художньому світі трагедії Світляна виступає в ролі богині Лади, а Марія – богині Марени. Ототожнення починається вже з портретної характеристики героїнь. Так, Світляна, “струнка, золотоволоса красуня, з великими чорними очима. Одіта в киреї краски грому і блискавки, з дубовим вінцем на голові” [Пачовський 1918:12], вона вірна дружина своєму коханому чоловікові, саме вона приносить радість Романові, народжує йому синів як надію на гарне майбутнє. Створений В.Пачовським образ Світляни повністю збігається з народними уявленнями про образ богині Лади – це уособлення весни, любові, веселощів, щастя. Слово “лада” означає вірна дружина, любка, полюбовниця. Вона мала чоловіка Ладю, разом вони були богами вірного подружжя. Лада мала двох синів Леля і Полеля, символом яких стало сузір’я Близнюків. Світляна теж мала синів – Данила та Василя.

Образ Марії у трагедії зображений як повна протилежність Світляні. Вона “незвичайна красуня, чорнява, чорнобрива, кручоволоса, з великими, чорними очима. Шия, груди й Ромена обнажені, білі як лебідь відбивають від кармазинової сукні з довгим шлюпом”[Пачовський 1918:116]. Вона діє на благо Польщі та Литви, намагається спокусити Романа, кохання її є невірним. Згадаємо, що Марена теж спереду гарна красуня, а ззаду потвора. Саме Марена перерізує рубець життя людини, а у трагедії Марія, зрадивши Романа Великого, стала причиною його смерті.

Повною протилежністю Марка у поемі “Золоті ворота” виступає князь Михайлик. Він з’являється як засторога Маркові і одночасно як тотемна істота, що охороняє героя. Проте внаслідок цілого ряду злочинів Марко втрачає свого охоронця. Автор описує князя Михайлика як мертвого, і зазначає це:

Весь в срібній зброї, як князі з могил

Черлений щит з тризубом руч носила ...[Пачовський 1985:64].

Крім того, сам В.Пачовський називає князя Михайлика архангелом і шестикрилом, тим самим засвідчуючи його приналежність до Раю. Традиція вважати князя надлюдиною, земним божеством бере свій початок ще з часів шумерійських царів, які обожнювались ще за життя і вшановувались як боги і після смерті. Отже, якщо князь - це втілення Бога на землі, то він не вмирає, як звичайні люди, а переноситься на той світ. А тому стає зрозумілим опис автором поеми князя Михайлика як архангела і охоронця держави. Ще однією ознакою божественності князя є тотемні звірі, які разом з ним охороняють Золоті ворота – це медвідь, тур і лев. Крім того, що вони зображені на гербах різних регіонів України, вони також зображувались і на різних предметах, що клялися у могилу покійного. Медвідь, тур, лев за архаїчними уявленнями, що збереглися до наших часів, вважались тотемними предками - охоронцями роду, і саме як охоронці роду-народу України зображені вони В.Пачовським у поемі “Золоті ворота”.

Архангел одчинив йому Ворота.

Медвідь, і тур, і лев з них заревів:

“Не бійся туч, ні громів, ні болота!”[Пачовський 1985: 65].

До речі, пізніше ми дізнаємося, що князь справді мертвий, бо його, зрадивши, вбив Марко Проклятий. Проте князь як особа, що знайшла Бога у собі, пробачає зраду і вбивство, та стає побратимом Марка Проклятого.

Князь Михайлик і Марко Проклятий зображені В.Пачовським як міфічні герої-деміурги, що інколи ворогують. Проте вони не є братами по крові, вони є саме побратимами через приналежність до однієї держави, до України. Всі дії Марка – це результат невдалого

наслідування: князь Михайлик захищає золоті ворота, дбає про свій народ, а Марко - навпаки: зраджує князя, віддає ворота ворогу, дозволяє нищити українців і Україну. Марко постійно діє за схемою: “Замість ставить – мусить все валить!” Вони є втіленням “розумного” і “нерозумного”, тобто позитивного і негативного варіантів культурних героїв. Князь Михайлик створює все краще і цінне для народу: свою державу, мову, традиції та звичаї, а Марко – все негативне: відсутність своєї держави, підпорядкованість іншим народам, нищення традицій та звичаїв.

Князя Михайлика В.Пачовський порівнює з Прометеєм, що подарував людям вогонь і тим самим врятував їх. Ім'я Прометей у перекладі з грецької означає “передбачаючий”, “той, що дивиться вперед”, “прозріваючий”. Полум'я його не знищує все навколо, а, навпаки, освітлює, дає розум. Вогонь Прометея – це “божественна іскра”, вогонь-логос, вогонь творчий, що народжує і просвіщає [Турган 1995: 28]. Золоті ворота (державність) і є тим вогнем, на думку автора, без якого загине український народ. Це скарб, який захований від українців, тому що вони ще не готові його прийняти. Як вважає В.Пачовський, українці сліпі у своїй зневірі, і тому не бачать світла золотих воріт, і лише князь Михайлик здатен відкрити очі сліпцям, повернути Україні втрачений рай як символ єдності і соборності держави.

Образи князя Михайлика та Марка Проклятого у художньому просторі драматургії В.Пачовського є втіленням одвічної опозиції “хаос-космос”, що допомагає авторові точніше відтворити всю історію України.

Загалом структурування твору та опозиції “добро-зло”, “земля-небо”, “життя-смерть”, “минуле-сучасне-майбутнє” є характерним для творчості В.Пачовського. Так, у поемі “Сон української ночі” митець використовує опозицію “сучасне-майбутнє”, яка є своєрідною трансформацією опозиції “космос-хаос”, “зло-добро” і структурує художній світ твору: метафори ночі, могили, сліпоти головної героїні та Марка Проклятого, а також образи міфічних представників демонічних сил – це хаос, зло і, на думку автора, це сучасний світ митця; а метафора світанку, омріяного прозріння, образи представників українського лицарства (гетьмани, козаки, письменники), омріяне прозріння – символізують порядок, добро, майбутню державність України.

Могила в художньому світі поеми “Сон української ночі” - це не просто місце поховання, а ще й відображення міфічного уявлення народу про потойбічний світ, це символічні ворота в країну мертвих. Але мертві тут не спочивають, а, навпаки, працюють, створюючи золотий вінець

України, прообраз символічного єднання розрізненого українського народу, встановлення державності.

У художньому просторі поеми “печера” є певною мірою уособленням Священної Гори, “центру світу”, місцем, де зустрічаються Небо і Земля. Це місце входу і на Небо, і під Землю, і у пекло. Це сакральна територія абсолютної реальності, де знаходяться своєрідні переосмислені поетом символи абсолютної реальності: так золотий вінець уособлює Дерево Життя і Безсмертя України, а вогнистий меч – джерело молодості. Дорога до могили/печери складна, насичена труднощами, тому що це дорога, в першу чергу, до себе, до “центру” свого я. І Марко Проклятий із містерії “Золоті ворота”, і студенти із поеми “Сон української ночі” мають пройти складний шлях від смерті духу до його відродження, а оскільки в художньому баченні В.Пачовського вони є уособленням українського народу, то це, на думку автора, саме народ має пройти дорогою, яка по суті своїй “є переходом від профанного до сакрального; від ефемерного та ілюзорного до реальності та вічності; від смерті до життя; від людини до божества”[Еліаде 1988: 32]. Результатом цього шляху, у художньому баченні В.Пачовського, є усвідомлення себе самодостатнім народом, встановлення самостійності України, проголошення України державою.

Отже, автор, спираючись на характерні для міфічного світогляду сприйняття циклічності часу, відображає своє уявлення про періодичність творення світу. Для В.Пачовського світ – це Україна, а моменти сакрального міфічного часу Першотворення у художньому світі поеми “Золоті ворота” – це апокаліпсисні перші десятиліття XX ст., коли на тлі історичних подій розгорталась шістсотлітня духовна історія української нації. Це є моменти прощення, очищення і повернення, коли за народними уявленнями “мертві мали змогу повернутися у світ живих, сподіваючись при новому творенні на цілком конкретне тривале повернення до життя” [Забужко 2001: 56] . Саме тому у художньому просторі поеми діють і міфологічні (Світовид, Вій, Михайлик), і історичні (Володимир, Гоголь, Шевченко), і містичні (Марко, Роксоляна) постаті, що, на думку автора, в історичний час з 1917 по 1922 рр. (а в міфологічному плані це сакральний час Першотворення) отримали ще одну можливість сповнити вищу ціль – збудувати власну державу.

Література

Еліаде М.: Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. Пер. с фр., Санкт-Петербург 1988.

Забужко О.: Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу., Факт, Київ 2001.

Пачовський В.: Автобіографія. In: Пачовський В. Зібрані твори: У 2т. – Т.1, Філадельфія, Нью-Йорк, Торонто 1985.

Пачовський В.: Золоті ворота. In: Пачовський В. Зібрані твори: У 2т. – Т.2, Філадельфія, Нью-Йорк, Торонто 1985.

Пачовський В.: Роман Великий. Трагедія в п'яти діях. – Накладом автора 1918.

Плачинда С.П.: Словник давньоукраїнської міфології. Укр. письменник, Київ 1993.

Турган О.Д.: Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). Київ 1995.

Summary

The article observes the mythic opposition “chaos – space” presented by conceptually contrary opposed images of Mark Proklyaty (Damned) and duke Mirhailic based on the dramatic works of Vasily Pachovsky (mystic epic “Golden Gates”, tragedy “Ukrainian night dream”, tragedy “Roman the Great”). Mythical conception “chaos – space” is vividly understood from the structure of plot. The artistic world of the poet’s works is divided into two parts: kindness and evil, divine space, vice and chaos which opposes the divine beginning. The world model created by Pachovsky is based on the cult of the prehistoric time exploring its unknown past and images. The poet tries to restore the true order of the world, the primary time when the world was the opposition of the space and chaos. It is introduced by the images of Mark Proklyaty (Damned), god Svetovid, Rocksolana – Dzvinka and so on.

Концептуалізація просторової орієнтації у фразеологічних одиницях мовної картини світу В.Стефаника

Євтушина Тетяна

*Південноукраїнський державний педагогічний університет ім.
К.Д.Ушинського*

Когнітивний поворот лінгвістики до мовної особистості “зумовлює необхідність аналітичного реконструювання актуальних детермінант мовця, пов’язаних перш за все з його ментальними характеристиками [Ковалевська 2001: 13]”.

У зв’язку з цим людина як відтворювач мовних знаків стає центральною фігурою мови. Кожний індивідум, хоч і тісно пов’язаний з представниками мовного колективу, має своє інтелектуальне й мовне обличчя.

Завданням нашої статті є дослідити концептуалізацію просторової орієнтації у фразеологічних одиницях (ФО) мовної картини світу Василя Стефаника.

Ми будемо послуговуватися твердженням, що в українській фразеосистемі просторова орієнтація має два різновиди вияву. З одного боку, просторові знаки в інтегрованому змісті позбавляються буквальної семантики і перетворюються на позначення інших культурних кодів, зокрема антропного, аксіологічного, модального тощо; з другого боку, до просторового коду залучаються знаки інших концептосфер та кодів, зокрема соматичного, біоморфного, предметного, часового тощо.

Теоретичну основу статті становлять фундаментальні праці російських та вітчизняних вчених М.Бахтіна, А.Григор’єва, Ю.Лотмана, Н.Гей, С.Єрмоленко, Д.Лихачова, В.Чередниченка, Л.Лисиченко, Н.Сологуб та інших, які присвячені дослідженню проблеми художнього простору і часу. Простір ми розглядаємо як одну із загальних форм існування вічної, безкінечної, безмежної матерії, що становить форму буття всіх предметів та процесів реального фізичного світу.

Суб’єктивний простір-час (хронотоп) окремого художника слова, втілений у створеному ним художньо-індивідуальному світі, стає формою існування цього художнього світу. Простір і час вміщують весь комплекс проблем, пов’язаних з „життям” художнього тексту, оскільки „художній світ містить три виміри реальної дійсності, що існують умовно, в авторському всесвіті – час, місце, людина. Вони є аналогами художньої фантазії, без них неможливою є творчість літературна і –

ширше – будь-який вид мистецтва ” [Skwarczynska, 1954: 1]. У такий спосіб „художній текст є фрагментом мовної картини світу, яка взаємодіє і співвідноситься з концептуальною картиною світу [Селіванова 1999: 84]”. Базовою одиницею концептуальної картини світу є концепт – основна ментальна категорія, що є результатом пізнання світу і яка має вербальне вираження. Крім того, у семіотичній структурі тексту концепт є складним утворенням, оскільки становить синтез загальнолюдських та національних особливостей вживання концепту й індивідуально-авторські позиції.

О.Селіванова підкреслює, що “координатне уявлення простору як абстракції проектується людиною через вектори “від себе” або через відсуб’єктну орієнтацію інших предметів, а створені нею просторові знаки людина пристосовує до власних потреб – вираження соціального, психічного стану, оцінки тощо [Селіванова 2004: 169]”.

Таким чином, простір у свідомості є не тільки суб’єктивним, а й антропо-предметно-центрованим.

Антропо-предметно-центрованість простору визначає “певну точку відліку у тривимірній системі координат, якою може бути будь-яка локалізація, віднесена до суб’єкта. Відносно неї кваліфікується або розташування іншого об’єкта (статична локативність), або рух об’єкта відліку здебільшого “вгору - вниз”, “уперед - назад”, “ліворуч - праворуч” тощо (динамічна локативність) [Селіванова 2004: 169]”. Ці просторові орієнтири є універсальними, однак ними, як доводять спостереження, локус не обмежується як у фольклорі, так і в літературі. Заслужовує на увагу новелістична творчість галицького письменника – Василя Стефаника, що є визначальною у духовному житті української нації. Під час виділення концепту **простір** у фразеосистемі В.Стефаника ми користувались семантико-логічним критерієм [Сабурова, 2002], тому будемо говорити не про семантику, а про смислову структуру концепту простір, вербалізованого у фразеологізмах.

ФО, які відібрано для аналізу, ми об’єднали архісемою “ділянка простору” або “місце у просторі”. Визначальною функцією фразеологізмів концепту **простір** досліджуваного автора є вираження суб’єктивного, емоційно-оцінного погляду на світ; зближення мовних фактів, надання їм яскравості та естетичного значення; інтерпретація мовного матеріалу як такого, що реально існує і в нашій уяві. Обираючи об’єктом художнього осмислення тільки невеликий фрагмент дійсності на обмеженому просторі тексту, В.Стефаник у своїх мініатюрах-„образках” створював водночас закінчену й цілісну картину довкілля, пропущену через призму народних уявлень і спостережень над матеріальним і духовним світом. Добором слів-понять на позначення непоширеного, але дбайливо відібраного реєстру реалій письменник

чітко локалізує, закріплює ознаки природного, побутового, етнічного середовища, в якому живуть персонажі його новел – покутські селяни. “У Стефаніка бачимо найзагальніше й архіконкретне, вселюдське і Русів, непомітна крапка на мапі людства, - це поєднання викрешує неповторний ефект: впізнаваності і водночас перспективи, як підкреслює М.Коцюбинська [1992: 57]”.

У процесі дослідження ми помітили, що *ділянка простору* оцінюється тільки під кутом зору якості (кількісної оцінки не помічено). Якісна характеристика *ділянки простору* подається В.Стефаніком за допомогою okazіональної ФО *старе дупло* [Стефанік 1949: 208] (пор.: *насиджене гніздо*), що означає “житло, місце, де хто-небудь прожив тривалий час” [ФСУМ: 175] та ФО *другий світ* [Стефанік 1949: 109], *той світ* [Стефанік 1949: 109, 110, 111], *невидіний світ* [: 109] (пор.: *той світ*) – “потойбічне, загробне життя як протиставлення земному.” [ФСУМ: 785]; *цілий світ* [Стефанік 1949: 206].

Разом з тим вищезазначену групу локальних ФО концепту *простір* доповнюють ФО, зафіксовані у новелах “Виводили з села”, “Стратився”, які, крім якісної характеристики *ділянки простору*, *чужа чужиниця* (пор.: *аж під сонцем, чужа чужина*) – “1. Місце, далеке від рідної землі” [ФСУМ: 958] актуалізують концепт *чужина*: “В чужих краях, *десь аж під сонцем* впаде на дорогу та буде валятися” [Стефанік 1949: 15]; “...*Де ж він сам буде в чужі чужиниці!*” [Стефанік 1949: 18].

Взаємопроникнення концептів *простору* і *чужини* спостерігаємо і в іншій новелі письменника – “Камінний хрест”, де *еміграція* виступає як елемент *чужини*. До речі, у цьому випадку авторські ФО належать до групи фразеологізмів “місце у просторі”, а саме: “локалізація об’єкта у просторі” з просторовим вектором *далеко*: “...*Була-с поредна газдиня, тежко-с працювала, не гайнувала-с, але на старість у далеку дорогу вібраласи. Аді, видиш, де твоя дорога та й твоя Канада?...А то ті, небого, в далеку могилу везу...Оцеї ночі лежу в стодолі, та думаю, та думаю: господи милосерний, ба що-м так глибоко зогрішив, що женеш ні за світові води?*” [Стефанік 1949: 67 - 68]. Ця перспектива чужорідного оточення у деякій мірі немов модель, у якій В.Стефанік спроектував тип чужого і неприємного для Івана Дідуха простору, відображаючи емоційні процеси в душі літературного героя. До того ж в аналізованій новелі ФО актуалізують не конкретику простору, а символізують мотив руху головних героїв, тобто репрезентують направленість простору – шлях, який потрібно буде подолати персонажам, щоб потрапити разом із дітьми до Канади.

ФО *на край світа* в авторському контексті підтверджує той факт, що “усвідомлення краю як найбільш віддаленої локалізації у

просторі має негативну оцінність [Селіванова 2004: 179]”: “*Йди, йди, слухай за Канаду і гадаєш, що я піду з дітьми на край світа...*” [Стефаник 1949: 48]” (пор.: *на край світа*) – “дуже далеко” [ФСУМ: 392].

Гіперболізована ФО *бог вість куда* (пор.: *Бог зна куди*) – “куди завгодно, дуже далеко” [ФСУМ: 38] передає абстраговане просторове значення *далеко*, в якому реалізується сема “переміщення об’єкта” із просторовою ознакою “один із пунктів руху” – рух у кінцевий пункт існування (життя інтелігентної людини): “*Як попа з попадею скували та повезли в гори, як професора взяли вночі бог вість куда...то я відрікси землі*” [Стефаник 1949: 188]”.

Викривлення шляху вносить негативну оцінність в усвідомлення письменником просторових напрямків *збоку, скоса, скрива, звідусіль, навкруги* не лише сфери руху, а й сфери сприйняття: ФО *роздивлювалася на всі боки* [Стефаник 1949: 37] (пор.: *на всі чотири боки*) – “З. Звідусіль, в усіх місцях, навкруги” [ФСУМ: 44]; ФО *повернути у свій бік* [Стефаник 1949: 258] (пор.: *перетягти на бік*) – “робити кого-небудь чийсь прибічником, прихильником” [ФСУМ: 623]. Так, у новелах “З міста йдучи”, “Сини” та “Діточа пригода”, “У нас все свято” знаходимо рядки, в яких ці просторові параметри пов’язуються із великими труднощами, злиднями, стражданнями в житті галицьких селян початку ХХ століття. Показовою у плані сприйняття аналізованих векторів *збоку, скоса, скрива* є дієслівна ФО *вилізти боком*: “*...Ніби дістала якис тот вексіль, вповідают люде, але тепер єї тот вексіль боками лізе*” [Стефаник 1949: 83]”; “*...Ліпше сховаюси, а жінка най каже, що я в млині. Вже мені боком лізе оту саранчу возити*” [Стефаник 1949: 208]” (пор.: *вилізти боком*) – “погано кінчитися, мати погані наслідки для кого-небудь” [ФСУМ: 94].

Продовжуючи розгляд просторових ФО мовотворчості В.Стефаника, відмітимо ряд фразеологізмів, які ми об’єднали у групу “наявність об’єкта”. А з приводу того, що локалізований об’єкт і локалізатор становлять однорідні предмети (в більшості випадків – це істоти) виокремлюється просторова ознака - “орієнтація двох однорідних об’єктів відносно один одного”.

Для прикладу розглянемо наступні речення: “*А ніч клала їх у сон, як каменів, одного коло одного*” [Стефаник 1949: 103]”; “*-Ти, небоже, не кради, краденим не погодуєшся, але йди просто і вбивай, і ставай чоло до чола*” [Стефаник 1949: 231]” (пор.: *один коло одного*) – “поруч” [ФСУМ: 579]; “*На него спадала сонність і байдужість, і думки його мішалися одна поза другу*” [Стефаник 1949: 121]”; “*І витягали одного за другим і подавали в дальші руки*” [: 184] (пор.: *одне до одного*) – “уживається при вказуванні на поступове наростання, нагромадження чого-небудь, перев. неприємного, небажаного; все це” [ФСУМ: 580].

Під час аналізу просторової фразеосистеми В.Стефаника ми виділили значну кількість ФО групи “наявність об’єкта” на позначення скрутного становища, краху, втрати поваги, які породжують просторові вектори *вниз, донизу*.

“Побожна” жінка презирливо, неповажно дивиться під час відвідування церкви на втомленого чоловіка (“Побожна”): “...*А я дивлюси, та й земля підо мнов горить зі встиду!*” [Стефаник 1949: 33] (пор.: *земля горить під ногами*) – “для кого-небудь становище стає критичним, безвихідним” [ФСУМ: 332].

Негативна аксіологічність вектора *вниз* позначається у новелах В.Стефаника дієсловами руху *падати, кидати, підкидати, стелитися* та їх локативними корелятами – *земля, ноги, руки, лавка: підти коміть головою* [Стефаник 1949: 31], *падати з рук* [Стефаник 1949: 83], *не пусти попід плоти* [Стефаник 1949: 98], *валятися попід жидівські лави* [Стефаник 1949: 134].

Подорожні, аналізуючи майновий стан Тимофія (“З міста йдучи”), з сумом помічають: “...*Пропадає на пні. Та й коби-сте знали, що Тимофій не п’є, лиш так му все з рук паде* якос. Бог знає...” [Стефаник 1949: 83]” (пор.: *падати з рук*) – “не виходити, не вдаватися через відсутність відповідного настрою, втому, хворобу” [ФСУМ: 66].

Як бачимо, цей вектор поєднується переважно із соматизмами, відображаючи, за спостереженнями О.О.Потебні, “почуття жестом” [Потебня 1905: 246], “зовнішніми виявами моторної експресії, рухом тіла на підставі метонімічного перенесення первинного паравербального змісту на позначення внутрішніх переживань, що ускладнюється ще й метафоризацією [Виноградов 1969: 18].” У таких випадках має місце “наявність метафоричного перенесення зі сфери кінесики на сферу внутрішніх станів людини, як свідчать спостереження О.О. Селіванової [2004: 173]”: *хрестом стелилася* [Стефаник 1949: 64] (пор.: *падати ниць*) – “принижуючись, просити про щось у кого-небудь” [ФСУМ: 602], *пустив під ноги* [Стефаник 1949: 204], *фурєти під ноги* [Стефаник 1949: 253] (пор.: *кидати під ноги*) – “підкорятися чийй-небудь волі, чіємусь впливу; скорятися” [ФСУМ: 602].

ФО *підкидати під ніс* [Стефаник 1949: 76, 184], *стає у бога коло порога* [Стефаник 1949: 197], *під рукою* [Стефаник 1949: 21, 257] характеризуються семами “місцезнаходження об’єкта із вказівкою на близькість”. Варто зазначити, що наявність певного місця розташування уподібнюється здебільшого до стабільного суспільного становища, престижної роботи, душевного спокою – адже “позитив етносвідомості пов’язаний із постійною локалізацією та цілеспрямованим рухом, зазначає О.О. Селіванова [2004: 182]”.

Наприклад, зі слів старого Палати (“У нас все свято”) дізнаємося про історію з селянського життя, коли він був “паном”: „...Були такі часи, коли я був паном, тоді я служив у дворі писарчуком **під рукою** економа [Стефаник 1949: 257]” (пор.: *під рукою* кого, чією) – “у залежності від когось, у підлеглості кому-небудь” [ФСУМ: 773].

Фразеологізми **взяти у світ** [Стефаник 1949: 68], **піти на зламану голову** [Стефаник 1949: 125, 158], **не блукає світами** [Стефаник 1949: 128], **пішов до божої роботи** [Стефаник 1949: 134], **переказувати на тамтой світ** [Стефаник 1949: 179], **розкидають у далекім царстві** [Стефаник 1949: 188], **забрати в мир хрещений** [Стефаник 1949: 188], **нарід з цілого світа** [Стефаник 1949: 188], **піти під кінцькі копита** [Стефаник 1949: 196], **розпустити у світ** [Стефаник 1949: 232], **порозбігалися всіма дорогами** [Стефаник 1949: 253] актуалізують віддаленість об’єкта і становлять просторову ознаку “місцезнаходження без вказівки на ступінь близькості об’єкта”, актуалізуючи подекуди ще й концептуальна модель ФО “місцезнаходження об’єктів у різних місцях” для передачі напрямків дії або руху об’єкта: **або туди або сюда** [Стефаник 1949: 38, 39], **від дороги аж до суголовків** [Стефаник 1949: 120], **чи взад чи вперед** [Стефаник 1949: 229]. Позбавлені конкретності, вони вживаються В.Стефаником при відсутності певної мети пересування для підсилення емоційно-експресивного відтінку повідомлення.

Наступний контекст доводить, що другу концептуальну модель можна доповнити ще одним різновидом ФО, якими письменник наділяє мову вдови Марти (“Гріх”) під час розповіді героїні жінкам про її гріх, якого вона в останні години життя вже не в змозі витримати: “А хоть би-сте про мене і зараз **всіма дорогами по селу порозбігалиси**, то я вже не боюси, ...хоть ні **тегніт всіма дорогами по грудді та закопайте розтресені кисточки по нечистих місцях селом**, то я вже легшу муку буду мати, як тепер [Стефаник 1949: 253]”.

У новелі „Сама-самісінька” знайомимося із старою вдовою, котра сидить сама у своїй непаленій хаті на Різдво, приймає подарунки від сина та односельців. З розпачу, що не може вмерти, б’є головою у стіну, примовляючи в дусі праукраїнських голосінь до померлого чоловіка: “Ой, не твоя. Я собі без тебе раду дала, я собі торби пошила та й **межи люди пішла** [Стефаник 1949: 87]” (пор.: *іти з торбами*, *по людях ходити*) – “жебрати, просити милостиню” [ФСУМ: 356].

Аналізовані ФО та ще функціональні контексти новели “Гріх” – ФО **писати з далеких країв** [Стефаник 1949: 254], новели “Стратився” – ФО **підемо просюючи міжги люди** [Стефаник 1949: 17] та новели „Палій” – ФО **піти на жебри** [Стефаник 1949: 124] підтверджують той факт, що просторова концептуальна модель “місцезнаходження об’єктів у різних

місцях” відповідно до часу присутності об’єкта у межах локуса сформульована у новелістиці В.Стефаника своєрідними ФО, які характеризуються семами “місцезнаходження об’єктів з постійною їх присутністю у різних місцях”

Отже, аналіз семантичних зв’язків у межах фразеологізмів концепту *простір* мовотворчості досліджуваного автора надає можливість зробити деякі висновки щодо диференційних ознак, притаманних ФО концепту *простір* новелістичного доробку Васия Стефаника:

Простір – один із ключових концептів мовної картини світу письменника, який відбиває риси ідіостилу письменника в зображенні реальної дійсності. Ми опрацювали понад 50 прикладів функціонування ФО у мовному полотні новел В.Стефаника, в яких постає концептосфера простору. Деякі фразеологізовані концептуальні моделі мають у своєму складі соматизми – *чоло (2), рука (3), нога (2), ніс (2) голова, бік (4)*.

На основі семантико-логічного критерію досліджувані ФО мовотворчості В.Стефаника об’єднано архісемою “*ділянка простору*” або “*місце у просторі*”, поширенішою є концептуальна модель *місце у просторі*. ФО з архісемою “*місце у просторі*” характеризуються самостійною структурою, тобто мають своє ядро – фразеологізми з просторовим значенням (локалізація об’єкта у просторі та місцезнаходження) і периферію – ФО з ускладненими значеннями (рух об’єкта з указівкою на межу або напрямки руху – вниз, донизу, вбік, скося; фіксування близькості чи віддаленості або ж із множинною локалізацією).

Література

- Виноградов В.В. О взаимодействии лексикосемантического уровня с грамматическим в структуре языка // Мысли о современном русском языке. – М., 1969.
- Ковалевська Т.Ю. Вербальні вияви автостереотипів // Записки з українського мовознавства. – Вип. 11: Зб. наук. праць. – Одеса: Астропринт, 2001. – С. 13 – 25.
- Коцюбинська М. „Безличко голі образки” і біле світло Абсолюту // Слово і час. – 1992. - №5. – С. 55 – 69.
- Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков.: Изд. М.В. Потебни, 1905.
- Сабурова Н.А. Структура фразео-семантического поля пространства // Филологические науки. – М.: МГУ, 2002. – С. 81 – 88.
- Селіванова О.О. Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд). – К.: Фітосоціоцентр, 1999.
- Селіванова О.О. Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти): Монографія. – К. – Черкаси: Брама, 2004.

Стефаник В.: Повне зібрання творів: У 3т. – Київ 1949. – Т. 1.
Skwarczynska S. Wstep do nauki o literaturze. – Warszawa, 1954. – Т. 1.

Умовні скорочення

ФСУМ – Фразеологічний словник української мови: В 2-х т. / Уклад. В.М. Білоноженко, В.О. Винник, І.С. Гнатюк та ін. – К.: Наукова думка, 1999.

Summary

In the article the results of research structures of space conceptions in phraseological units in the language world picture by Vasyl Stefanyk are presented.

Часово-просторова інтерпретація концепту пісня в українському прозовому дискурсі

Козловська Лариса

Київський національний економічний університет

У межах наукової парадигми лінгвокультурології з'являється можливість поєднання аналізу художнього дискурсу зі спробою зрозуміти національно-специфічне підґрунтя, основні константи наукової картини світу українського етносу. Як стверджує В.Кононенко, „у художньому дискурсі виявляє себе не лише символіка..., а й образ самої національної культури, ключові поняття соціуму в рецепціях мінливого й складного існування особистості” [Кононенко 2004: 297]. Саме творчість (зокрема і мовна) найкращих представників українського красного письменства протягом усієї історії його розвитку сприяла утвердженню не лише системи художніх цінностей українського народу, але й „вербалізувала” нові знання про світ в умовах постійно змінних історичних реалій, що вимагали свого включення до складу національної мовної картини світу. Знання про неї – це важливий компонент знання про особливості національного менталітету, національної культури, важливий, але не самодостатній. Очевидно, прийнятним є представлення мовної картини світу в контексті дії культурологічного фактору, що дозволяє використовувати її й як „скарбницю” ілюстративного матеріалу для підтвердження особливостей національного менталітету, й як джерело знання про національний характер і менталітет (гносеологічна цінність) [Корнилов 2003: 79]. Адже саме у стабільності ядра (за можливих змін на периферії) і виявляється призначення мовної картини світу, яка з покоління в покоління зберігає наступність мовомислення носіїв конкретної мови, відтворюючи первинне, найвніше пізнання світобудови етносом. Своєрідним ланцюгом, що опосередковано з'єднує мову й культуру, яку розуміють як текст складної організації, є текст. Саме у тексті виявляються концепти національні й індивідуально-авторські, причому тексти ці називають „зразковими” і відносять до них перш за все прецедентні тексти художньої літератури. Хоча у сучасному швидко змінюваному й постійно оновлюваному світі очевидно, що такими текстами поволі стають тексти наукового і навіть публіцистичного стилів [Романова 2000: 297]. Тому виправданою видається спроба аналізу художніх текстів як одиниць комунікації у тріаді „автор – текст – реципієнт”, де

мова твору – система мовностильових площин, у якій авторська мовностильова площина знаходиться в їх організаційному центрі.

Українські прозаїки протягом усієї історії літератури намагались підтримувати українське художнє слово на найвищому мистецькому рівні, цим самим роблячи свій внесок у збереження моральних заповідей нашого суспільства і розвиток літературної мови українського народу. Мовні знаки є не лише простим називанням речей, що фіксує предмети й явища довкілля у людській свідомості, а засвідчують поетичну культуру суспільства на відповідному часовому історичному проміжку, яка у свою чергу виявляється у створюваних мистецьких текстах та в їх інтерпретації читачем. Протягом становлення, історичного розвитку української літературної мови у творах відомих письменників народнопоетична мова, народнопісенна образна символічна система органічно поєднувались з літературною традицією. Мовна система української народнопісенності сприяла створенню нової літературної мови. На початку 19 ст. закономірним стає звернення переважно до зразків ліричних пісенних жанрів (цей напрям спирався ще й на сентименталізм як загальноєвропейську культурну течію). Крім того, згаданий період відзначає посилену увагу на серйозному науковому рівні до здобутків українського народнопісенного фольклору. Результатом цього стає збирання і видання фольклорних матеріалів, а в періодиці того часу (журналах, альманахах) усталилася практика писемної фіксації, введення в літературно-художній обіг і перетворення писемних форм фольклорних творів на окремий різновид художнього стилю. Особливо сприяла цьому процесу мовотворчість видатних українських письменників, серед яких Григорій Квітка-Основ'яненко, що переніс пісенні формули і засоби в мову української художньої прози, витворюючи окремий мовостиль української літературної мови. З розширенням проблематики, розвитком жанрово-стильової системи української літературної мови, поглибленням семантико-стилістичних можливостей народної пісні виникли об'єктивні передумови для утвердження народнопісенності як цілісного стилістичного явища. Фольклорний елемент перетворюється на виразну ознаку сучасного художнього стилю. М.Стельмах відомий як збирач і знавець пісенного фольклору України, його копіткі дослідження фольклорних джерел позначились на індивідуальній манері письменника, характерною ознакою стилю якого є дослівне перенесення фольклорного пісенного тексту в художню оповідь. У сучасних українських авторів своєрідне сприймання багатьох традиційних художніх засобів часто виявляється у специфіці трактування, у зміні змістових акцентів або все ж у їх збереженні (зокрема у текстах Юрія Винничука).

В індивідуальній мовній практиці відбувається переосмислення і поповнення народнопісенних засобів висловлення. Письменник або зберігає пісенні тексти в першоджерельному варіанті, або їх трансформує, вводить у коло нових асоціацій, або створює тексти за моделлю народної мови. Цікавою є власне специфіка мовотворчості письменників різних поколінь саме в контексті народнопісенності як стилістичної категорії української літературної мови. Її синтетичний характер (маркована фольклором семантика і відповідна система формальних мовних засобів) дає змогу простежити оригінальне чи традиційне у звертанні письменників до народнопісенних джерел. У дослідженнях Н.Данилюк, С.Єрмоленко проаналізовано роль фольклору у розвитку літературної мови, її стилістичної системи [Данилюк 1984, Єрмоленко 1999], простежено розвиток семантики фольклорного слова, його трансформації у мові сучасної української поезії та прози, розглянуто фольклор як особливий функціональний стиль з естетичною функцією. Лінгвальна стилістична маркованість народнопісенних елементів різних рівнів і пісенних текстів в цілому визначають різноманітність стилістичних функцій народної пісні в художніх творах. Зміст кожної з цих функцій має словесний вияв у системі мовних засобів, що об'єднані поняттям змістово-функціональної парадигми. Народнопісенність у статусі такої функціонально-стильової єдності функціонує в одиницях мікро-та макрообразного рівнів. Слова-символи, усталені порівняння, епітети, метафори, поетичні фразеологізми, словотвірні, морфологічні, синтаксичні структури становлять мікрофольклоризми (одиниці мікрообразного рівня). На макрообразному рівні народнопісенний компонент виявлений у художньому тексті у формі цілісних пісенних структур (своєрідні тексти в тексті) чи стилізованих за усіма правилами фольклорної поетики авторських трансформацій. Авторський текст і пісенний текст постійно взаємодіють як два важливі компоненти образно-художньої тканини прозового твору. До кола характерних стилістичних засобів введення пісенних структур у текст можна віднести: - пряму цитацію пісні (від назви до повного тексту); - переказ змісту пісні зі збереженням віршованої структури або прозою; - трансформацію пісенних рядків, образів, на основі яких творять авторські ліро-епічні тексти. Для прози Г.Квітки-Основ'яненка властивий саме перший варіант, коли письменник традиційно вводить в авторський текст пісню як готову одиницю, повністю цитуючи її. На наш погляд, це пов'язано зі специфікою усвідомлення митцями першої третини ХІХ ст. значення народнопісенних одиниць як одиниць макрообразного рівня для розвитку стилістичної системи української літературної мови. Вони розуміли своє завдання у популяризації здобутків українського фольклору, і тому найчастіше пісні є своєрідним

„орнаментом”, що засвідчує їх знання. Пор.: „... і обізвались дівчата, що Маруся ще завидна просила до себе на сватання, і співали, уходячи у хату, сюю пісеньку: Та ти, душенька, наша Мар'єчко! Обмітайте двори, Застеляйте столи, Кладіте ложечки, Срібні блюдечки, Золоті мисочки: От ідуть дружечки!” [Квітка: 90].

Найбільш частотним у М.Стельмаха, наприклад, можна назвати використання письменником двох рядків – змістового й емоційного ядра пісні: „Місяць, підводячись вгору, мов у чорну воду, пірнає в загустілу хмарку, змиває з себе наліт міді і вже через якусь часинку вибивається на синє плесо веселим і срібним. Ой світе мій ясний, світе мій прекрасний, Як на тобі тяжко жити...” [Стельмах: 145].

На синтаксичному рівні такі дворядки виконують роль підтексту для створення запрограмованого автором враження через підсвідомість читача, інтенсифікують образне уявлення. У Ю.Винничука можна простежити різні способи уведення пісні в текст, наприклад, її пряма цитата: „...спів почав ближчати і ближчати, і тут Бумблякевич упізнав слова: Елі ілАна – руса ріЯна Ана ллІсця Іка зарІна – сула раЙна мАра ОрлицЯ” [Винничук: 507].

Структурно-функціональний підхід до аналізу концепту „пісня” дозволяє виявити слова-поняття, які входять до складу цього лексико-семантичного поля, оскільки його одиниці є найбільш частотними серед засобів введення народної пісні в текст творів. У Стельмаха і Винничука знаходимо кілька своєрідних „музичних” синонімів до опорної лексеми пісня: „І саме в цю хвилю від далекого, невидимого за вербами містка сумовитим зітханням прибилася дівоча пісня... Здавалося, це була навіть не пісня, а сама **жіноча скорбота**, яка всюди шукала і ніде не могла знайти своєї долі: „Шкода, мамцю, шкода Вишневого цвіту, Що розвіяв вітер По всім білим світу” [Стельмах: 361] або „... але щоразу спів лунав деінде. Лабіринт примножував **звуки**, перекидаючи їх каскадами, крутячи спіралями, то стелячи попід ноги, то шугаючи над головою, аби за мить розсипати іскрами голосів” [Винничук: 506]. Проте слід зауважити, що в текстах цих представників різних поколінь українського письменства найбільш частотною лексемою залишається пісня, зберігаючи традиційну семантику. У Стельмаха: „Стояли дві дівчини і, забувши про все на світі, виводили стару сумовиту пісню: Ой на морі хвиля, При долині роса, Стороною дощик іде...” [Стельмах: 123].

У Квітки-Основ'яненка: „Вони, зібравшись у купки, та скомпонували пісню на свого дяка, та нищечком на шостий глас і виспівують: Прийдіть, усі прихожани...” [Квітка: 153].

У цьому семантичному полі об'єднані типові, з готовими смисловими відтінками, зі своїм семантичним забарвленням формули з

лексемами *спів, голос, слово, звуки*: *спів – забринів, запік, задуднів, перехлюпнувся*; *голос – загримів, журився, плеснувся*; *слова – завмирають, постають*; *звуки – примножувалися*. Пор.: „Бумблякевич глянув на обрус, примружившись, і враз побачив, як сколихнулася зелена тирса, як вилетіли вершники з балки та гримнули на весь голос:” *По-о-пе... по-о-пе-реду Каганович!*” *А степ одізвався луною...*” [Винничук: 237]; „*Роман пускає на низів'я баритон, пісня в доброму звучанні пливе до чистої берези: „Ой став Роман жартувати, З відер воду виливати”* [Стельмах: 266]. Серед різних синтаксичних конструкцій, які реалізують різну семантику проаналізованих лексем, найбільш частотними і стилістично навантаженими є, як бачимо, дієслівні, побудовані в основному на слухових асоціаціях.

Проаналізовані тексти представників різних епох української літератури, безперечно, засвідчують специфіку часово-просторової інтерпретації як самого концепту *пісня*, так й інших елементів його структурно-семантичного поля. Різні засоби введення пісенних одиниць у прозовий текст перетворюються одночасно на ознаку і чинник мовистилу письменників. Незважаючи на помітну ідіостильову відмінність, народнопісенність все ж можна назвати тією загальною рисою, що об'єднує мовомислення Г.Квітки-Основ'яненка, М.Стельмаха та Ю.Винничука.

Література

- Винничук, Ю.: Мальва Ланда. Львів 2004.
 Данилюк, Н.: Развитие семантической структуры народнопесенного слова в языке украинской советской поэзии// Автореф. дисс... канд.филол.наук. Київ 1984.
 Єрмоленко, С.: Нариси з української словесності: (стилістика та культура мови). Київ 1999.
 Квітка-Основ'яненко, Г.: Повісті та оповідання. Драматичні твори. Київ 1982.
 Кононенко, В.: Мовні концепти в етнологічному аспекті. In: *Ucrainica I. Současná ukrájsnistika*. Olomouc, 2004.
 Корнилов, О.: Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. Москва 2003.
 Романова, Т.: О содержании понятия концепттекста. In: *Функциональная лингвистика*. Симферополь, 2000.
 Стельмах, М.: Твори: В 7 т. Київ 1982 – 1986.

Summary

The article deals with some aspects of Ukrainian prosaic discourse according to the scientific paradigm of culturology. The development of concept song is analysed in G. Kvitka-Osnovianenko, M. Stelmagh, U. Vinnichuk texts, which represent different periods of the development of Ukrainian literature.

Специфіка образу Олекси Довбуша у творчості Гната Хоткевича

Лаврик Оксана

Харківський національний університет імені В.Н.Каразіна

Початок XX століття у вітчизняній літературі характеризувався посиленою увагою митців до національних питань, пов'язаних, перш за все, з усвідомленням української нації як самодостатнього та самоорганізуючого явища. У цей час письменники зосереджували увагу здебільшого на проблемах сьогодення, осмислюючи його крізь призму минулого і вибудовуючи таким чином шляхи в майбутнє. Однією із традиційних у цьому плані залишалася історіософська тематика, за допомогою якої митці прагнули заглибитися у трансцендентну суть існування нації як духовно-ідейної одиниці та збагнути її одвічні намагання до державотворення і розвитку у лоні власної культури.

У мистецькому доробку Г.Хоткевича стрижневе та сенсобуттєве (з огляду на потреби життєдіяльності народу) питання – хто ми є і заради чого існуємо – осмислюється в численних публіцистичних та художніх творах. Особливо яскравою в цьому випадку залишається проза митця на історичну тематику ("Камінна душа", "Довбуш", "Переяслав", "Берестечко"), у якій автор свідомо обирає для змалювання найтрагічніші моменти історії.

Квінтесенцією роздумів Г.Хоткевича над парадоксами українського існування стало художнє осягнення причин виникнення опришківського руху та створення образу народного героя-месника – Довбуша, якого практично всі дослідники вважають яскравим виразником національних прагнень. Зокрема, на думку П.Будівського[1999], В.Грабовецького[1994], Ф.Погребенника[1990], В.Тищенко[1965], такі риси характеру героя, як надзвичайна сміливість, прагнення волі, свобода самовираження, гідність та лицарство, вміння повести за собою інших, дозволяють поставити Олексу поряд із постатями інших яскравих історичних особистостей.

В українській літературі Г.Хоткевич не перший звернувся до опрацювання теми опришківського руху під проводом Довбуша, але, на відміну від багатьох своїх попередників (М.Лисикевича – поема "Спевак з Полесья", М.Старицького – драма "Юрко Довбуш", М.Устияновича – повість "Страсний четвер", Ю.Федьковича – поема та драма "Довбуш", І.Франка – повість "Петрії і Довбушуки"), він намагався зосередити увагу не на соціально-ідеологічному, а швидше на філософському та

морально-етичному аспектах життя "чорних хлопців". Із цього приводу слушним видається зауваження В.Шевчука про те, що Г.Хоткевич, з одного боку, визнавав соціально-справедливий момент у діяльності опришків, а з другого, – письменника цікавила "житейська правда їхнього існування"[Шевчук 1990:333]. Таким чином, у поле зору митця потрапляли не тільки і не стільки яскраві історичні події українського минулого, скільки суперечлива екзистенція окремої особистості (тим більше, якщо ця особистість була соціальним лідером).

Перші спроби змалювати образ опришківського ватажка переважно в романтичному висвітленні Г.Хоткевич здійснив у п'єсі "Довбуш"(1909), повісті "Камінна душа"(1911) та нарисі "Потомок Довбушів", уперше надрукованому в сьомому томі "Творів" письменника в 1931 році. У зазначених творах характер Олекси вибудований згідно з традицією гуцульського фольклору, в якому Довбуш постає не лише улюбленим народним героєм-визволителем, а й особистістю, що мала надлюдські властивості (йдеться, зокрема, про його невмирущість, дивовижні силу та розум, а також володіння "чарівною" барткою, "самодіючим" діамантом тощо).

Наступним етапом в осмисленні Г.Хоткевичем визвольного руху середини XVIII ст. на західноукраїнських землях став роман "Довбуш", робота над яким була завершена на початку 30-х років минулого століття. Цей твір учені помітно виділяють серед художньої літератури на опришківські теми. Ще в 1968 році І.Сірак у рецензії на перше видання "Довбуша" писав: "Повість Г.Хоткевича якось особливо вирізняється з-поміж згаданих творів. Вона – суто реалістична, справді історична, хоч і щедро помережана народнопоетичним матеріалом"[Сірак 1968:146]. Згодом твір оцінювався науковцями виключно як високохудожня мистецька спроба письменника показати "боротьбу західноукраїнського селянства проти феодальної системи"[Погребенник 1990]. На нашу думку, роман цінний насамперед тим, що в ньому автор не лише зобразив історичні події, а й на їхньому тлі намагався змалювати особливості буття гуцулів, українців як нації, подати історію сильної душі, її трагедію – і особисту, і громадську.

Очевидно, головним завданням Г.Хоткевича був психологічний аналіз суперечливої душі опришківського ватажка через національне світобачення, саме тому героєм постає перед нами від дитинства до останніх днів життя. На початку твору ми зустрічаємося з Довбушем, який вже є одруженим, має сина і часто ходить до священика в сусіднє село. Згодом читач довідується, що саме отець Кравець запалює душу Олекси думками про всенародне повстання та пробуджує інші роздуми допитливого від природи чоловіка (про сенс релігії, пошуки людиною Бога тощо). Характер Олекси на цьому етапі визначають такі риси, як

розміреність, спокій у всьому (у мові, рухах), холоднокровність, врівноваженість, продуманість вчинків і слів. Те, що він *"не пиячив та не волочився за любасками, а газдував, як і інший порядний"* [Хоткевич 1990:64], є очевидним натяком на позитивно-життєвий струмінь в особистості Довбуша, якому ще з дитинства імпонувало в опришках *"обставання за покривджем народом, а вже потім – сила"* [Хоткевич 1990:108]. Ці ознаки внутрішнього світу героя, а також загострене почуття справедливості, відіграють вирішальну роль у виборі його життєвого шляху.

Якоюсь мірою Довбуш, головним завданням якого було відродити волелюбний дух народу та розбудити національну гідність, став на певному етапі уособленням державотворчих поглядів самого Г.Хоткевича (згадаймо хоча б такі дослідження митця, як "А ми" [Хоткевич, Справа 210], "Про політичне становище українського народу" [Хоткевич, Справа 220], "Хто ми і чого нам треба" [Хоткевич, Справа 93]). Можливо, у цьому слід убачати авторське перебільшення, але письменник змалював особистість народного месника як таку, що прагне втілити цілком конкретний державний план.

Організувавши повстання, герой знаходить вихід із своєрідної межової життєвої ситуації в дії, у бунті, про який писали чимало українських екзистенційно-філософуючих митців межі ХІХ–ХХ століть (І.Франко, Леся Українка, М.Коцюбинський, О.Кобилянська, інші). Умовно Довбуша можна співвіднести з "новим" типом людини (виходячи з типології М.Шлемкевича [1992]), яка прагне змінити світ за законами справедливості. Таким чином, у романі Г.Хоткевич представив модель героя, що активно розвивається саме в рамках межового часу ХІХ–ХХ століть. Маємо на увазі персонажа індивідуалістичного бунту проти несправедливого соціуму із активним волевиявленням (тип Заратустри Ф.Ніцше) [Поліщук 2002:18]. Олекса у творі Г.Хоткевича мріє "вигнати панів геть та зробити всіх рівними" [Хоткевич 1990:104]. Таке ж прагнення – швидше "навести порядок у власному домі" – притаманне Довбушеві і з твору В.Гжицького. У його романі "Опришки" кредо Олекси – "Я прийшов, аби світ рівняти" – стає універсальною формулою не лише для героя, а й для простолюду.

Перші розділи роману Г.Хоткевича дозволяють стверджувати, що автор спочатку свідомо наслідував традицію гуцульського фольклору, переважно ідеалізуючи постать Довбуша. Однак упевненість в оптимістично-щасливій долі героя та його впливі на історичний хід подій зникає вже в ретроспективних оповідах про те, як Олекса в дитинстві виявив стійкість та мужність характеру, помандрувавши далеко в гори. Вирушивши з друзями на пошуки скарбів і в результаті заблукавши, Довбуш перебирає на себе функції керівника, обіцяючи

Юру та Відельці швидке повернення додому: *"Тобі корита в голові, – обзивається Юр. – Ци ми ше вийдемо відцив... – А чому ні. Ск видти суда, так видси туда... – Сказано це було твердо й авторитетно, але... але..."* [Хоткевич 1990:123] На нашу думку, описана ситуація є кодовою і досить символічною в контексті роману, оскільки вона прямо проектується на всю подальшу долю Олекси, а два "але" з трьома крапками зароджують у реципієнта твору сумнів, що згодом переростає у відчай, змінюючи не лише ставлення до героя, а й до всього опришківського руху.

Із цього приводу доречною видається паралель із іншими творами українських письменників, присвячених темі опришківства під проводом Олекси Довбуша. Найбільш цікавою є повість І.Франка "Петрії і Довбушуки"(1875-1876), оскільки в ній автор, зіставляючи сучасність із минулим, наголосив на приземленій суті людини. Уже три покоління після смерті Довбуша роди Петрія і Довбушука ворогують поміж собою через Олексині скарби. Органічно виникає питання: чи не є це розплатою за здійснені предками гріхи? Г.Хоткевич у своєму романі також роздумує про те, а чи правильний шлях обрав герой для "перетворення світу", адже отець Кралевиц, який чи не найбільше вплинув на Довбуша, не сприймав спочатку ідеї масового повстання. Під час суперечок із Олексою він казав, що жодне повстання їм не допоможе, головне – освіта, конституція, – ось куди треба направити сили. Але врешті отець і сам став *"сторонником ідеї народного повстання і сам почав до нього закликати"* [Хоткевич 1990:207], порушуючи заповідь Христа "Не убий!" і фактично благословляючи Довбуша на криваву розплату (згадаймо повість О.Кобилянської "Апостол черні").

Прикметно, що в художньому змалюванні Г.Хоткевича колоритні постаті Кралевица і Довбуша при всій відмінності освітнього й соціального рівня надзвичайно подібні між собою: життєвими потребами (намаганням щось змінити у світі, бажанням самореалізуватися), внутрішнім станом, врешті – трагічними долями. Обидва звеличувалися над соціумом, і обидва були ним відкинені: перший тому, що відстоював свободу слова й думки, другий, оскільки став опришком, а отже, порушником закону та вічним вигнанцем. На наш погляд, у цьому вбачається одна із вічних екзистенційних проблем – відчуженість неординарної натури, яка не здатна пристосовуватися, хилити голову, бути, "як усі". І.Приходько стверджує, що саме такий людський тип є дуже український, хоча цю "українськість" не просто означити словесно, а будь-які схеми, будь-який набір ментальних рис досить ризиковані [Приходько 1997:37]. У романі автор наголосив, що Кралевиц із його глибокими знаннями та досвідом почувався

непотрібним соціуму, оскільки мав "душу тривожну і неспокійну": це засвідчують стосунки отця з дружиною, колегами, простолюдом. Якоюсь мірою життя цього героя, справжнього патріота, проектується і на долю самого Г.Хоткевича, якого повсякчас хвилювали проблеми українського націєтворення, але праця якого ні за життя, ні після смерті не була належно поцінована. Більше того, траплялися моменти, коли від письменника відверталися рідні, його залишали без підтримки та розуміння найближчі друзі, але митець завжди знаходив у собі сили відродитися і творити далі.

Опозицію Довбушеві, на перший погляд, створює його брат Іван, який у дитинстві з небувалою жорстокістю міг замучити тварину, а подорослішавши, не раз випробовував свою сокиру на людському тілі, *"з цікавістю спостерігаючи, як витікає кров із живої ще людини"*[Хоткевич 1990:243]. Однак це протистояння позірне, про що свідчить той факт, що Олекса, по-перше, перекладав фізичне грабування (а отже, і знущання, убивства) на своїх хлопців, залишаючи собі лише організаторську частину роботи (що не знімало з нього відповідальності за скоєні злочини). По-друге, сперечаючись із Іваном за ватагування, Довбуш часто сам хапався за бартку, однак від гріха стримувався лише тому, що мав справу з братом, а комусь іншому *"відразу розвалив би голову за непослух"*[Хоткевич 1990:243]. Конкретною та дієвою психологічною основою життя Олекси стає його ненависть до ворогів, знищення яких, на думку героя, забезпечить щасливе існування наступним поколінням. Так із великої любові до прийдешнього людства народжується велика ненависть до людей. Жадоба до влаштування земного раю перетворюється на жадобу до руйнування. Виходячи з цього, спотворюється і процес цілепокладання, і мотивації, а задовольняються передусім ті потреби, реалізація яких гарантує яскраве видовище й черговий емоційний стрибок.

Закономірним результатом діяльності Олекси та його ватаги стають численні грабежі, розбої в Ясеніві, Перегінському, Утропах, Товмачику, Добротіві, Устеріках, вбивство жупника в Ланчині, урядника Лошака в Текучі, розправа над родиною полковника Злотницького. Зосереджуючись на цих подіях, Г.Хоткевич крок за кроком розвінчує романтичний ореол (який був домінуючим у перших розділах твору) навколо опришків, поглиблюючи внутрішню розполовиненість їхнього ватажка. Більше того, бажання особистої помсти й невміння вчасно зупинитися поступово стирають у творі ту ілюзорну грань, що розділяє "народного месника" (Довбуш, роман "Довбуш") і звичайного злочинця (Марусяк, повість "Камінна душа", Мирон Штола з однойменного оповідання). Натомість перед читачем постає символічний образ "раба, що вознісся над рабами", але своєї

внутрішньої суті не змінив. У цьому контексті виходимо на складну онтологічну проблему – "звільнення людини до свободи" (а не від рабства), чітко окреслену в праці М.Гайдеггера "Час та буття"[1993]. У ній мислитель наголосив, що у процесі звільнення людина відкриває себе та своє життя насамперед особисто для себе, керуючись внутрішньою культурою свободи, відсутність якої не лише оголює рабське начало особистості, а й може призвести до страшних історичних колізій (світові війни, революції тощо). Особливої актуальності в українському національному просторі ця проблема набула протягом першої третини XX століття, коли багатьом мислителям стало зрозуміло, що шлях збройної, кривавої боротьби не завжди себе виправдовує, здебільшого лише примножуючи світове зло.

Г.Хоткевич, як і більшість його сучасників, глибинними порухами душі відчував наближення страшних часів, які невдовзі огорнули Україну, знищивши ту первісну національну основу, без якої не можливе становлення жодної нації. Найяскравіше в романі це ілюструє символічна художня опозиція "отець Кравець – Довбуш" (духовний пастир – убивця), за допомогою якої письменникові вдалося провести паралель між вічними загальнолюдськими ідеалами любові, добра і всепрощення та українським зруйнованим світом. Те, що Кравець врешті пристає на бік Олекси, лише посилює відчуття дисгармонійності української людини, для якої віра в Бога не раз служила життєдайним джерелом.

Отже, в романі Г.Хоткевича образ Олекси Довбуша позначений дихотомією. Те, що руки героя окропилися людською кров'ю (часто невинною – зруйновані долі дітей та жінок), дозволяє назвати Олексу звичайним убивцею, вчинки якого, проте, в певному сенсі виправдовуються його ідеєю всенародного звільнення. Виходячи з цього, можна стверджувати, що в поведінці ватажка наявний архетип "героїзованого злочинця"[Донченко, Романенко 2001:173], психологічне сприйняття якого ставить Довбуша поряд із постатями Єрмака, Разіна, Пугачова, розбійників за своєю суттю, які, однак, були улюбленими героями російського фольклору, причому всенародного масштабу. У художньому доробку Г.Хоткевича провідною залишалася думка про людину як ірраціональну істоту, буття якої марно вкладати виключно в рамки розуму. Життя кожної особистості, на думку автора, має свою цінність і є самодостатнім. Ця ідея стала провідною також в інших творах Г.Хоткевича на опришківську тему, зокрема в оповіданні "Мирон Штола" (рукопис) та повісті "Поніпалек і Туманюк" (рукопис), присвячених ватажкам, які отаманували після Дмитра Маруська, проте не змогли уникнути пушкарського покарання.

Новаторський характер роману Г.Хоткевича виявився насамперед у трактуванні образу Довбуша. З одного боку, митець, як і більшість його попередників, висловив власне захоплення легендарним опришком, його героїзмом, лицарством, високими ідеалами, адже про Олексу ще за життя ходили легенди. З другого, Г.Хоткевич пішов далі романтичної традиції, сфокусувавшись не лише на особистій внутрішній розполовиненості героя, а й на трагедійності українського буття загалом. Так, у масштабному полотні "Довбуш" про "шляхетних народних розбійників" авторові вдалося не тільки подолати традицію авантюрного роману з його умовністю та наближенням до казки, а й зосередитися на глибинних причинах драми життя "чорних хлопців", діяльність яких самими гуцулами оцінювалася в діапазоні від небувалого героїзму до звичайного буденного бандитизму. Можливо, саме тому, незважаючи на зауваження критики про яскраву соціальну спрямованість твору, роман був надрукований лише через тридцять років після свого написання.

Образ Довбуша у творах письменника змальований амбівалентно: не заперечуючи важливості повстання, очоленого Олексою, митець одночасно довів, що шлях крові не може привести до очікуваного щастя. Художнім осмисленням цього стала низка творів Г.Хоткевича на революційну тематику ("Лихоліття", "Вони", "На залізниці в 1905 році", "Маленькі образки великої справи", інші), які потребують окремого вивчення.

Література

Будівський П.: Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі (проблеми історичної та художньої правди). Бланк-Сервіс, Київ 1999.

Грабовецький В.: Олекса Довбуш. Світ, Львів 1994.

Донченко О., Романенко Ю.: Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення). Либідь, Київ 2001.

Погребенник Ф.: Гнат Хоткевич і його історична проза In: Хоткевич Г. Авірон. Довбуш. Оповідання. Дніпро, Київ 1990, с.539–552.

Поліщук Я.: Міфологічний горизонт українського модернізму. Лілея-НВ, Івано-Франківськ 2002.

Приходько І.: Гнат Хоткевич (1877-1942) In: Приходько І. Українські класики без фальсифікацій: Світ дитинства, Львів 1997, с.85–110.

Сірак І.: Знову про Довбуша In: Жовтень 4/1968, с.146.

Тищенко В.: Олекса Довбуш в усній народній творчості In: Народ про Довбуша: Зб. фольклор. творів. Наук. думка, Київ 1965, с.3–38.

Хайдеггер М.: Время и бытие. Эстетика, Москва 1993.

Хоткевич Г.: А ми: Стаття. Автограф In: ЦДІА України м.Львова. Ф.688, Оп.1, Справа 210.

Хоткевич Г.: Авірон. Довбуш: Повісті. Оповідання. Дніпро, Київ 1990.

Хоткевич Г.: Про політичне становище українського народу: Стаття. Уривок. Автограф In: ЦДІА України м.Львова.Ф.688, Оп.1, Справа 220.

Хоткевич Г.: Хто ми і чого нам треба: Стаття. Уривок. Автограф In:/ ЦДІА України м.Львова. Ф.688, Оп.1, Справа 93.

Шевчук В.: Друге відкриття Гната Хоткевича In: Шевчук В. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. Рад. письменник, Київ 1990, с.329–335.

Шлемкевич М.: Загублена українська людина. Фенікс, Київ 1992.

Summary

The peculiarities of Oleksa Dovbush's character in Gnat Hotkevych's creativity are considered.

Художня деталь в композиції новел М.Хвильового.

Немченко Ірина

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова

Роль художньої деталі як елементу композиції твору будь-якого жанру важко переоцінити, а надто коли мова йде про новелу. Вдало знайдений мікрообраз, колір, звук, частина інтер'єру чи пейзажу може стати композиційним стрижнем твору, тим самим “фокусом”, що його В.Фащенко вважав обов'язковим компонентом новели, який зв'язує між собою окремі епізоди та забезпечує цілісність твору[Фащенко 1971]. У новелістиці М. Хвильового на особливу увагу заслуговує той факт, що саме завдяки художнім деталям окремі твори письменника поєднуються у своєрідний метатекст, набуваючи при цьому додаткових значень. Паралелі й перегуки між текстами утворюють ніби невидиму павутинку, центром якої є новела “Арабески”.

На думку багатьох дослідників ця новела посідає особливе місце у творчості М. Хвильового. Ю.Безхутрий вважає, що “є всі підстави трактувати “Арабески” як скомпліковану мотивну комбінацію, переплетіння різних семантичних, стилістичних, жанрових і навіть родових ознак” [Безхутрий 2003: 115]. “... те, що з'єднувало всі стилістичні засоби в цілість, - елемент шукання й гри”[Шерех 1993: 18] - це спостереження, зроблене Ю.Шерехом стосовно памфлетів Хвильового, можна віднести й до його новелістики. В “Арабесках” же своєрідний “ігровий пласт” поєднано з результатом тривалих і напружених пошуків, результатом настільки вдалим, що сформульовано його було у чотирьох словах, які творять найяскравіший, багатозначний повтор “Арабесок” –

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія.

З ним співвідносяться, певним чином розшифровуючи його, усі інші повторення й поодинокі деталі не лише з усього тексту цієї новели, а й багатьох інших. Крім того, він має своє власне, особливе значення. Кожне слово у цій фразі оформлене як окреме речення, тож і розглядати їх будемо спочатку відносно самостійно.

Перше слово “Ніч” – означає не лише астрономічний час, це хвилини натхнення, саме у такі хвилини і з'являються химерні “аналогії і

асоціації”, бо вночі тихо, бо “*жевріють зорі і падають на ягоди крізь темну темряву літньої синєблузої ночі й падають на ставки, щоб прозвучати*” [Хвильовий 1990: 251]. З цим словом співвідноситься і такий, незрозумілий на перший погляд повтор, як: “*жемчуг хрумтить і японські ліхтарики (коли гоголівський ярмарок) біля прозоро-фантастичних леденців (коніки), що їх уже ніколи не побачу на базарі*” [Хвильовий 1990: 253]. Він є – втілення миті натхнення, коли “*виникають образи, які, як потоки, як жемчуг, протікають біля мого романтичного серця*” [Хвильовий 1990: 253], ще невизначені, розпливчасті й туманні, вони вже прекрасні, стукають у серце і просяться на папір, і “*створять поему*”. Вони близькі й теплі, як дитинство, химерні й екзотичні, як японські ліхтарики, в них погляд у майбутнє і безперервний зв’язок поколінь.

Коли звернутись до кольорової палітри як “Арабесок”, так і багатьох інших творів М. Хвильового, то саме з “ніччю” пов’язується її основний тон: синій – голубий – блакитний. Згадаймо: “*синєблуза ніч*”, “*міриади голубих метеликів над гармонією моєї душі*”, “*чула юнка з голубими прозорими віями*”, “*розкажи мені голубу поему*”, “*синій вечірній город*” “*недалеко дзвенів Великий океан. З океану брів синій запах моря*” і, нарешті, “Сині етюди”.

Синій колір у Хвильового має багате семантичне наповнення. Він виступає у своєму традиційному значенні як символ душевної чистоти. Сині очі має Марія – центральний жіночий образ новел Хвильового, який репрезентує також і найдорожчу мрію письменника. Водночас, асоціація синього кольору з небом вказує на недосяжність цієї мрії. Таким чином, в семантичному полі синього кольору поєднуються протилежні значення – “надія” та “відчай”. Трагедійного звучання він набуває в образі розлуки, що з’являється в уяві героя повісті “Санаторійна зона”, де синій колір поєднується з іншим семантично містким темним, чорним: “*І думав анарх, що от-от вибіжить з яру розпатлана темна розлука, розкине руки, впаде на голу вбогу землю й істерично заридас. Іноді він бачить її: - от вона лежить, от стихає її плач, вона мовчки підводить свій стрункий стан, дивиться синіми очима вдаль і, траурна, нечутно зникає за перевалом*” [Хвильовий 1990: 454].

Співвідносний з цим трактуванням слова “ніч” повтор з новели “Я (Романтика)” – “Тьма” – позначає не лише душевне сум’яття, збентеження, розпач, страх, але й вводить в коло кольорових асоціацій ночі чорний колір смерті. В цьому значенні він виступає у вражаючій натуралістичній деталі з “Бараків, що за містом”: “*... Потім рили величезні ями й кидали туди необмиті, чорні, виснажені цурпалки живого м’яса*” [Хвильовий 1990: 242]. Крім того, ніч тут постає в одному з традиційних своїх значень – час для скоєння злочину, або ж

уособлення темної душі злочинця, як у короткому психологічному портреті з цієї ж новели: *“Мазій дивиться двома безоднями – очі глибоко пішли під лоб, тільки блиск майорить. Борода чорна, як ніч”* [Хвильовий 1990: 246] (автор стає на точку зору навіть таких своїх персонажів, дивиться на світ з їхньої безодні).

Дещо в іншому значенні виступає чорний колір в новелі *“Кіт у чоботях”*. У листі до героя-оповідача товариш Жучок напише так: *“Я знаю, у вас – самолюбство, але в нас – темнота... нам треба за рік – два – три вирости не на вершок, а на весь сажень”* [Хвильовий 1990: 165]. Як бачимо, у загальному потоці художнього часу, ніч набуває різноманітних, часто протилежних значень, це універсальний проміжок часу для початку нового життя і для смерті.

Надзвичайно різнобарвне і багатозначне наступне слово-речення *“Весна”*. З перших рядків увесь твір дихає весною, але це, знову ж таки, не звичайна календарна пора року. Це передовсім стан душі героя-оповідача або автора. Бо весна – це молодість, це початок життя й творчості, *“бо ж яблуні тільки-но зацвітають у садах моєї духмяної фантазії”* [Хвильовий 1990: 255]. А далі коло асоціацій і значень розширюється по спіралі. Весна уособлює вже не тільки початок, а й оновлення, народжується молода епоха, *“м’ятежна епоха”* – революція. І хоча у цю *“духмяну романтику”* вриваються песимістичні, часом страшні, холодні нотки, такі собі *“деталі”* – вони подаються тут лише як *“запах слова”*, як тимчасові недоліки, без яких не обійтись на жодному шляху, навіть до найсвітлішої мети. Та з огляду на досвід років, що відділяють нас від часу написання твору, ці деталі сприймаються зовсім інакше.

Крім оновлення життя, *“Весна”* у Хвильового – це й оновлення літератури, бо про новий час, молоду епоху і писати треба по-новому. *“Розверзлися прірви, але й розкрилися дальні далі. Почуття, що починається щось нове, ні на що не схоже, оволоділо художниками. І їм хотілося створити нове мистецтво...”* [Сфремов 1997: 13]. Саме це бажання спонукало Хвильового ввести у свої новели елементи чи то публіцистичної лірики, чи то ліричної публіцистики: *“Уривок із мого щоденника. Міркую про сучасну українську белетристику. Думаю так: іде доба романтизму. Хто цього не зрозуміє, багато втратить. Реалізм прийде, коли з робфаків вийдуть тисячі, натуралізм – коли конче запаскудимо життя”* [Хвильовий 1990: 151]. Або таке зауваження щодо композиції новел: *“На подальшій розділі мій читач зупиниться і продумає те, що він прочитав. Але, як радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами”* [Хвильовий 1990: 144]. *“Отож реалізм відсувався до часів “загірної комуні”, коли життя стане прекрасним, а для своєї*

сучасності – “доби горожанських війн” (не тільки на Україні, а в усьому світі) - він жадав романтизму, “романтики вітаїзму” [Шерех 1993: 289]. Глибокий і складний підтекст, різнопланові зв’язки з іншими композиційними елементами твору має слово “Міст”. Воно є своєрідним символом теперішнього часу, сьогодення, що є мостом між минулим і майбутнім. Це є один з прикладів характерного для літератури ХХ ст. явища, коли “абстрактні поняття, узагальнені характеристики передаються просторовою деталлю, розрахованою на те, щоб викликати низку асоціацій у сприймача” [Копистянська 1997: 172].

Для глибшого розуміння семантики цього слова-речення звернемось до визначення часу у творі. Незважаючи на певну туманність, “арабесковість” новели, тут несподівано з’являються дві конкретні дати: *“Іде грудень року від народження легендарного Христа тисяча дев’ятсот двадцять третього, від народження епохи громадянських війн – шостого”* [Хвильовий 1990: 254]. В уривку з “ІХ. Слова”, де згадується ця дата, знайдемо біль, муки у пошуках слова, і слова не тільки *“про нашу – у віки – революцію”*, а найбільше, щоб виразити себе, свій внутрішній світ і знайти у *“м’ятежній епосі”* місце для своєї мрії. Зима цього уривку і його загальний романтичний настрій контрастно співвідносяться із так само конкретно датованим епізодом з “ХІV. Слова”: *“Літо тисяча дев’ятсот двадцять четвертого року. – Головний лікар читав сьогодні лекцію про душу”* [Хвильовий 1990: 263]. Порівняння цього цинічного початку “про літо” із романтичним описом зими розкриває не тільки контрастні пори року, а й абсолютно протилежний характер їх зображення. Романтична піднесеність, глибокий ліризм змінився тут розчаруванням і гіркою іронією. Зараз важко сказати, було це лише передбачення, чи вже викриття, тільки “духмяна романтика” перетворилася тут на зруйнований курорт, і лікар “мусив сказати не те, що хотів сказати”, а думають і філософствують тут лише від голоду.

Пори року як елементи художнього часу творять паралелі й опозиції, а через них своєрідні асоціативні зв’язки між окремими творами. Весна, коли редактор Карк думає про браунинг, та весна з “Силуетів”, коли *“не втихала Боянова молитва під тихий аккомпанемент земного хору – весняного шуму”* [Хвильовий 1990: 200]. Або та ж зима з “Арабесок” і зима в новелі “На глухім шляху” – як холод самотності в душах героїв. Особливого значення набуває опозиція “весна – осінь” у новелі “Синій листопад”. Вже в назві поєднано протилежності: синій – колір оновлення, молодості, листопад – прикмета умирання. Тут химерно переплітається “час безпосередньої дії” [Богданова 1968: 37] із “часом духовного світу” [Неврлий 1991: 133], в якому живуть головні герої твору – Марія і Вадим. Вадим доживає

останню ніч, останні години і дивиться на “сучасність з XXV віку” [Хвильовий, 208]. Це явище можна визначити як “емоційне відчуття майбутнього” [Неврлий 1991: 133] – для “романтики вітаїзму” Хвильового - найбільш характерна часова площина.

Отже, міст – це поєднання контрастних, протилежних речей – різноманітних часових ознак, полярних ідей, образів, фантазій, яким поєднанням і є власне “Арабески” і, продовжуючи асоціативний ряд, сама творчість М. Хвильового. Він вибудовує мости між окремими творами, поєднує їх у велетенський “метатекст”, розвиваючи з твору в твір, як це було продемонстровано вище, окремі образи, повторюючи у новому контексті вже знайомі деталі, поглиблюючи асоціативні зв’язки, ...чи просто пишучи листи. Анарх із “Санаторійної зони” пише лист до сестри, у якому є такі слова: *“І на тебе наступають осінні дні. Ти будеш сидіти десь там, у глухому закутку республіки, в розруйнованій школі біля традиційної грубки, і слухати, як у бовдурі шаленіють вітри. Біля тебе буде – теж традиційний – сторож, і він буде запевняти тебе, що це не вітри виють, а домовик. Я знаю! – Ранком ти накинеш на свої плечі полатану хустку, підеш у нетоплений клас і будеш учити дітей. Діти: “Холодно!” А ти почуваш, що тобі трохи мутить, бо я знаю: ти вчора нічого не їла”* [Хвильовий 1990: 445]. Звичайно, як це часто буває у М.Хвильового, лист потрапив “не за адресою” [Хвильовий 1990: 457], і відповідь підписано - не Наталя Миколаївна, а “Твоя Клавдія”, проте виразні паралелі з новелою “На глухім шляху” неможливо не помітити. Та крім усього сказаного, міст – це ще й простір, місце, де зупинились на якусь мить автор-оповідач і Марія. Nicolas і Марія на мосту спостерігають, що робиться в світі, перебуваючи поза цим світом, над ним, над рікою часу. А тому мають змогу охопити оком увесь світ - від Шведських могил до “невідомих озер загірної комуни”. Ріка – символ невідворотного плину часу - виступає у новелах Хвильового й як хронотоп із протилежними значеннями: початку життя для Оксани, що *“мріяла про липневі світанки, про неясні дзвони із степу. Думала про великі міста і ще про щось незнайоме, таємне”* [Хвильовий 1990: 129], для Хлоні, анарха ріка зупинила час, була єдиним виходом із сірих буднів санаторійної зони.

Наступне слово-речення в аналізованому рефрені – “Марія”. Здавалося б, тут все набагато простіше, напрошуються асоціації релігійного плану, можемо, знову ж таки, провести паралелі між різними творами М.Хвильового. Але подивимось, яким чином вводить автор у новелу цей надзвичайний образ і що він насправді означає для Миколи Хвильового. Для цього з’єднаємо рефрен у єдине ціле так, як зробив це сам автор:

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія”.

Слова у рефрені і своїм значенням, і навіть розташуванням творять магічні сходи у найглибші, найпотаємніші куточки душі письменника. Він сам, своїми руками збудував для нас ці сходи, останній крок яких – Марія – промінь світла у темряві душі, недосяжна мрія, втілена творчість і абсолютна внутрішня самотність, навіть самоізолюваність митця – усе це й набагато більше поєднує в собі цей образ.

Отже, як бачимо, художні деталі з “Арабесок”, ніби перегукуючись із контрастними чи подібними за значенням деталями з інших творів, сприяють створенню особливого темпоритму в текстах. Вони встановлюють своєрідні асоціативні зв’язки між окремими творами, збагачуючи їх додатковими значеннями, розширюючи коло інтерпретаційних можливостей.

Література

Безхутрий, Ю. М.: Хвильовий: проблеми інтерпретації: Монографія. Фоліо, Харків 2003.

Богдановна, А.Г.: Время и композиция в современном советском рассказе. In: Проблемы мастерства советской литературы. Писатель, время, жанр. Ученые записки. Сборник 73/1968, С. 35-55.

Єфремов, С. О.: Щоденники (1923-1929). ЗАТ “Газета “Рада”, Київ 1997.

Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі. In: Молода нація 5/1997, с.172-178.

Неврий, М.: Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Вища школа, Київ 1991.

Фащенко, В. В.: Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. Радянський письменник, Київ 1971.

Хвильовий М. Твори: В 2-х т., Т. 1. Дніпро, Київ 1990.

Шерех, Ю.: Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового). In: Шерех, Ю.: Третя сторожа. Дніпро, Київ 1993, с. 266-331.

Summary

The article focuses on the originality of M. Khvylyovyi's short stories, particularly on the role of artistic details in the composition of the texts. The author comes to the conclusion that some most frequently used details create certain connections between separate texts. It gives the texts additional meanings and extends the possibility of their interpretation.

Констатація опозиції Добро / Зло та її художнє втілення в ліриці Василя Стуса

Віват Ганна

Одеський державний медичний університет

За всю історію виникнення й еволюційного розвитку людства на основі культурних традицій окремих народів і завдяки їх взаємопроникненню, взаємодоповненню та взаємозбагаченню виробилась так звана загальнокультурна традиція. Зокрема до неї відносяться спільні погляди на проблеми добра і зла, життя і смерті, свободи й необхідності, тобто сповідування загальнолюдських вартісних ідеалів. Однак, наряду зі спільними ознаками, кожен індивід має свій погляд на опозицію Добро / Зло і по-своєму її інтерпретує.

Класифікуючи поезію В.Стуса тематично та за її мотивами, спостережемо в ній яскраво виражені опозиції Добро / Зло: гімн життю та заперечення насильницької смерті, вітання краси і різке протиставлення їй потворності, лірична хвала гармонії і заперечення дисгармонії, піднесення висоти людського духу понад ницість і саморуйнацію людської особистості тощо. У межах опозиції Добро / Зло, що наявна в ліриці В.Стуса, простежується опозиція молитва / прокльони. В українській традиції прокльони осуджувалися в суспільстві. Грубі й злі слова, сварка, лайка, прокляття вважалися великим гріхом. І зараз старі люди подекуди вважають, що всі слова-побажання, примовляння-замовляння, прокляття тощо матеріалізуються і мають здатність повертатися до промовця, або “падати на голову” рідним людям. Та й не тільки в українській традиції прокльони розглядаються у такому аспекті. Англійська народна мудрість, скажімо, також говорить: “Curses like chickens come home to roost” (прокльони, як курчата, вертаються додому на сідало) [555 пословиц 1993:19]. Негативне ставлення до цього явища є загальнолюдською культурною традицією. Тому, мабуть, мати-Україна у вірші “За літописом Самовидця”, проклинаючи своїх нерозумних дітей за розорення, до яких призвели їхні необдумані вчинки, все ж, ніби злякавшись своїх прокльонів, тут же бажає їм (синам) здоров’я:

Бодай ви пропали були б ви, синочки, здорові,

У пеклі запеклім, у райському раї страшнім [Стус 1999: 45].

В. Стус своє негативне ставлення до прокльонів виразив також у вірші “Як добре те, що смерті не боюсь я...”, затаврувавши їх нарівні зі скверною та ненавистю:

*Як добре те, що смерті не боюсь я
і не питаю, чи важкий мій хрест.
Що вам, богове, низько не клонюся
в передчутті недовідомих верств.
Що жив-любив і не набрався скверни,
ненависті, прокльону, каяття* [Стус 1995: 15].

У вірші “Присмеркові сутінки опали...” поет також не нарікав на свою долю чи, як він її називав, “недолю”, відмовившись від прокльонів, а вирішив витримати всі Господні випробування мовчки й гідно:

*Що тебе клясти, моя недоле?
Не клену, не кляв, не проклену* [Стус 1994: 63].

А коли вже не витримувала душа тих важких випробувань, що випали на долю поета і хотілося проклясти весь білий світ, В. Стус звертався до Бога. Віра в Боже провидіння та приклад жертвовної муки Спасителя надавали сили й наснаги і прокляття відступали перед вірою: *Це треба терпіти і марне – клясти.*

А ти мене, Господи Боже, прости
 (“Між клятих паливод, іуд і христів”) [Стус 1995: 108].

В українській традиції навіть ворогів своїх не рекомендувалося проклинати. Можливо, тому В.Стус, звертаючись до трагічно і несправедливо загиблої Алли Горської у вірші “Заходить чорне сонце дня...”, просить її не проклинати нікого, навіть тих державних чинуш, що її цькували:

*Але не спосилай прокляття,
хто за державними дверми.
Свари. Але не спосилай
на нас клятьби...* [Стус 1999: 76].

Використовуючи апострофу, митець ніби переконує читача в тому, що хороша людина не може вмерти повністю, поет не хоче вірити в її смерть.

Протиставляє митець прокляття добро і в поезії “У липні сніг упав. У липні смерть”:

*І не мечем. Але пером.
І не прокляттям. А добром.
І не руками. А горбом
старечим [віддасть] погроми* [Стус 1994: 133].

А в вірші “О як тебе збавляє гріх...” поет прокльону протиставляє радість. Наскрізним також у цьому вірші є концепція протиставлення неба і землі. Не виключено що це протиставлення базується на патріархальному християнському міфі про духовну й матеріальну реальність: духовне – високе, чисте й вічне, матеріальне – нижче, суєтне й швидкоплинне. Небо (гора, вись, верх) – це простір

духовного, простір богів, духів, янголів, а земля (діл, низ) – життєвий простір людей та інших земних істот. Згідно з Біблією Небеса є престолом Господнім, а земля – то підніжок для ніг Його [1990: 748]. Людина повинна жити високим, духовним, вічним, а не сконцентровуватися на приземленому, буденному, суєтному, впевнений митець:

*Ми розбиваємо чоло
і не об зорі, а об сходи,
і довго брови зводить подив –
що кроки блудом повело* [Стус 1999: 78].

У поезії “Заблизько другий, що мені в рідню...” наскрізною є думка про гріх від прокляття. Тут поет прокляття порівнює з тяжкими каменями, грудками, бридненою:

*...і заступаєш власну течію,
як сказ, несамовитої докуки
і розпрокльонів, як грудки, тяжких.
А все то – гріх. А все то – смертний гріх* [Стус 1999: 161].

Іноді прокльони поетові здаються гострими ножами, проклинати людину – все одно, що різати її ножем. Поет прокляття вважає своїми кровними ворогами:

*А в хапливий сон
увійде гострий, наче ніж, прокльон
і повертається в душі розверстий.
Бо він – найбільший ворог мій – спішить
Моєю кров'ю лезо окропить...* [Стус 1999: 42].

У межах опозиції Добро / Зло в ліриці В. Стуса наявна також опозиція молитва / лайка. Вживаючи лайку у деяких своїх віршах, поет підкреслює блюзнірство нової влади в Україні, яка, заборонивши церкву і релігію, тим самим заборонила й святую молитву, протиставивши їй натомість брудну лайку:

*Немов з пожеж, з аеродромів
залізні янголи летять,
а він кошлатить сиві брови
і гне в Христа і в богомать.*

(“Порожні мчать автомобілі...” [Стус 1994: 93].

Протиставлення живого світу природи і світу механізмів як бездуховного сліпого фатуму у ліриці В. Стуса також є уособленням опозиції Добро / Зло у віршах “Колеса глухо стукотять...”, “Порожні мчать автомобілі”, “У липні сніг упав. У липні смерть”. Крилата думка та крилатий птах, скажімо, протиставляється штучним літальним апаратам:

Доба іде. Доба не жде,

*і кружеляє світ знекрилений,
супутники і космодроми –*

то інквізиції синдрому [Стус 1994: 133].

Тут інтерпретація опозиції Добро / Зло В.Стусом є близькою до белівської. Аналізуючи оповідання Г.Беля “Через міст”, В.Стус охарактеризував поїзд як уособлення сліпого бездухого руху, “що символізує залізний безокий фатум [Стус 1994: 202]”. Ця характеристика видається нам влучною і доцільною для вірша самого В.Стуса “Колеса глухо стукотять...”, де зображується поїзд, що невпинно несесться вдаль, несучи в вічну мерзлоту арештантів. До Всевишнього, Ісуса Христа та Богородиці, возвеличуючи та прославляючи їх, людство звертається у святих молитвах: акафістах, кондаках тощо, а служаци тоталітарної держави лаються у ці святі імена, навіть колеса бездуховного механізму монотонно повторюють ті лайки:

Колеса глухо стукотять,

колеса стукотять

в христа, в вождя, в усіх божат

і в маті і перематі [Стус 1994: 166].

Молитва є сокровенним виявом релігійного духу, тому й стала фундаментальною складовою будь-якого культового дійства і своєрідним зверненням людини до Бога в пошуках істини, вважає Ірина Бетко [1999: 117]. Молитися Богу (за Далем), “усвідомлюючи мізерність свою перед Творцем, приносити Йому покаєння своє, любов, вдячність і прохання за майбутнє [1981: 341]”. Отже, молитва – твір релігійно-медитативного спрямування. Тобто через молитву людина спілкується з Богом. Молячись, людина просить Всевишнього про свої потреби. Здавалось би, молитва носить цілком прагматичний характер. Однак, молячись, людина задумується над буттям своїм та своїх рідних і близьких, над правильністю вчинків, думок, поривань. Тобто під час молитви кожен індивід свідомо чи підсвідомо здійснює самоаналіз життєвих перипетій, глибше осмислює сферу людського буття, задумується над його сенсом, прагне до морального очищення, духовного самовдосконалення.

Молитва як жанр наявна в усіх літературах світу. Присутня вона в поезії Ш.Бодлера, Й.В. Гете, Г.Аполлінера, П.Елюара. Знаходимо її у М.Лермонтова, А.Ахматової, Х.Ботєва, Ю.Чеховича, М.Емінеску. Художні реалізації молитви присутні й у ліриці багатьох українських митців: М.Антіоха, Б.-І.Антонича, М.Боеслава, Б.Бойчука, Ю.Буряківця, Марти Калитовської, П.Куліша, Наталі Лівицької-Холодної, Р.Лубківського, І.Лучука, Оксани Лятуринської, Є.Маланюка, О.Ольжича, М.Руденка, Є.Сверстюка, М.Ситника, О.Стефановича,

Р.Хоркавого, Б.Чепурко, Д.Чередниченка, Т.Шевченка, Г.Штоня та багатьох інших.

Викликають інтерес ряд поезій і В. Стуса, написаних у жанрі молитви. З огляду на цю грань його творчості Ю. Шевельов зазначив: “Поети шістдесятих років – Голобородько, Вінграновський, Костенко, Драч та інші, як і їхні однолітки в російській поезії, принесли в своїй творчості помітний нахил до “депоетизації поезії” або, коли хочете, до поетизації позірно непоетичного. У цьому сенсі Стус – людина свого покоління. Вирізняє його й прокладає міст між двома його манерами його підкреслено, виразно відчутна напруга, екстатичність. Тому його поетичний стиль веде до молитви, його антипоетичний стиль до химерного гротеску [1994: 383]”.

Отже, у доробку В. Стуса є ряд поезій молитовного спрямування. Молитовна лірика народжувалась, напевне, у найдраматичніші періоди життя митця, коли душа його найбільше відкрита була Всесвітові. До жанру молитви в поета віднесемо вірші “Дажь нам, Боже, днесь!”, “Мій навіжений Боже...”, “Боже, не літості – лютості...”, “Господи, гніву пречистого...”, “О Боже, тиші дай!”, “Господи, Господи, не поминай...”, “Тільки тобою білий святиться світ...”, “Возвелич мене, мамо”, “Ти, наче Богородиця...”, “Зелена, блакитна, прозора дзвіниця...” та ін.

Протиставляючи молитву лайці, В.Стус наголошує на протиставленні духовності українського народу бездуховній тоталітарній владі, яка намагається притлумити, приглушити, витруїти високий дух українського народу. Лайка – це бруд, мерзота, ницість. Молитва – це високість духу, духовне очищення, самоаналіз, пов’язаний із затратами душевної енергії, реалізація себе як особистості. Дух молитви очищаючий, зігріваючий, освіжаючий, впевнений митець. У цьому можемо пересвідчитися, прочитавши вірші “Гаряча ложка юшки – як молитва...”, “Тато молиться Богу”, “А десь там мій батько старий помирає”. Як уже було сказано, у В.Стуса є ціла низка поезій молитовного спрямування, але вищезазначені твори за жодними ознаками не відносяться до жанру молитви. Згадувано нами ці твори тут лише у зв’язку з тим, що в них розкривається ставлення ліричного суб’єкта до молитви та до медитативно-молитовного процесу. У вірші “Гаряча ложка юшки – як молитва...” митець порівнює ложку гарячої юшки з молитвою у тому сенсі, що вони однаково освіжають тіло і зігрівають дух. Тут В.Стус не протиставляє духовне матеріальному, а розглядає їх у органічній єдності. Людина однаково не може жити без матеріального харчу, як і без духовного, стверджує поет у цьому вірші. У поезії “Тато молиться Богу” митцем описується молитовний процес у сім’ї. Молиться Богові не хто-небудь, а глава родини. Якщо вже батько став до молитви, то в сім’ю, мабуть, прийшло якесь велике горе, адже

поважні чоловіки, як більш стримана половина роду людського, не так часто поминають Господнє ім'я та не звертаються до Всевишнього з дрібними проханнями, слідуючи біблійним заповідям: “не поминай ім'я Господа всеу”. Про те, що лихо поселилося в родині свідчать також інші ознаки: “тужить мама”, “ридає сестра”. Ця поезія засвідчує серйозне навіть дещо благоговійне ставлення людини до молитви та молитовно-медитативного процесу в українській традиції.

Вірш “О Боже, тиші дай!” за жанром лише віддалено нагадує молитву. Цей ліричний монолог теж не має нічого спільного з канонічним молитовним текстом. Це швидше зразок медитативної лірики, у якій наявне звертання до Бога. Митець устами ліричного героя просить у Бога тиші, тобто смерті. Опозиція людина / світ притаманна світогляду поета, де особистість веде постійну боротьбу за збереження духовності. Сучасний поетові світ бачився йому в поступовій деградації людства. Зморившись від життєвого виру, змучений “самотерзаннями у вимерлому світі напівлюдей-напівречей”, ліричний герой просить тиші, “зупину”, аби збагнути пережите. Смерть він вважає благословенним “самозниканням”, а небуття “завше безгріховним”.

Вірш “А десь там мій батько старий помирає” дуже коротко, але містко означає душевний стан людини перед смертю. В останні години свого життя людина думає про своїх дітей, особливо, якщо ці діти знаходяться десь далеко. З цими святими думками і болями індивідуум звертається до Бога. Тільки в Богові шукаємо спасіння перед зустріччю з Вічністю, тобто людина створена для Добра, а тому навіть у свій смертний час тягнеться до нього.

Література

Бетко, І.П.: Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця XIX – початку XX століття. – Zielona Gora – Kijow, 1999. – 160 с.

Біблія. – Об'єднання біблійних товариств, 1990. – 1255 с.

Даль, В.: Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1 – 4. М.: Рус. яз., 1981 – Т. 2. И – О. – 770 с.

555 английских пословиц и поговорок и их русские соответствия. – Одесса: Экология, Букинтерправо, 1993. – 88 с.

Стус, В.С.: Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.1: кн.1. – Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1994. – 432 с.

Стус, В.С.: Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.1: кн.2. – Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1994. – 302 с.

Стус, В.С.: Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.2. – Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1995. – 430 с.

Стус, В.С.: Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.3: кн.1. – Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1999. – 486 с.

Стус, В.С.: Очима гуманіста // Стус В.С. Твори в чотирьох томах шести книгах. Т.4. – Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1994. – С. 199 – 209.

Шевельов, Ю.: Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” Василя Стуса // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : В 3 т. – К.: Рось, 1994. – Т. 3 . – с 366 - 395.

Summary

In limits of traditionally oppositional pair kindness / evil attempt to investigate the nature of the conflict between a pray and a curse, a pray and a damnation which took place in the Ukrainian tradition and passes through "plot" of a poetic heritage of V. Stus is made.

Образна система щоденникового жанру

Видашенко Наталія

Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна

Щоденник є літературою соціальних, історичних і філософських проблем, найбільш поширеним жанром мемуарної прози. Він відрізняється від інших жанрів цього проміжного родо-жанрового утворення організацією ведення сповіді як на рівні тексту, так і на рівні окремого повідомлення.

Щоденник став окремим жанром мемуарної літератури завдяки характерним для нього чітко сформованим сюжетно-концептуальним, конструктивно-стилістичним ознакам та образній системі.

Питання про структуру образної системи щоденникового жанру є досить актуальним, бо до цього часу воно не було предметом спеціального літературознавчого дослідження. Хоча певні питання специфіки образу автора чи авторського “Я” були окреслені у роботах Н. Банк, Л. Гінзбург, С. Дангулова, Н. Семенцової, І. Василенко. Ми прагнемо описати образну систему щоденника відносно системи образів художнього твору, розкрити роль образу автора, спосіб його творення та відобразити філософські аспекти авторського “Я”, враховуючи екзистенціальні особливості аналізованого нами жанру.

Образна система щоденникового жанру відрізняється від системи образів художнього твору, яку становлять:

1. “Образи дійових осіб у залежності від виконуваних ними художніх функцій і місця, яке вони займають у загальній картині зображуваного, а також родових ознак твору можуть бути поділені на три типи:

а) образи осіб, що виступають у творі як об’єкти розповіді (герої, про яких розповідають). Цей тип образу традиційно позначають терміном **персонаж**;

б) образи осіб, що виступають у творі як суб’єкти розповіді (герої, які розповідають). Більшість літературознавців позначають цей тип образу терміном **оповідач**;

в) образи осіб, що виступають у творі як суб’єкти розповіді й водночас як її об’єкти (герої, що є учасниками тих подій, про які вони розповідають). Цей змішаний тип образу, в якому оповідач виступає і як персонаж, звичайно позначають терміном **розповідач**.

2. Образ адресата твору, суб’єкта адресації зображення звичайно називають **образом читача**.

3. Образ природного оточення прийнято називати **пейзажем**.

4. Образ речового оточення прийнято називати **інтер'єром** [Галич 2001:142]”.

Специфіка образної системи щоденника полягає у тому, що оповідь у творі ведеться від самого автора про події його зовнішнього та внутрішнього життя. Цей факт впливає на структуру системи образів щоденника як жанру мемуаристики, яка складається з:

1. **Центрального образу**, яким виступає сам **автор**. Він водночас є творцем твору, суб'єктом розповіді і її об'єктом зображення, тобто учасником подій, які сам описує, виступає розповідачем, який поєднує у собі ролі оповідача та персонажа, суб'єкта дії та об'єкта свідомості.

2. Персонажі, які є об'єктами оповіді автора – розповідача, залежно від їхнього місця та ролі у житті центрального образу, можуть бути поділені на дві групи:

а) **другорядні персонажі (образи)** – реально існуючі люди, яким автор може давати характеристики, веде з ними (внутрішню) полеміку, життя яких тісно пов'язане з життям автора, які впливають на формування його переконань;

б) **епізодичні персонажі (образи)** – люди, про яких згадується у щоденнику декілька разів, які не відіграють великої ролі у подіях особистого чи громадського життя.

3. **Образ читача**. Незалежно від того, писав автор щоденника з розрахунком на публікацію чи ні, читацьке “Я” присутнє у будь-якому разі у творі. Думка про те, що текст щоденника може бути колись надрукований, а, наприклад, певні фрагменти письменницьких щоденників стають частинами творів (“Щоденник” О. Довженка містить частини з оповідання “Мати” та повісті “Україна в вогні”), автор ненавмисно для самого себе, у своїй уяві створює образ читача-адресата, який розуміє та поділяє його погляди. Цей образ більшою мірою пов'язаний з питаннями психології творчості та сприйняття. О. Галич пише, що “образ читача найчастіше конкретизують як образ читацького сприйняття, який з'являється в письменника та утримується ним у процесі творчості й моделюється зсередини його твору у вигляді різних настанов на врахування, прогнозування та оцінку можливих типів читацьких реакцій на зображуване...”[Галич 2001:156]”. Отже, образ читача – це більш почуття, певна людська реакція, ніж образ; це “певне внутрішнє, естетично зорієнтоване читацьке “Я”, тобто концептований, співтворчий аспект особи емпіричного, реального читача, спрямований на твір і передбачуваний автором в його настанові на потенційно мислимий діалог...”[Галич 2001:156]”. Образ читача створюється віртуально у світі авторських роздумів, його власного сприйняття та орієнтованого розрахунку на читацьку реакцію та аудиторію. Читач

стоїть в універсамі формування ідей автора і має на меті вивести думку автора з наявного контексту. Формування автором уявного образу читача для майбутнього вірного осмислення особистості письменника, його точки зору, історичної ситуації дає можливість розглядати будь-який літературний твір як суб'єктивну діяльність і автора, і читача, як специфічну форму їх свідомості. Хоча спочатку концептуальність будь-якого щоденника створюється самим автором та уявним читачем, розкодування ідейного змісту твору виникає із “співгри” двох особистостей, автора і реального читача. Вірне розуміння авторських поглядів відбувається при співпадінні свідомості уявного образу читача та реального.

В основу будь-якого жанру мемуаристики покладена особистість самого автора з його почуттями, переживаннями, успіхами, особистими трагедіями, гріхами, спокутами і спогадами. Ця постать займає у щоденнику центральне місце. Велич мемуарного твору залежить від життєвого досвіду автора, його світогляду, світосприймання та, власно, від подій часу, учасником або співучасником яких був сам автор.

Для читача образ автора є шляхом пізнання подій, бо вони стають для нього зрозумілими, більш реальними, якщо вони співвідносяться з образом конкретної людини. Часто розуміння історичних ситуацій відбувається через пізнання людини, з яким ця подія пов'язана. С.Дангулов у статті “История и жанр” констатує той факт, що “для читача нема слів більш магічних, ніж “я це бачив...”. Автор, який може сказати: “Я це бачив...” – отримує велику владу над читачем. На Заході кажуть, що будова думок людини у 20ст. більш, ніж у її попередників, забарвлений скепсисом, і свідченню самовидця вона дає більшу перевагу ніж усім іншим свідченням <...> самовидець розраховує на довіру читача вже тому, що мав можливість спостерігати події, отже, знаходився біля його першоджерел. Якщо ж автор ще був не просто спостерігачем, а учасником подій, його розповідь отримує силу свідчення і з цієї причини для читача особливо переконлива [Дангулов 1974:231 – 232]”.

Н.Семенцова у роботі “Становление советской военной мемуаристики” вважає, що “психологія людей, моральний стан, душевні колізії, рушійні сили життєвих явищ – усе те, що створює дихання часу, розкривається у споминах завдяки “присутності” в них особистості автора <...>. Якщо з якихось причин особистість автора відсутня, спомини не стають мемуарним твором або втрачають власні найважливіші ознаки, які їх відрізняють від інших <...> автор повинен бути присутнім у подіях, які він описує, показувати своє ставлення до подій, фактів, людей та до часу у цілому [Семенцова 1981:4]”.

Авторське “Я” у мемуарах – головна умова того, що спомини є не тільки документами епохи, подій, але й творами емоційно забарвленими, насиченими почуттям, думкою та ідеєю. Таке дивне поєднання документалізму і психологізму у мемуарному жанрі, яке проявляється на рівні образу автора та саме ним формується, підкреслює екзистенціальну природу цього явища, бо, на думку французького екзистенціаліста М. Мерло-Понті, “сприймання передуює розумовому осмисленню суб’єкта або об’єктивного емпіричного світу...[Енциклопедія постмодернізму 2003:257]”. Щойно записані факти реальності у щоденниках насичені великою кількістю суб’єктивного забарвлення, пропущені тільки через рівень сприймання і не зазнали на собі ефекту часу, який дозволяє осмислити ситуацію минулого.

Образ автора стає шляхом пізнання історичних подій, способом ознайомлення з різними суб’єктивними поглядами на сучасну авторові дійсність, художнім образом, де через співвіднесеність із темою окремої людини, внутрішнього ества, долі й буття у світі особи індивідуально-особистісне стає адекватним національному (“Щоденники” А. Любченка та О. Довженка).

Враховуючи те, що жанр щоденника втілює у собі ознаки екзистенціалізму як філософсько-літературного напрямку, образ автора не є позбавлений цих якостей.

Проголошені у 1947 році екзистенціалістами (Ж. – П. Сартром) методи оновлення літератури полягали у тому, що письменник повинен не трансформувати світ ідей, а примусити “висвітитися буття як буття з його непевністю, з коефіцієнтом опору через невизначену спонтанність екзистенції [Філіппов 1977:273]”; подати своїх героїв як вільних людей, а персонаж тобі живий, коли його поведінка непередбачена; послідовно сприймати точки зору різних героїв, показуючи їх “зсередини”, або, мовою французького екзистенціаліста Ж. – П. Сартра, у модусі “буття-для-себе”. “Чим глибше автор проникає у свідомість свого героя і відтворює унікальність його ситуації, тим більше гарантій для виходу до всезагальних визначень людського буття – умов людського існування [Філіппов 1977:273].” таким чином образ автора у щоденниках акумулює запропоновані Ж. – П. Сартром способи формування нової літератури, бо він (образ автора) дає можливість відтворити реальне буття з його непевністю ... через “невизначену спонтанність”(автор і читач сьогодні не знають, що буде записано завтра); автор стає вільним художнім образом з непередбаченою для самого себе поведінкою; автор послідовно сприймає усі свої точки зору, показує і відтворює їх “зсередини”, у форматі “буття-для –себе”. Авторіві щоденника не треба проникати у свідомість штучно створеного персонажа і розуміти

штучну унікальність його ситуації, умови його існування, бо він є самим собою, реальним образом у реально існуючих обставинах буття.

Авторське “Я” є реальним образом письменника, який тут стає художнім образом і першим узагальненням. У щоденнику відбувається свідомо побудова автором твору центрального характеру. Авторський голос звучить тут особливо сильно, звернений до співбесідників, слухачів, читачів. Він шукає одностайності, - у тому розумінні, що вільне авторське висловлювання постійно враховує і припускає вихід у люди. Центральний характер окреслюється, коли автор крок за кроком все глибше пізнає, аналізує себе, своє ставлення до людей, часу, творчості, подій. Розкриття образу автора відбувається через презентацію власного досвіду, самоопис, самоінтерпретацію. Він розчленовується на суб’єкт і об’єкт, на “Я” і світ. Автентична індивідуальність автора з притаманною йому манерою мислення, підходу до життя, світобачення і світорозуміння проявляється через гру масок і облич, мета якої у приховуванні, напівприховуванні й сповіданні.

У щоденнику відчувається виразний екзистенційний авторський стрижень, готовність автора увесь час “будувати себе”, зводити власне “Я”, шукати себе “Іншого” у самому собі, не загубити себе та розібратися у собі. Дуже часто “будування себе” власне для самого себе відбувається через самотній бунт, абсурд, “песимізм розуму” і оптимізм особистої волі у період “граничної ситуації”, коли психологічно напружена дійсність дозволяє відкрити людську самість. Прикладами цьому можуть бути написані у тоталітарний період СРСР українськими письменниками щоденники, де яскраво проявляється український літературний екзистенціалізм у філософському ракурсі “буття української людини в умовах колоніальної агресії [Бондаренко 2003:64]”. У щоденниках розгортається “екзистенціальна картина внутрішнього “я”, де національна константа часто відіграє провідну роль у формуванні духовної постави особи, зумовлює її характер існування людини у ворожому до неї як до українця середовищі [Бондаренко 2003:64]”. У багатьох творах цього жанру відбувається реалізація екзистенційних тез про ворожість світу щодо особи (письменника). “закиненість” індивідуума у світ поза власною волею (арешти, цькування), повну незахищеність фізичного існування. У картинах війни, переслідувань, тюремного життя, розстрілів екзистенційне буття дорівнює буттю у стані постійного стресу.

Авторське “Я” виступає як готовий, виписаний власноруч характер, власний проект, який шукає нових форм втілення і розкриття. У щоденнику письменник наче відділяється від самого себе на певну дистанцію і малює власний портрет, відтворює шлях, еволюцію особистості, вимальовує себе в усій соціальній типовості. “Пишу, і

здається, що це про когось іншого <...>. Про себе я говорю не для себе: я по собі інших людей розумію і природу, і якщо вживаю “я”, то це не є моє власне “я” побутове, а “я” відтворюване, яке не менш відрізняється від мого особистого “я”, ніж якщо я сказав “ми” ...” – так ставився до авторського “Я” у щоденнику М.Пришвін {1957:8}.

У реальній екзистенціальній “граничній ситуації”, яка відображена у щоденнику (або іншому мемуарному жанрі), на сторінках твориться авторське “Я” через конструкцію “Я-Інший”. Бінарна опозиція “Я-Інший” передає образ внутрішньо розділеного індивіда, розколотого суб’єкта. При такій концепції стану “Я” образ автора внутрішньо визначає іншого всередині себе. Французький поет Артюр Рембо, наприклад, зауважував, що “я – це хтось інший [Енциклопедія постмодернізму 2003:321]”.

Кожна людина є унікальною реальністю, особистим універсамом, єдиним фокусом приватного світу. Саме у своєму знанні про себе, у зверненні до себе, зосередженості на собі людина як і автор щоденника набуває здатності осмислювати і перетворювати себе. Беручи до уваги те, що “мистецтво у своїй основі є асоціацією – силою перетворення, що дозволяє перетворити ту або іншу річ у такий спосіб, щоб вона змінювала і символізувала іншу [Енциклопедія постмодернізму 2003:323]”, щоденник стає формою відтворення реальності через авторську свідомість, авторський світогляд та за допомогою авторського “Я”, яке своєю чергою відтворює трансформацію чи конструкцію “Я” під впливом дійсності, у якій автор намагається опанувати свій суб’єктивний досвід часу.

У щоденнику автор стає самим собою через обставини часу, він пізнає себе через інших та через свої інші трансформації “Я”. Авторське “Я” створює баланс між актуальним “я” (ким насправді є людина), ідеальним “я” (ким хотілось людині бути), сприйнятим “я” (ким людина здається іншим), майбутнім “я” (ким людина бажає бути), тому “Я” – це “не сутність замкнена у тілі, це постійна взаємодія між суб’єктивним і об’єктивним [Енциклопедія постмодернізму 2003:322]” як самого автора, так і кожного читача.

Щоденник дає можливість авторові заново визначити життя, знайти себе, своє “нецензуроване “Я” (або “Я”, яке меншою мірою відчуває на собі вплив власної цензури, ніж у художньому тексті). Щоденник – це діяльність, яка стає засобом, яким індивід витворюється як суб’єкт, що впізнає себе в наявній реальності, це акт мовлення, щоб зобразити себе собі самому та іншим таким, яким ти є з різними суперечливими поглядами, нездійсненими чи майбутніми планами, невідомими багатьом обставинами життя.

Література

Бондаренко, Ю. : Національна парадигма українського екзистенціалізму. In: Слово і час 6/2003, с. 64 – 69.

Галич, О., Назарець, В., Васильєв, С.: Теорія літератури: Підручник. Либідь, Київ 2001.

Дангулов, С.: История и жанр. In: Знамя 4/1974, с. 229 – 237.

Енциклопедія постмодернізму.: Видавництво Соломії Павличко “Основа”, Київ 2003.

Пришвин, М.: Глаза земли. Москва 1957.

Семенцова, Н.: Становление советской военной мемуаристики. Моск. гос. ун-т, Москва 1981.

Филиппов, Л.: Философская антропология Ж. – П. Сартра. Наука, Москва 1977.

Resume

The author of the article gives the characteristics of the portrayal system in journal (or diary) as a memory genre according to the system of portrayals in literary art work. The author pays great attention to the philosophical aspects of author's image, which reflects existentialistic peculiarities of journal (or diary). In this article the ways of author's image creation and the functions of this image are shown. In conclusion the author stresses that journal (or diary) as a memory genre helps the writer to reflect himself (or herself) for himself (or herself), to find out his (or her) inner character (inner “I”), to define and to understand LIFE and his (or her) own life.

PROBLÉMY KULTURY

Переклад і логіка

Радчук Віталій

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Як перекласти з будь-якої мови два логічно однозначні речення, наприклад, з англійської *The glass is half full* і *The glass is half empty*? Перше ми зазвичай передаємо так: *Склянка наполовину наповнена*. А друге – *Склянка наполовину порожня*. Можна в межах мови перекладу змінювати граматику й лексику, залишаючи логіку й зміст: *Півсклянки наповнено*. *Склянка напівпуста*. Проте чи можна при перекладі замінити одне з двох тверджень іншим на підставі їхньої відповідності за обсягом понять? Чи не будуть вони в чомусь протилежними, а коли так, то в чому саме?

Тлумач технічного тексту про рідини або посуд напевне зауважив би, що різниця між парою тверджень несуттєва, вони позначають однакову місткість і як варіанти перекладу рівноцінні. Для хіміка чи фізика, звиклого до предметно-практичної прагматики мотивацій, тут взагалі немає вартої уваги задачки. Навпаки, перекладач роману або повісті, натрапивши на котресь із двох висловлювань, міркував би, вірогідно, таким чином: часткова наповненість склянки означає придатність до використання і, отже, зв'язана передусім з категорією майбутнього часу, а неповна порожнеча швидше всього підкреслює, що частини вмісту не стало, і натякає на минуле. З погляду образності обидва твердження відбивають різні типові ситуації і мають перекладатися за формою як відмінні способи мислення. Недарма ж ходить жарт, що з відповіді на запитання, як краще сказати про посудину: „напівповна” чи „напівпорожня” – можна розпізнати оптиміста й песиміста.

Візьмімо інший приклад ситуативної тотожності, щоб за нею – за знаком логічної рівнозначності – углядіти відмінність сприйняття події крізь призму мови. Нам вистачить тут і однієї мови, оскільки всі інші на неї схожі, принаймні в оглядових межах індоєвропейської родини мов. Ми кажемо: *Вона вийшла за нього заміж*. Певна річ, це означає, що *він на ній женився*. А обидва твердження рівноцінні наступному: *Вони побралися*.

Навряд чи перекладач за звичних обставин буде замінювати будь-який з трьох суб'єктно-об'єктних варіантів на інший. Але в поезії, наприклад, примусити його до цього може потреба рими, ритму, звукової архітекτονіки, диктат наголосу, кількості складів у рядку тощо. І ніхто в такому разі не кине тлумачеві-віршувальнику, що його

переклад неповноцінний чи невідповідний, хоча він змінив самий кут зору. Це вельми незначна заміна як для віршів, де задля утримання художнього враження інколи доводиться міняти самі образи й навіть сюжет.

В одному семантичному ряду з *побралися* стоять *поженилися*, *взяли шлюб* тощо – синонімів тут багато. Серед них знаходимо і специфічні: *стати під вінець*, *стати на рушник*, *зав'язати косу* (*хустку, голову*) й подібні. Батько конотативної семіотики Р. Барт, якому належить думка, що література – це мова, сказав би, що тут є етнографічний код [Барт]. У контексті (дискурсі) традиції *він привів жінку в хату* означає, що *голуб'ята стали подружньою парою* – і ніщо інше. Коли малий Ісусик у поемі „Марія” Т. Шевченка майструє з паличок хрестик-шибеничку, це не лише знак дитячої пустотливої гри, а й сугестія вибору на розпутті, провіщення долі, код сакральний. Коли Кобзар заповідає поховати його „на могилі”, мало витлумачити курган як пригірок чи, борони Боже від простоти блюзнірства, як чуже поховання – треба донести самий глас історії і дух єдності тих, хто зробив цей насип.

Проте Р. Барт і його школа мало переймалися проблемою перекладу, інакше вони зауважили б значно більше. Якщо література (поетика) як така є мовою, – а вона зі своєю власною парадигматикою і синтагматикою справді являє собою семіотичну систему, відмінну від звичайної мови, свого носія, – то травестійну „Енеїду” І. Котляревського, романтичну „Марусю” Л. Боровиковського (українізований відглок „Світлани” В. Жуковського, котра й собі походить від „Ленори” Бюргера), байку І. Глібова „Вовк та Ягня”, Шевченкові „подражанія”, всю сукупність іншомовних і частину внутрішньомовних переспівів, наслідувань та навіть пародій слід визнати перекладами з літератури на літературу. Якщо інтертекстуальність засвідчується входженням перекладу в іншу культуру, завдання якої він розв'язує і якою дихає, то й завдання самого перекладу полягає в тому, щоб зберегти зв'язок тексту, а водночас і підтексту, зокрема алюзії і ремінісценції, з первісним ґрунтом (із „затекстом”, як його розумів І. Кашкін [Кашкин], або екстралінгвістичною ситуацією). І тим самим переплести контексти прототипу й версії, створити силове поле між джерелом і тлумаченням. Ширший погляд на мову як на структуроване комунікативне ціле з безліччю підсистем (етнічних, місцевих, різночасових, галузевих, стильових тощо) – від обсяжної лінгвосфери планети до окремої семи як атома змісту і смислорозрізнявальних параметрів звука (*син* – *синь*, *грати* – *грати* і под.) – цілком змінює і наше уявлення про переклад, його масштаби, можливості й різновиди [докладніше: Радчук, 2004]. 3

погляду семіотики, він пов'язав її хустку і вони розписалися належать до різних мов, між якими переклад можливий, але не завжди доцільний і бажаний.

Логіка встановлює, що у двох реченнях: *She expected him to marry her* і *She was expected to marry him* (Вона сподівалася, що він ожениється на ній і Люди гадали, що вона вийде за нього заміж) – різні модальні суб'єкти. У першому – вона сама, у другому – громада (знайомі). Перше можна переосмислити синонімом: *Вона очікувала, що він візьме її за жінку*, – але також змінивши формулу думки: *Вона мала надію вийти за нього заміж*. Або: *Вона сподівалася, що вони (він та вона) поженяться, поберуться* тощо. Так само в другому реченні, де з'являється „третій незайвий”: *Люди вважали, що вона... (що він..., що голуб'ята...)*. Вочевидь, від заміни синоніма синонімом, у нашому випадку *сподівалася* на *мала надію* або *очікувала* і *гадали* на *вважали*, логіка не міняється – при тому, що зміна підмета відтінює розмаїття способів бачення (денотації) тієї самої події.

Коли під логікою мати на увазі ресурс розуму і здоровий глузд, ця людська здатність виступає множителем тлумачень поруч із суто виражальною (власне мовною) варіативністю. Однак згадаймо дотепний вислів Гегеля з приводу науки логіки: знання логіки так само допомагає думати, як знання фізіології – перетравлювати їжу [Hegel: 13]. Ця наука здатна лише описувати перетворення форми, матеріалізовані мовою, але вона не є прикладною евристикою чи інтелектикою. Як і граматики, логіка сама по собі не шукає ні розбіжностей у менталітеті культур, ні найширших можливостей їхнього варіювання засобами іншої мови. Найбільше, чого можна чекати від неї, – це упорядкування навіть не так самих думок, як кодексу розумових операцій. Зосібна, і дій тлумача над семантикою (над поняттями, але не над образами), синтаксисом і прагматикою (як їх розумів Ч. Моріс).

Поза сумнівом, логіка корисна тим, що виявляє помилки на позір суто мовні, зокрема й прагматичні. Як-от у схожому прикладі зміни модального суб'єкта: *He is sure to come* і *He is sure of coming* – *Він обов'язково прийде* і *Він упевнений, що прийде* (1 – **я** певен, що він прийде, 2 – **він** певен цього). Або у зміні самої модальності, тонкощі якої переклад часто не відтінює. *Мені не треба було йти* – так однаково, не розрізняючи, тлумачать і *I didn't need to go* (я не пішов, бо не було необхідності), і *I didn't have to go* (я не мусив йти; не пішов, бо не був зобов'язаний), і *I needn't have gone* (я пішов, хоч не було потреби), і *I shouldn't have gone* (мені не слід було ходити), і *I wish I hadn't gone* (шкода, що я ходив). Це дуже важливо з огляду на етапність і різні рівні мовного розвитку перекладачів. Зокрема, умовний спосіб невласливий малим дітям і його нюанси (логічно – модальні) тривалий час

засвоюються дорослими. Дитяче *дай* скоро змінюється на *дайте*, будь ласка, проте випускник середньої школи рідко скаже *чи не могли б ви бути аж так люб'язні (до мене), щоб дати мені* (книжку тощо). Або *чи не зробили б ви мені таку ласку й дали мені; чи не міг би я з вашої люб'язності отримати; я був би вам дуже вдячним, коли б ви дали мені*. Вступаючи до університету, майбутні перекладачі проходять серйозні мовні випробування, але на студентську репліку *Я хотів Вас запитати...* авторів цих рядків постійно доводиться відповідати жартом *А чому вже не хочете? Ви ж бо застосовуєте минулий час*. І нагадувати анекдот про студента, який так добре опанував умовний спосіб, що міг шпарко розповідати про блоху, фантазуючи на тему будь-якого питання в екзаменаційному білеті. У цілому умовний спосіб – ознака зрілого мислення й творчої спромоги, тож презумпція ущербності його як засобу наукового пізнання світу насправді є забобон, а тези на кшталт „історія не знає умовного способу” таять цензуру (приклади вдалого застосування умовного способу до тлумачення історії див. у працях [Радчук 2003: 154; Шурхало 2004]).

Коли заходить про мовний вимір інтелекту, то здатність до абстрагування слід визнати одним із найперших критеріїв – хоч би яку мову при цьому брати, оцінюючи потенціал особи, бо кожна мова має чимало засобів ступенювати відхід від конкретики. І тому може перекидати до іншої мости. Зокрема й у морфології: *Don't forget closing the window* – *Не забувай зачиняти вікно*. *Don't forget to close the window* – *Не забудь зачинити вікно*. Але тут окреслюються й інші цікаві паралелі. Наприклад, якщо в українській мові юний розум ледве розрізняє часткове й загальне в дієсловах, плутає доконаний і недоконаний види, то йому важко засвоїти й відмінність англійських умовних речень *If you **hadn't been** so absent-minded* та *If you **were** not so absent-minded* у ситуації *you wouldn't have lost your notebook*. Шкільний переклад обох речень однаковий: *Якби ти не був таким неуважним, ти б не загубив свого записника*. Виразніший варіант: *Був би ти уважнішим – не загубив би записника*. Рідше трапляється переосмислення обох умовних суджень одним причинним: *Ти загубив блокнот через неуважність*. Проте на двозначність і суперечливість таких тлумачень вказує їхнє небайдуже сприйняття, налаштоване на те, щоб доконче з'ясувати: йдеться про окремий випадок чи рису вдачі? Просто *був загавився*, коли сталася пригода, чи *неуважний завжди*? Оскільки смисл уточнюється контекстом, то тлумачення поза контекстом, як свідчить і цей каламбур, позбавлено смислу. Однак уявімо, що мова єднає людей сповна (зрештою, якщо хисткий переклад у невимушеній бесіді сприйнято однозначно, то хто буде нарікати на тлумача?), і забудьмо на мить, що кожна особистість вичитує щораз інший контекст і в оригіналі, і в

перекладі. Для okazji, хоч би як про неї йшлося, природнішим є жаль доброзичливця: *Не зазівався б ти, то й мав записника. Не відволікло б щось твоєї уваги – не пропав би (був би при тобі) і твій нотатник. Якби ти зосередився й подбав, не посіяв би свого блокнота.* Навіть шпилька тут може мати відтінок співчуття й напучування: *Якби ти не заворонився... Коли б у той момент ти не ловив тав... Не продавав би ти тоді витрішки...* І навпаки, узагальнення таїть образу, злий докір у невинності: ти загубив, бо повсякчас ловиш тав, бо ти шлапак зроду, вічно такий роззява, ворона, розтелепа, витріщака, солоній, розвеза.

Пам'ятаючи думку Ф. де Сосюра про те, що “в мові немає нічого, крім відмінностей” і її механізм ґрунтується на протиставленнях [Сосюр: 152-155], запропонуємо школяреві (абітурієнтові) перекласти пару речень: *The boy wants beating* і *The boy hates beating*. Коли тлумач плутає *beating* і *fighting* (биття і бійку) – це одне, але зовсім інше – коли він не розрізняє миттєвої спонуки (настрою, випадку) і риси вдачі, даючи два узагальнення замість одного: *Хлопець любить битися* (полюбляє бійки) і *Хлопець ненавидить битися*. Заміна *любить* на безпосереднє *хоче* піднімає букваліста на сходинок вище, хоча й залишає неправдивим. Навпаки, кроком униз є займенникова конкретизація *ненавидить*, коли його б'ють (не любить, щоб його били), а наступним таким кроком – конкретизація варіацією дієслова: *Хлопцеві не подобається, що його побили*. В оригіналі зовсім не йдеться про те, чи зазнає хлопчак биття сам, чи спостерігає *побиття*, тут висловлено його ставлення до явища **взагалі** (і тому друге речення стійкіше до дії контексту). Суб'єктивізм тлумачень – цікава тема для дослідження особистості, однак тут її не торкаємося. Варіанти *Хлопець хоче, щоб його побили* і *Хлопець ненавидить, коли б'ються* недалеко від істини, якщо першому додати іронію, а другому відтяти закінчення “ся”. Магістрант-англіст зазвичай перекладає вже так: *Хлопця треба побити* і *Хлопець дуже не любить, коли хтось когось б'є. Хтось когось* – теж конкретизація, адже прямий відповідник *beating* уможлядно-називний – *биття*, але вона незначна і прийнятна, бо такої тут вимагає норма слововжитку. За звичними мірками, отже, знайдено повноцінні засоби втілення змісту.

Та чи закінчується на цьому переклад? Цеховий зубр (видавничий редактор) уточнить, вишукавши в контексті ще щось: 1. *Капшук напрошується на биття. Пацан наражається на товченики. Хлопцюзі треба надавати тичок. Хлопійку треба би (було) всипати. Хлоп'якові треба завдати (всипати) хлосту. Хлоп'язі треба задати бобу. Хлопчиську слід дати прочухана. Хлоп'ятко заслуговує скуштувати кийків (шльопанців, ляпанців, батого, нагайки, паска, різок, березової каші). Недолітку необхідно дати хльору. Шпінгалет хоче*

лупки. Підлітка слід відшмагати (нашмагати, вишмагати, висікти, вишпарити, відстьобати, відчухрати, відхльостати, відшкварити, випороти, списати, випарити, вихворостити, вибатожити). Парубчака слід віддубасити. Юнака належить покарати. Шкет просить на горіхи! Буде (дістанеться) дітлахові на кислочки (бублики)! Цей отрок поставив себе в умови, які змушують піддати його побиттю (екзекуції). Парубійко аж проситься, щоб йому надавали (запотиличників, ляців, буханців, стусанів, духопеликів). Молодець поривається до того, щоб йому врізали (ушкварили, влупили, телехнули, хряснули, вперіщили, вгатили, учистили, затопили, наклали, нагилили, намісили). Хлопакові кортить, щоб його відлупцювали (налупцювали, набили, почастували кулаками, натовкли, потіпали, помордували, відлупили, набухали, віддухопелили, відбебехали, відмолотили, відмотлошили, відгамселили, відманіжили, відколошматили, відлушпарили, відполоскали, відрепіжили, відчубили тощо). Зухвалець (шибайголова, відчайдух, сміливець) бажає, щоб йому з'їздили по писку (змазали по пиці, врізали по фізії, зацідили в рило, стукнули по будці, надавали по морді). Шмаркач (соплій, сопляк) жадає синців на мармизі. Шибенику (розбишаці, бешкетнику, забіяці, зачені, задираці, півнику) треба задати чосу (дати відсічі). Цей парубчина ризикує вмитися кров'ю (заюшити собі писок, розбити лоба, насадити гіль на довбешиці, пошкодити макітру). Наш байстрюк (підкидьок, знайда) не проти, щоб йому полічили ребра... 2. Хлопча терпіти не може, коли когось б'ють...

Хоч би якою б говіркою спілкувалися люди, вони розуміють одне одного лише завдяки тому, що конкретне виражається в мові через загальне. Всяке слово вже абстракція – і як продукт пізнання, і в зверненні до подібних до себе. Позначник *це* можна правильно перекласти сотнями мов, так і не довідавшись, про що йдеться. Англійське і французьке слово *table* будь-який перекладач, натрапивши на нього в тексті, **безпомилково** в більшості випадків передасть як *стіл*. Чи уявляє він при цьому та чи й так доконче треба йому уявляти, що то за стіл? Якого він вигляду і яке його призначення, на який інтер'єр? Круглий, квадратний, овальний, довгий, фігурний? Прибитий до підлоги, пересувний, складний (розсувний), відкидний, з шухлядами чи без? Кухонний, письмовий для дому, школи чи контори, конференційний, директорський, ритуальний, операційний, виставковий, лабораторний, стіл-верстат? З якого дерева, пластмаси, металу чи іншого матеріалу і якого кольору? Якої міцності, який заввишки й завважки? Легкий для однієї руки чи масивний, що його під силу перенести лише бригаді? Скільки він має ніжок: шість, чотири, три, дві, одну чи жодної, бо поземна площа кріпиться до стіни або до однієї-двох сторчових? Які ті ніжки: круглі, квадратні, обточені кільцями чи овалами, різьблені

узорами, химерно вигнуті, у стилі Людовика XV-го? Яким способом і чим їх прикріплено: навхрест попарно, перетинками, чи є між ними ще якась площина тощо? *Столице* та *столик* (нічний, дитячий) – ото й усі ознаки величини, *парта* й *конторка* (англ. *desk*, фр. *bureau*, *puipitre*) – рідкісні відособлення, *столом* називають навіть те, що більше схоже на табурет, платформу, буфет, комод, етажерку, підставку чи абияк закріплену горизонтально дошку, певна функція якої цивілізувала людину. Як бачимо, просте й незначливе слово *стіл* насправді містке й обсяжне. З того обсягу для порозуміння доволі загальника.

На називній функції мови ґрунтується ситуативна (референційна, денотативна) модель перекладу. Якщо порозумітися можна, називаючи речі не своїми іменами, непрямо, говорячи одне, а маючи на увазі інше, то цілком природно, що є розмаїття способів висловити те саме в одній мові, не кажучи вже про дві мови чи багато відмінних. Співрозмовники, що не знають (?) мови один одного, можуть скористатися посередництвом тлумача так, що він нізачо не розгадає їхньої таємниці, і дійти згоди мовою натяків, про яку він і не підозрює. Будь-яка мова і множина мов у принципі здатні служити вмістищем новій мові й іншій сукупності мов. Перекласти езопову мову звичайною означало б знищити її (до речі, котру з двох мов маємо на увазі, кажучи її, – визначає тут не синтаксис, а здоровий глузд і здогад).

Звичайно, кожна мова закріплює в собі питомі для неї формули думки. Напису *Wet paint* відповідає *Обережно, пофарбовано!* Повідомленню *Я за кермом* – відмова пити спиртне: *I can't drink now (No alcohol for me)*. Чимало мов примушує вибирати граматичний рід у перекладі з англійської, де його нема, а з ним і належну статеву стратегію поведінки. *Friend* – це ще невідомо хто: *друг* чи *подруга*, до того ж, цим словом величають і по п'яти хвиликах знайомства. Як перевиразити недовомку: *поки Джона не було вдома, до його Мері...* *Навідувався друг? Милій, ласкавець, любчик? Навідувалася подруга? Хтось навідувався? Просто навідувалися?..* Інша трудність – як тлумачити займенник *you*: як *ти, ви* (в однині або множині) чи *Ви*? Вона так само доводить всю безглуздість перекладу поза контекстом, а ще й слухність неогумбольдіанської тези Р. Барта про те, що мова готовими формами диктує нам спосіб мислення, примушуючи говорити те, чого не хотілося б. Добре ще, коли доводиться вибирати в межах предметно-логічних. Як-от між двоюрідним братом і двоюрідною сестрою: обоє по-англійському – *cousin*. Або між минулим і майбутнім, тлумачачи *цими днями* як *the other day* або *one of these days*. А як бути, коли інша мова насаджує оцінки людям і подіям там, де в оригіналі цього нема? Наприклад, *про вовка помовка* (російською ще стриманіше: *легко на помине*) – це й *talk of the angel* (оце радість, любий друже: тебе згадай,

a ти вже тут), і *talk of the devil* (*ом і маєш лихо: його згадали, воно й приперлося*). Тлумачеві доводиться викручуватися, **перемикати код**, міняти стиль, додаючи необразної виразності в щось описово-нейтральне: *just mention him and appear he will*.

Мова здатна притлумлювати й гасити суперечності цілком полярних понять. Навіть таких, як *бог* і *чорт*: мало хто помітить руку редактора, який *бознащо* виправив на *чортзнащо*. З іншого боку, мова визначає розуміння суті й саму суть, спосіб і плоть тлумачення. Там, де українець *п'є чай*, англієць *п'є свій (his) чай*. Виникають непрості задачки:

“Знаєш, – розповідає жінка подрузі, – коли я вперше заміж виходила, така неприємність сталася – ногу зламала”. “І що, пішов геть наречений?” “Та куди ж він піде з поламаною ногою?”

Несуттєво, був то наречений від заручин чи молодий у день весілля. Інше діло – нога. Якщо в першому реченні уточнити, чию ногу було зламано, як того вимагає пряма переміна мови, звітриється увесь гумор, зайвим стане запитання. Доводиться міняти логіку таким чином, щоб не сказати зразу забагато й залишити потребу конкретизації:

“You know,” says a woman to another, “when I was getting married for the first time, I got into trouble because of the leg I broke.” “Well, did your fiancé leave you? (Do you mean to say your bridegroom walked away because of that?) – Oh, no! How could he leave (walk away) with his leg broken?”

Наступні приклади показують, наскільки умовними є граматичні категорії і їх назви. Здавалося б, серед *найпростіших* – ступені порівняння прикметників, де найвищий ступінь мав би означати одиничність, виключність, однак він, як бачимо, виходить за межі логіки здорового глузду, щоб позначати ще й множину. Для новітніх мов європейського ареалу, між якими здійснюється найбільша кількість перекладів, – германських, романських та слов'янських, – спільною рисою при порівнянні є тріада форм, хай би й „неправильних” чи специфічно (як-от без артикля) вжитих: *гарний, кращий, найкращий...*

Good – better – best.
Never have a rest
Until good becomes better
And better becomes best.

Візьмімо твердження: *Олесь найкращий студент у групі*. Припустімо, що цей Олесь вчиться в університеті на перекладача і йому треба дати знаряддя, яке він сам не знайде, копіюючи речення слово за словом. Адже можна не сумніватися, що перекладе він за словником: *Oles is the best student in the group* – і буде вважати своє завдання виконаним. Справді, такий переклад – правильний. Ніхто не пред'явить тлумачеві жодних претензій. Всі в групі Олеся перекладуть так само і на цьому діло стане. Якщо, звичайно, вчитель не вкаже й на інші можливості, що зробити вельми бажано. А для цього – для вираження тієї самої думки – годиться не лише найвищий ступінь порівняння, але й вищий: *Олесь кращий студент, ніж будь-хто в групі. Oles is a better student than anyone in the group*. Чи ж це не повноцінний переклад – і внутрішньомовний, і міжмовний? Порівняння з будь-ким – це порівняння з усіма. Для цього не треба ані прикметникового ступеня порівняння, ані самого прикметника: *Олесь як студент нікому не рівня в групі. Oles as a student is second to none in the group*. Власне, це вже вправа в логіці, в умінні мислити. А без такого вміння немає ні перекладача, ні *вищих* шкіл, серед яких, коли не зважати на дисциплінарні приписи граматичної множини, є й *найвищі*.

Чи є щось простіше у граматиці дієслова, ніж теперішній час? Але ж теперішнім часом, притому в багатьох мовах, можна виразити минуле й майбутнє. *Заходжу я вчора вранці до себе в кімнату і що я бачу? Сидить кошеня на столі й лапкою „читає” мого Шекспіра!..* Можна було б застосувати минулий час: *зайшов, побачив, сидів, читав*, – проте коштом виразності, втративши враження безпосередньої присутності. Навряд чи варто це робити в редакторській правці або в перекладі без особливих на те умов і спонук. Так само граматичний майбутній час стилістично може виявитися менш відповідним у такому повідомленні: *Дядько приїжджають у четвер*.

Про збереження пошанної множини в іншій мові годі й говорити – її там просто не знайти. Якщо політес нам дорогий, доведеться чимось компенсувати втрату звичасового шарму. Тобто перемкнути етичний код. Таке перемикання – переклад не лише з етномови на етномову, але й з культури на культуру, конкретно – з однієї етичної традиції на іншу. Тоді як у межах граматики універсальї і загалом людського різномов'я словесний стиль, яким би самобутнім він не був, здатний переходити в іншу фонетику незайманим як окрема виражальна система. Можна було б сказати – підсистема, якби стиль був цілковитою монополією однієї мови й перекладу не піддавався. Але з того, що стиль – явище перекладне, втілюване багатьма етномовами, які не руйнують його цілості, випливає, по-перше, що він є окремою мовою (хай і нашарованим семіотичним кодом), а по-друге, що основне завдання

перекладача – не замінити, а зберегти мову. Зберегти її в тих іпостасях і засобах, які зламують етномовні бар'єри й ширять людське порозуміння.

З ХХ століття в нинішнє перейшла вельми популярна в лінгвістиці ідея розрізнення поверхневої і глибинної граматики – разом із теорією породжувальної граматики, якій поштовх для розвитку дав Н. Хомський. Термін, зауважмо, не дуже вдалий: що породжує граматика, якщо саму її породжує реальна дійсність? Утім, якраз на основі гіпотетичного моделювання потоку граматичної свідомості постала трансформаційна теорія перекладу, що її цілком задовольняла така відповідь: граматика породжує граматику. Для прикладу, зі слів і висловів *будується дім, будують дім, дім, що будується, будівництво дому, домобудівництво, збудували дім, збудовано дім* і подібних, крім об'єкта, проглядають будівельники й дія: з прямого доповнення *дім* виринають підмет і присудок. Звичайно, при бажанні можна завжди домислити ще й інструменти (категорію орудності), обставину мети, доповнення непряме: *людям, для людей, для житла, щоб було де жити*. Навіщо ж *дім* без людей?

Трансформаційна теорія перекладу (власне, трансформаційна граматика) зосереджує увагу на синтаксисі, на узгодженості слів і розглядає такі правила перетворення висловлювання, які б зберігали його лексичний зміст та логічну структуру. Але вона, як відзначає В. Комісаров, „не просто співвідносить між собою структури, зв'язані правилами трансформації. Вона вважає невелику частину таких структур вихідними – „ядерними”, а решту, так звані „трансформи”, виводить із них і зводить до них”. І що головне – припускає тотожність (еквівалентність) між ядерними структурами різних мов [Комиссаров: 37-42].

Також скористалося перекладознавство і поняттям семантики, яка структурується вглиб, множиться і згортається при перетворенні, як подає О. Швейцер, „смислу в текст і навпаки” [Швейцер: 48]. Щоправда, в око впадають незмінні вияви звукової (зовнішньої за О. Потебнею) форми: „глибинної фонетики” досі не знайдено, такої мети не ставили навіть дослідники звуко символізму. Тож будь-яку глибину породження семантики доводиться позначати звичним способом вгадування слова, що його придумали фінікійці, коли не шумери.

Що вельми прикметно, глибинним граматиці та семантиці приписують ще й універсальність. Уважається, що вони – вселенські, бо люди на всій планеті мислять однаково, хоча формулюють свої думки по-різному. Звичайно, легко припустити, що на основі кожної з мов функціонує строга арифметика, байдужа до переставляння доданків, і формальна логіка, а вони як комунікативні коди аналогів взагалі мати не можуть. Всяк помічає, що в мовах, особливо у близькоспоріднених,

чимало універсальї. У різних етномовах приживаються спільні для них численні наукові й технічні терміносистеми. Гріх не згадати й так звані слова-інтернаціоналізми, хоча вони й обертаються нерідко міжмовними омонімами – підступними лжедрузями перекладача. Зрештою, лексичний список засновника глотохронології М. Сводеша [Сводеш] доводить, що є базові стійкі поняття (*голова, око, шкіра, вогонь, зірка, яйце, дим, риба, вода, гора, їти, їсти, давати, бачити, спати, помирати, довгий, великий, хороший, холодний, новий* тощо), без яких жодна мова не обходиться. Щоправда, досі є мови, де після двійки чи трійки будь-яке число іменується одним словом *багато*. Зважмо й на те, що називання речей – це ще не логіка, а наука логіки охоплює лише дрібку з розмаїття розумових операцій.

Слово *мати* – спільне і ніби просте, але перекласти з Шевченка шепіт наймички „*Мати... мати... мати!*” не вдалося жодному російському поетові, відзначав К. Чуковський. І згадував О. Кундзіча, який доводив, що „Вечера на хуторі близ Диканьки” М. Гоголя зовсім не вечори, а *вечорниці*, та покликався на О. Шишкова, котрий ще 1803 року ілюстрував колами незбіг у мовах обсягів понять [Чуковский: 62-70]. Арсенал прийомів перекладу на те ніби є. Виходячи з постулату, що логіка універсальна і єдина для всіх мов, автор теорії закономірних відповідників Я. Рецкер на основі формально-логічних категорій рівнозначності, підпорядкування, протилежності, перехрещення й суміжності виділяє сім різновидів лексичних трансформацій: роздрібнення (диференціацію), конкретизацію, узагальнення, смисловий розвиток, антонімічний переклад, цілісне перетворення й компенсацію [Рецкер: 38-63; також: Гак; Швейцер: 17-28; Бархударов: 76-81, 210-220].

Незрозумілим, однак, залишається ось що: навіщо людям, які мислять однаково, сказати *б*, планеті суцільних однодумців, таке розмаїття етномов та ще й діалектів, соціолектів, професійних говірок тощо? Чому німець, говорячи *21*, додає двадцять до одиниці, а не навпаки? Чому француз не може сказати *ninety*, а лічить чотири рази по двадцять і додає десять – *quatre-vingt(s)-dix*? Чому для українця *дев'яносто* вдесятеро менше, ніж для італійця *novescento*? Чому росіянин мусить хворіти в *больнице* замість лікуватися в лікарні? Чому зізнається в щоденному неробстві, називаючи тиждень *неделей*? Далеко не все в мові логічне й викінчено правильне. Кажемо *ми з вами друзі*, ніби нас щонайменше четверо (*ми* – множина і *ви* – множина), а насправді йдеться лише про двох! Певна річ, для електронного перекладача зручніше есперанто чи універсальна „Грамматика Пор-Рояля”. Щоб сік із помідорів був *помідорним*, а не томатним. Щоб ворони й горобці *співали*, а не лише крякали та цвірінькали. Вони ж бо в орнітології – співочі птахи. Досконалість не потребує доповнень, наголошував

В. Шекспір. Завершений раціональний код – замкнений і функційно обмежений. Кінцем розвитку є смерть. Довершена мова мертва.

Скидається на те, що вселенське мовне розмаїття з нібито єдиною мовою всередині або в глибині кожної говірки новітні учні Г. Лейбніца і Й. Шлейєра пропонують перекладати цією однією штучною мовою, створюваною (зокрема для комп'ютера й наукової сфери) на основі глобальної англійської та її євразійських родичів, тобто тієї родини мов, логіку якої описав ще Аристотель. До речі, поза увагою великого грека опинилися мови, в яких немає ні дієслова, ні граматичного суб'єкта, ні взагалі частин мови й речення та його членів [Климов; Лосев: 246-407]. Певна річ, коли добре пошукати в будь-якій мові логічний підмет, предикат абощо, їх там при бажанні завжди можна знайти одним нехитрим способом – перекласти на систему своїх понять. Хоч би й звичними сьогодні для граматистів термінами школи Діонісія Фракійського з Олександрії Єгипетської.

Цікаво виходить, чи не так: одна мова має дві граматики? А чи не більше тих граматик і лексиконів в одній мові, коли в її межах можна робити переклади не лише з глибини назовні й навпаки, але, сказати б так, з ділянки на ділянку поверхні? І що вже виглядає зовсім еретичним – усередині, в самих її латентних нетрях? Мова бо структурується не тільки вглиб, але й ушир на семантичних (граматичних) глибині та поверхні. А головне – дізнатися б, що для чого є рушієм в означеній ієрархії рівнів, глибиною і поверхнею, що їхні взаємодія і взаємопереходи (тобто переклад) можуть свідчити й про наявність окремих самотутніх комунікативних цілостей. Тим паче – цінностей.

Література

Барт, Р.: Текстуальний аналіз „Вальдемара” Е. По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996, с. 385-405.

Бархударов, Л. С.: Язык и перевод. – Москва, 1975.

Гак, В. Г.: Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. – Москва, 1971, с. 78-96.

Кашкин, И.: Для читателя-современника: Статьи и исследования. – Москва, 1977.

Климов, Г. А.: Принципы контенсивной типологии. – Москва, 1983.

Комиссаров, В. Н.: Слово о переводе. – Москва, 1973

Лосев, А. Ф.: Знак. Символ. Миф. – Москва, 1982.

Радчук, В.: Воля і слово: Інтерв'ю журналістці М. Волощак. // Нова філологія, № 1, (16), – Запоріжжя: ЗДУ, 2003, с. 153-158.

Радчук, В.: Протей чи Янус? (Про різновиди перекладу). – Всесвіт, 2004, № 7-8, с. 168-177.

Рецкер, Я. И.: Теория перевода и переводческая практика. – Москва, 1974.

Сводеш, М.: К вопросу о повышении точности в лексикостатистическом датировании. – Новое в лингвистике. Ред. В. Звегинцев. Вып.1. – Москва, 1960, с.53-87.

Сосюр, Ф. де: Курс загальної лінгвістики. – К., 1998.

Чуковский, К.: Высокое искусство. – Москва, 1968.

Швейцар, А. Д.: Перевод и лингвистика. – Москва, 1973.

Шурхало, Д.: Українська „якбитологія”: Нариси альтернативної історії. – Львів, 2004.

Hegel, G. W. F.: Wissenschaft der Logik. Band 1, Buch 1. – Leipzig, 1965.

Abstract

The article focuses semiotically on transformations of logics, grammar and meaning in translation and questions a universal deep structure of languages.

Система етнокультури та національна свідомість

Будняк Данута

Свєнтокишська академія. Інститут слов'янської філології

Етнокультура загалом розглядалася певний час у фольклорному значенні, за яким духовні і матеріальні параметри народної культури ототожнювалися. Так, М. Рабинович визначав **“етнічний аспект культури”** як водночас виробничу та невиробничу культуру, тобто як сферу постійного задоволення матеріальних і “духовних вимог людей” [Карпенко Ю.О. 1999: 220-221]. Безумовно, аналіз етнокультури в такому широкому зрізі, коли до неї відносять етнопсихологічні чинники, духовну культуру, фольклор, народне мистецтво, матеріальну культуру тощо має рацію і сьогодні, але зміна ідеологізованих парадигм зумовила набагато глибше й ґрунтовніше розуміння етнокультури, що включає до цієї категорії і культурософські виміри.

Система етнокультури – це складне багаторівневе утворення зі своїми елементами і зв'язками взаємодії. В етнокультурі існує своєрідний прошарок архаїчних стереотипів і уявлень, завдяки яким етнокультура має не тільки просторові, але й часові виміри, доступні почуттєво-емоційному, духовному перетворенню.

Етнокультура, в нашому розумінні, - це все те, що належить тому чи іншому народові як своєрідному історичному та антропологічному утворенню, яка змінюється з плином історії, зберігаючи водночас у цих змінених формах більш або менш постійні характеристики.

Розуміння етнокультури упродовж тривалого часу було пов'язане з “соціумною” парадигмою **у значенні етнічного етногенезу**. В межах цієї традиції етнокультура розглядається і в функціональному аспекті, де друга частина цього терміна виконує інтегративну роль стосовно етнічної цілісності. Однією із суттєвих функцій культури в етнічній системі є знаково-символічна функція, яка об'єднує етнос у систему, адже сигніфікативній функції культури належить вагома роль як в об'єднанні представників одного етносу (етнічна інтеграція), так і в розмежуванні представників різних етносів (етнічна диференціація) [Карпенко Ю.О. 1996: 12-17].

Крім того, етнокультура виконує комунікативну, пізнавальну, опредметнюючу (знаками є всі зразки матеріальної і духовної культури), відтворювальну (забезпечення фізичного існування етносу в результаті обміну речей між природою і людиною) функції.

Культура як антропологічний феномен є суттю людини, її здатністю усвідомлювати і сприймати навколишній світ, в тому числі свою етнокультуру, бо кожна з етнічних культур має свої особливості в структурах сприйняття і розумінні простору, часу, кольору, звуку. Кожна з них формує свою картину світу, що стабілізує етнос і його культуру. Основою тривкості етнокультури виступає система традиції, своєрідна колективна пам'ять, що акумулює етнокультурну інформацію і передає її від покоління до покоління. “Традиції – це згустки історії, ставлення до них є ставлення людини до своєї історії” [Коваль О., Боднар К1998: 78-82]. Не випадково, що І. Гердер спробував віднайти зв'язок між традиційним надбанням культури і онтологічними умовами людського буття, що втілюється у мові, звичаях, різних видах мистецтва тощо. Причому культура регулює не лише рівень інформації, необхідний для **відтворення етносу**, а й ступінь іншоетнічних запозичень. Цей механізм не може дозволити, щоб у структурі етносу переважали іншородні компоненти, які не сприймаються як свої, національні. Традиція – це досвід, накопичений у вигляді уявлень про ці компоненти і засоби їх визначення або символізації [Кононенко В.І. : 1996:229-234.] Регулювання етнокультурної інформації здійснюється через **етнічні стереотипи** (накопичені ц свідомості людей духовні надбання, емоційно забарвлені образи передають знання, які поєднують у собі елементи опису, оцінки, тобто створюють стандартизований образ). Це усталені форми етнічної поведінки, так би мовити, її штампи, шаблони, а до певної міри і зразки, відшліфовані багатовіковим досвідом народу. Вони є суттю механізму традицій. Уперше термін “**стереотип**” увів у 1922 р. І. Ліппман, який пояснював його використання в етнокультурі принципом економії зусиль, характерним для буденного людського міркування. Принцип цей реалізується в тому, що люди прагнуть не реагувати щоразу по-новому на нові факти і уявлення, а підводити їх під уже існуючі категорії. Проявляється він і у захисті групових цінностей, виконуючи при цьому суто соціальну функцію: тут створюється “*ефект призми*” – бажання оцінювати якості інших народів через призму власної системи цінностей.

Зарубіжні етнопсихологи виокремлюють чотири характеристики стереотипу, або, як назвав їх Л. Едвардс [Индрик 1996: 387], вимірів:

1. **Зміст стереотипу**, тобто сукупність характеристик, приписуваних якій-небудь етнічній групі.

2. **Єдиноподібність** – ступінь узгодженості респондентів тих або інших характеристик.
3. **Напрямок** – загальне позитивне або негативне уявлення об'єкта стереотипізування.
4. **Інтенсивність** – ступінь упередженості щодо стереотипізуваної групи.

Етнічні стереотипи – елемент національної психології. Вони формуються як на рівні буденної, так і абстрактної свідомості і є поєднанням емоційних, регіональних та вольових елементів. Л.Гумільов [Кочерган М.П.: 1996] дослідив структуру етнічного стереотипу поведінки, під яким він розумів визначену норму взаємин.

Зміст етнокультурного стереотипу за Л. Гумільовим зводиться до культурної норми у самому широкому розумінні цього слова, яка поєднує стилеві особливості життя, одягу, житла, спілкування тощо. Стереотип як норма має якості узагальнювати ці особливості етнічного розуміння, що на рівні етнічної свідомості сприймається як узагальнення “ми”.

Етнічні стереотипи є кодом етнічної культури. **Етнічне кодування** характерне не тільки для традиційно-побутової, а й для сучасної культури, хоча воно не так чітко виражається. Це пов'язано з ускладненням соціального буття, яке відповідно ускладнює і систему кодування: воно дедалі більше заглиблюється у сферу психіки, національного характеру, духовної культури і, природно, проявляється не стільки в зовнішніх ознаках, скільки у внутрішніх, чуттєвих чи поведінкових.

Збереження етнокультурних традицій і, зокрема, системи етнічних стереотипів, мають непересічне значення, бо від нього залежить не тільки доля етнічної культури, а значно більше – цілісність етносу.

Національна культура – це не лише мистецтво, - народне чи професійне, а й спосіб поведінки, політична культура тощо. Національна культура – це синтез етнічного, народного і національного, переосмисленого, засвоєного, тобто такого, що збагачує національне. В основу національної культури покладено знакову систему, хоча роль етнічних стереотипів у ній не така, як в етнічній культурі. Етнічні стереотипи пробуджують національну культуру тоді, коли вони набувають значення національного символу, що можливо лише в ситуації високого духовного піднесення нації. Каталізатором при цьому виступає **національна самосвідомість** – не просто усвідомлення причетності до рідної культури, а й особливе розуміння її ролі в консолідації нації, у формуванні її національних інтересів.

Національна самосвідомість як етнічний показник в етнографічній науці розглянута П. Кушнером [Леви-Брюль К1930:345], який під етнічною самосвідомістю розуміє осмислення індивідом своєї належності до певного етносу, етнічних форм, в яких відображаються об'єктивно існуючі ознаки етносу – елементи суспільної й особистої свідомості – власні потреби, потреби й інтереси етносу як у взаєминах з іншими націями та народами, так і в подальшому своєму розвитку. У соціумі національна самосвідомість посідає певне місце в системі уявлень і процесів, які складають структуру суспільства і виконують певні функції. Поруч із сплеском етнічної самосвідомості, підвищенням інтересу до історії і культури свого народу існують і зворотні тенденції, що пов'язані з послабленням і навіть втратою почуття етнічної приналежності.

Національну самосвідомість живлять так звані етнічні джерела, з-поміж яких можна виокремити:

1. **Рід, пов'язаний з походженням.**
2. **Психологічні стимулятори.**
3. **Культурні стимулятори.**
4. **Соціальні стимулятори.**

Етнічне джерело, пов'язане з родовою пам'яттю, живиться усвідомленням спільності походження та спільною історичною долею народу. Родове почуття – продукт соціально-біологічної природи – найяскравіше проявляється в іншоетнічному середовищі та екстремальних ситуаціях, коли виникає в об'єднанні “своїх по роду й племені”. Ю. Бромлей [1991] дає найбільш повну характеристику структури національної самосвідомості у широкому її розумінні, підкреслюючи такі елементи:

1. **Національна ідентифікація.**
2. **Автостереотипи – уявлення про типові риси своєї спільноти, її властивості як цілого.**
3. **Уявлення про спільноту історичного минулого народу.**
4. **Територіальна спільність** (рідна земля).

Уявлення про історичне минуле є одним із компонентів національної самосвідомості, якщо розуміти його широко – не тільки як ідентифікацію людей за національною ознакою, але й як образ “ми” загалом, тобто уявлення про риси народу, його культуру тощо.

Національна самосвідомість формується не тільки за логікою накопичення та відбору інформації загалом, яка передається з покоління в покоління, але передовсім інформації, яка є культурною спадщиною цього народу і яка найбільш співзвучна сучасному національному настрою, національним духовним запитам. Без чітко визначеної

національної самосвідомості національна культура загалом неможлива, бо вона – категорія не тільки етнічна, а й етносоціальна. Відомий англійський етнолог [Е. Сміт Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. – М.: Индрик, 1999:424 с] запропонував схему, згідно з якою, структуру кожного етносу можна зобразити у вигляді трьох соціальних кіл:

1. **Ядро.**
2. **Маргінальний прошарок.**
3. **Етнічні категорії.**

Представникам ядра властивий найвищий ступінь самосвідомості й самоідентифікації з основним етносом, який перебуває на своїй території (межі етнічної самосвідомості не збігаються з межами, які визначаються за фактором розміщення). Концентрація внутрішніх потреб етногенезу на побутовому рівні культури пояснюється повним обмеженням отримання етноважливої інформації. **Міжетнічні процеси** інтенсивно відбуваються у сфері матеріальної культури, в царині ж духовної культури **етнічна специфіка** зберігається довше.

Література

- Антропоцентричний підхід у дослідженні мови. Матеріали VII Міжнародних Карських читань 13-14 травня 1998 р. – Ніжин, 1998.
- Арутюнова, Н.Д.: Язык и мир человека. – М., 1998.
- Болтарович, З.Є.: Україна в дослідженні польських етнографів XIX ст. – К., 1976.
- Бромлей, Ю.: Логически й анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – 204 с.
- Велецкая, Н.Н.: Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978.
- Вовк, Хв.: Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995.
- Слово и культура. Памяти Н.И. Толстого. – М.: Индрик, 1998. – Т.1. – 448 с.
- Кочерган, М.П.: Зіставна лексична семантика: проблеми і методи дослідження // Мовознавство. – 1996. - № 2 – 3. – С. 3-11.
- Карпенко, Ю.О. Етюд про долю // Мовознавство. – 1999. - № 4-5. – С. 220-221.
- Карпенко, Ю.О.: Чи існував скотарський етап слов'янського язичництва //Мовознавство. – 1996. - № 2-3. – С. 12-17.
- Коваль, О., Бондар, К.: Іконічні можливості культурних концептів (в аспекті потєбнянських студій)// Антропоцентричний підхід у дослідженні мови: матеріали VII Міжнародних Карських читань 13-14 травня 1998 р. – Ніжин: Наука-сервіс, 1998. – С. 78-82.
- Кононенко, В.І.: Національно-мовна картина світу: зіставний аспект (на матеріалі української та російської мов)// Мовознавство. – 1996. - № 6. – С. 229-234.

- Концепт движения в языке и культуре. – М.: Индрик, 1996. – 387 с.
- Леви-Брюль, К.: Первобытное мышление /Пер. с фр. и под ред. В.К. Никольского. – М.: Атеист, 1930. – 345 с.
- Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – 204 с.
- Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. – М.: Индрик, 1999. – 424 с.
- Трубачёв, О.Н.: Этногенез и культура древнейших славян. Лингвистические исследования. – М.: Наука, 1991. – 271 с.
- Adamowski, J.: Kulturowe funkcje miedzy //Etnolingwistyka. – 1991. – Nr 4. – S. 65-83.
- Bruckner, A. Mitologia słowiańska i polska. – Warszawa: PWN, 1980. – 383 s.
- Zadrożyńska A. Homo faber, Homo ludens. Etnologiczny szkic o pracy w kulturach tradycyjnej i współczesnej. – Warszawa: PWN, 1983. – 360 s.

Резюме

В статье рассматривается проблема взаимоотношения этнокультуры и сознания.

Термін у соціолінгвістичних традиціях

Мацюк Галина

Львівський національний університет імені Івана Франка

Сучасний український філолог дізнається про вияви взаємодії мови і суспільства на лекціях з соціолінгвістики. Це нова навчальна дисципліна, термінологічна система якої потребує своєї мовознавчої характеристики. Завдання статті: на прикладі розкриття змісту поняття *соціолінгвістика* в різних словниках показати роль наукових шкіл у формуванні системи соціолінгвістичних термінів. Чому характеристика саме цих назв є актуальною? По-перше, терміни соціолінгвістики в українському мовознавстві ще не описані, а вони обов'язкові елементи сучасного мовознавчого дискурсу; по-друге, їхнє вивчення має теоретичну новизну для термінознавства; по-третє, без теоретичних розробок цієї нової терміносистеми неможливий її лексикографічний опис.

Термін *соціолінгвістика* отримав свою дефініцію в енциклопедії “Українська мова”, доповнену, як і належить такому виданню, інформацією про зміст поняття. Дефініція (“соціальна лінгвістика – це галузь мовознавства, що вивчає соціальні аспекти розвитку мови, її суспільні функції у синхронії та діахронії, механізми взаємодії мови і суспільства”) виявила родово-видову залежність: назва *соціолінгвістика* є гіпонімом до гіпероніма *галузь мовознавства*. Семантично коротке визначення терміна *соціолінгвістика* доповнює інформація: а) про зв'язок з іншими науками (соціолінгвістика розвивається на межі мовознавства, соціології, соціальної психології, етнопсихології); б) про поняттєвий апарат: поняття лінгвістики та соціології (між якими є корелятивний зв'язок); в) про проблеми, етапи розвитку, методи аналізу [Брицин 2000: 583–584].

“Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів “Українська мова” зберігає родо-видову залежність термінів *соціолінгвістика* – *галузь мовознавства* і дещо змінює текстові маркери термінологічного визначення: “галузь мовознавства, що вивчає функціонування мови в суспільстві, вплив соціальних чинників на мову, стан і статус національної мови у зв'язку з мовною політикою”. Знаходимо енциклопедичну інформацію про проблематику [Єрмоленко, Бибик, Тодор: 169], хоча поєднання в одній статті словника (не енциклопедії!) власне мовної та енциклопедичної інформації суперечить традиційній диференціації всієї словникової бази на

лінгвістичну та енциклопедичну. Факт поєднання таких інформацій очевидний – за ними прагнення лексикографів дати в одному лексикографічному описі максимально повне уявлення про слова та про поняття (реалії), які позначені цими словами. Правда, склад і об’єм проблем соціолінгвістики у згаданих джерелах відображені по-різному. В енциклопедії: соціальна диференціація мови, мова і суспільство, мова і нація, мова і політика, мовне планування (будівництво), мова і культура, двомовність; у словнику: мовна ситуація, розподіл соціальних функцій, вироблення і поширення, соціально престижного зразка.

Похідний від терміна *соціолінгвістика* прикметник вживається у складі нової назви *соціолінгвістична класифікація мови*, яку в українськомовний соціолінгвістичний дискурс увів О.Ткаченко [2000: 585].

Лінгвістичний словник Р.Н.Маттнеуса “The Concise Oxford Dictionary of Linguistics” (1997) засвідчує родо-видове підпорядкування терміна *соціолінгвістика* до *вивчення мови*. Дефініція лаконічна: “будь-яке вивчення мови у зв’язку з суспільством”. В енциклопедичній інформації увага до формування етапів розвитку науки: а) з кінця 1960 р. – період вивчення варіативності в мові (У.Лабов та його послідовники), соціолінгвістика вивчає кореляції між мовною варіативністю і немовною (соціальний клас, вік, стать); б) з кінця 1970 р. широку сферу досліджень об’єднують праці, пов’язані з аналізом комунікації (conversation analysis) як своєрідним провідником ідей соціології, а також дослідження про мову та ідеологію, мову і владу, про лінгвістичні аспекти психології [Mattnews 1997: 345].

У спеціалізованому соціолінгвістичному словнику Р.Труджил “Introducing Language and Society” (1992) термін *соціолінгвістика* використовується для опису всіх сфер вивчення зв’язків між мовою та суспільством, на відміну від етнометодології, завдання якої власне соціально-наукові. Окреслено завдання соціолінгвістичних досліджень: досягнути кращого розуміння природи людської мови за допомогою вивчення мови в її соціальному контексті, зв’язків і взаємовпливів між мовою і суспільством. Теорію соціолінгвістики формують різні складові. 1. *Антрополінгвістика* (anthropological linguistics) – це відгалуження у вивченні мови й спільноти, завдання якої лише частково збігаються із завданнями антропології, вивчає мови і норми вживання мови у термінах *спорідненості* гіпотези Сепіра-Уорфа, вивчає лінгвістичне табу, етнографію мовлення. 2. *Діалектологія* (dialectology) – академічне вивчення діалектів, яке часто асоціюється з фонологічним, морфологічним і лексичним аналізом сільських діалектів, однак у сучасних дослідженнях з діалектології розглядають і синтаксичні ознаки

міських діалектів, їх соціальну класифікацію. 3. *Дискурс-аналіз* (discourse analysis) – галузь лінгвістики, яка займається одиницями більшими, ніж речення (як текст, бесіда), сформованими під знаком взаємодії мови і суспільства (цей напрям Р.Trudgill відмежував від несоціолінгвістичного, на його думку, аналізу, який здійснює лінгвістика тексту). 4. *Етнографія мовлення* (ethnography of speaking) – напрям соціолінгвістики (або антропологічної лінгвістики), що асоціюється з американською школою Д.Гаймса; вивчає норми і правила вживання мови в міжкультурній комунікації; основна концепція – концепція комунікативної компетенції; теми: вивчення хто кому сказав, коли; які типи мови потрібно вживати в різних контекстах; як попросити або пожартувати; скільки можна допустити “ухилянь” у співбесіді на роботу; як часто потрібно розмовляти; скільки повинна розмовляти одна людина; як довго дозволено мовчати; особливості формалізованої шаблонної мови; якою є мова привітань, прощань, подяки. 5. *Геолінгвістика* (geolinguistics) – термін має два значення: а) позначає соціолінгвістичні дослідження, що становлять синтез “світської” лінгвістики (secular linguistics) у розумінні У. Лабова і діалектології, як приклад дослідження: кількісний аналіз географічного поширення слів чи вимови від одного регіону до іншого; б) термін для опису географічних аспектів мовного захисту (language maintenance), мовних змін (language shift) та інших аспектів просторових взаємозв’язків між мовою та діалектами (наприклад, географія поширення англійської та уельської мов в Уельсі). 6. *Мовний контакт* (language contact) – термін позначає ситуації, коли дві чи більше груп мовців, які не використовують рідну мову як загальноприйнятну, знаходяться в соціальному контакті. Мовні контакти описуються за допомогою таких понять, як *запозичення*, *зміни коду*, *мовні зміни*, *багатомовність*, *лінгва франка*, *піджинізація*. 7. *“Світське” мовознавство* (secular linguistics) – шлях розвитку соціолінгвістики як методології, що пов’язаний з іменем У.Лабова, іноді ще відомий як *квантитативна соціолінгвістика*, чи *кореляційна* – має об’єкти, які не відрізняються від інших видів лінгвістики; працює на припущенні, що мовознавчі гіпотези, теорії повинні базуватися на аналізі мовлення пересічних носіїв (не лінгвістів) у щоденних соціальних контекстах (дослідження кабінетних учених потребують доповнень і перевірки за допомогою магнітофонних записів реальної мови); вивчає лінгвістичні зміни в розвитку. 8. *Соціальна психологія мови* (social psychology of language) – сфера вивчення зв’язків між мовою та суспільством, яка досліджує мовне ставлення і розглядає в соціопсихологічних аспектах використання мови в міжособистісному спілкуванні (face to face interaction), приклад: як, до якої міри мовці

можуть маніпулювати ситуацією за допомогою зміни коду [Trudgill 1992].

Термін *sociolinguistics* функціонує в одній тематичній групі з термінами *antropological linguistics*, *dialectology*, *discourse analysis*, *ethnography of speaking*, *geolinguistics*, *language contact studies*, *secular linguistics*, *the social psychology of language*, *sociology of language*. Термін вступає в синтагматичні відношення: *Labovian sociolinguistics*; парадигматичні відношення: *Labovian sociolinguistics* і *secular linguistics* (синоніми); *macrosociolinguistics*, *secular linguistics*, *sociology of language* (синоніми); *microsociolinguistics* і *face-to-face interaction*, *discourse analysis*, *conversation analysis* (синоніми); *microsociolinguistics* *macrosociolinguistics* (антоніми). Прикметник *соціолінгвістичний* вживається з термінологічним значенням у складі терміна *sociolinguistic variable* (соціолінгвістична змінна).

У польському словнику соціолінгвістичних термінів знаходимо, що соціолінгвістика – це “розділ мовознавства, предметом зацікавлень якого є зв’язки між мовними і соціальними фактами” (в дусі У.Лабова). Важлива прикмета словника – увага до власної, тобто польської, соціолінгвістичної традиції, тому соціолінгвістика – це ще метод опису мови, який розширює мовознавчі спостереження соціальним контекстом мовної поведінки, беручи до уваги усі складові комунікативного акту (за Lubaś). Ознаки змісту поняття – а) різні періоди формування теорії; б) предмет дослідження польської соціолінгвістики: хто, до кого, в якій ситуації і з якою метою говорить (формула S.Grabiasa) [Skudrzykowa, Urban 2000: 129].

Виразно проглядається розвиток теорії у зв’язку з вивченням комунікації, про що переконують нові терміни з компонентом *соціолінгвістичний*. *Kompetencja socjolingwistyczna* – знання усіх правил використання мови, що залежить від ситуації і соціальної ролі (жоден індивід не досягає абсолютного знання правил, які регулюють його мовну поведінку). *Biografia socjolingwistyczna* – це складова соціолінгвістичної компетенції. Термін позначає весь соціолінгвістичний досвід індивіда, а саме: репертуар його можливостей, участь у різних у різних комунікаціях, комунікативні ситуації. Водночас соціолінгвістична біографія визначає мовну поведінку індивіда, зумовлену середовищем чи культурою, його соціальну мобільність і є умовою вдалого спілкування індивіда в ролі адресанта чи адресата. *Błąd socjolingwistyczny* – помилка у мовній поведінці, причина полягає в тому, що індивід неправильно розпізнав складові комунікативної комунікації. Приклади: а) використання фамільярних елементів у комунікації щодо людини, яку ми знаємо, але

яка в даний момент виступає офіційною особою (отже, це неправильно оцінена й реалізована соціальна роль; б) вибір невласивої форми звертання, що порушує соціальну ієрархію між мовцем і слухачем. *Funkcja socjolingwistyczna* (або *Funkcja presentatywna*) – це функція тексту, що дозволяє виявити певні мовні характеристики адресанта, характеризувати адресанта з огляду на належність до соціальної, професійної чи територіальної групи, вказує на рівень освіти, знання мови.

Зв'язок нової терміносистеми і наукової традиції, яку терміни обслуговують, підтверджує й обґрунтування центру та периферії терміносистем.

В “The Encyclopedia of Language and Linguistics” (Oxford–New-York–Seoul–Tokyo, 1994) знаходимо, що крім терміносистеми соціолінгвістики (як ядра), її формують ще й терміни таких дисциплін, як *Anthropology and Language, Dialectology, Pragmatics, Sociology and Language* [v.10, p.5304]. Власне соціолінгвістичні терміни представлені у вигляді тематичних блоків, сформованих навколо заголовних слів: *Bilingualism and Multilingualism* (двомовність і багатомовність), *Conventions for Language in Use* (норми вживання мови), *Dialectal and Stylistic Variation* (діалектна і стилістична варіативність), *Language Varieties and Social Groupings* (мовні різновиди і соціальні групи), *Sociolinguistics as a Field of Study* (соціолінгвістика як сфера вивчення), *Standard Language and Minority Languages* (літературна мова і мови меншин).

Польськокомовний словник термінів у назві відбиває зв'язок з прагматикою: “Mały słownik terminów w zakresie socjolingwistyki i pragmatyki językowej”, хоча реєстр словника об'єднує соціологічний, лінгвістичний, комунікативний і прагматичний підходи до опису цієї терміносистеми.

Порівняння реєстрів спеціалізованих словників виявляє спільні інтернаціональні відповідники. Наприклад, на літеру *S* маємо терміни: англ. *slang, sociolect, sociolinguistics, sociology of language, stereotype, styl*; польськ. *slang, socjolekt, socjolingwistyka, socjologia języka, stereotyp, styl*. Терміни, які не повторюються, відображають ідіотнічний компонент терміносистеми, як терміни з прикметником *соціальний*: англ. *social class dialect, social context, social dialect continuum, social dialectology, social network, social psychology of language, social stratification*; польськ. *społeczna ranga rozmowcyw, społeczna rola językowa, sprawność społeczna, językowa rola społeczna*.

Сказане дозволяє стверджувати, що соціолінгвістична терміносистема постає як єдність універсальних ознак (ілюструють

спільні підходи у різних наукових традиціях) та ідіотетнічних, визначених змістом конкретного дослідження взаємодії мови і суспільства в кожній з наукових традицій.

Отже, дослідник української соціолінгвістичної термінології, який починає її лінгвістичний чи соціолінгвістичний описи, повинен врахувати сутнісну ознаку цієї терміносистеми, а саме – її універсальний та ідіотетнічний компоненти.

Література

Брицин, В.М.: Соціолінгвістика. In: Українська мова. Енциклопедія. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П.Бажана, Київ 2000, с.583–584.

Єрмоленко, С.Я., Бибик С.П., Тодор О.Г.: Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / За ред. С.Л.Єрмоленко. Либідь, Київ 2001, с.169.

Струганець, Л.: Культура мови. Словник термінів. Навчальна книга – Богдан, Тернопіль 2000.

Ткаченко, О.Б.: Соціолінгвістична класифікація мов. In: Українська мова. Енциклопедія, с.583–585.

Classified List of Entries. In: The Encyclopedia of Language and Linguistics. Ed.-in-Chief R.E.Asher. Perhamon Press, Oxford–New York–Seoul–Tokyo 1994, vol.10, p.5277–5305.

Matthews, P.H.: The Concise Oxford Dictionary of Linguistics. – Oxford–New–York 1997. – 410 p.

Skudrzykowa, A., Urban, K.: Mały słownik terminów z zakresu socjolingwistyki i pragmatyki językowej. Kraków–Warszawa 2000, 169 s.

Trudgill, P.: Introducing Language and Society. London 1992, 97 p.

Summary

Sociolinguistics is a new educational discipline. Its terminology has not yet been analyzed in the framework of Ukrainian linguistics. The aim of the article is to demonstrate the connection of sociolinguistics with scholarly traditions.

Гендерний вимір ольфакторної комунікації

Ставицька Леся

Інститут української мови НАН України

Ольфакція є одним з різновидів невербальних ольфакторних кодів (НОК) комунікативного спрямування, в системі яких вона дефінується як наука про мову запахів, смислах, які передаються за допомогою запахів [Крейдлин 2002: 449]. В системі різновидів невербальної комунікації ольфакція є найменш вивченим, адже, по-перше, запахова орієнтація є прерогативою насамперед тваринного, по-друге, НОК не має яскраво вираженої ні міміко-кінестезичної тілесної репрезентації, ні вербальної з огляду на бідність мовних картин світу для передачі запахових відчуттів, що зумовлено вищезазначеним фактором, а також глибоко вкоріненою в людську природу заборону, пов'язану з видільними функціями організму.

І все-таки небезпідставно у системі невербальних засобів людського спілкування дослідники виділяють ольфакторні коди у їх двох основних різновидах: запах тіла і запах косметики.

Запах і стать – цю проблему в означеному у заголовку сенсі можна поставити у фокус невербальної міжстатевої тілесної комунікації з необхідними імпульсами в асоціативному полі буденної свідомості обох статей, а також у загальнокультурній семіотиці, у фольклорі, художньому, розмовно-побутовому дискурсі, який, з одного боку, несе на собі печатку цієї буденної свідомості, а з іншого – витворює свій ольфакторний код образного бачення статі.

Комунікативні ольфакторні смисли у своєму гендерному вимірі легко прочитуються у тій предискурсивній площині мовного існування індивіда, яка адекватна вербальній репрезентації його мовної свідомості. Маю на увазі ті гедоністичні інваріанти ольфакторного простору індивіда, які встановлюються шляхом вільного асоціативного експерименту. У 2004-2005 рр. нами був проведений експеримент, у якому респондентам (42 жінки, 48 чоловіків) було запропоновано дати словесні реакції на стимули “запах приємний”, “запах неприємний”. Виявилося, що у функціональній групі “людські запахи” чоловіки схильні актуалізувати із знаком + серію таких реакцій, які кореспондують з метафорою *запах жінки*, безперечно, обтяженої концептуальним змістом (його аналіз може стати предметом окремого дослідження): *найкраще пахнуть жінки; приємний запах красивої жінки; чисте тіло жінки; жіноче плече (пахне одразу і шкірою, і волоссям); волосся жіноче*. Реакції ніколи не містять вказівки на

характер емоційної близькості (дружина, кохана дівчина, коханка). Відзначимо, що САС фіксує на стимул *жінка* одоративну реакцію (*аромат*) тільки в українській частині; АТСРЯ не фіксує одоративних реакцій на жінку взагалі. У розвідці У.Є. Мусабекова за результатами вільного асоціативного експерименту [Мусабеков 2004: 146] реакція *жінка* не фігурує жодного разу. Проте в експерименті О.Горошко на матеріалі опитування російськомовних українців фігурує чоловіча реакція *теплий запах* на жінку (Горошко 2003: 343). Це, звичайно, не означає, що концепт *запах жінки* відсутній у російській чи іншій культурі, проте доступні нам результати експериментальних досліджень свідчать про його непослідовну вербалізацію, принаймні у структурі мовної свідомості. Можливо, чоловічий логос у різних етнокультурах неоднаковою мірою експлікує комунікативний канал *я – жінка* у його одоративній площині.

Що стосується жінок, то в їх асоціативному полі із знаком + фігурує конкретизована реакція – *коханий чоловік*.

Говорячи про власне комунікативну заангажованість одоративних жестів, варто наголосити, що запах виступає як важлива ознака *м е ж о в и х с т а н і в*: людина нічим не пахне, поки залишається у *своєму* середовищі. Не доводиться дивуватися, що Гренуй, герой “Парфумів” П.Зюткінда, в аномальному затишку свого “я” позбавлений запаху, що, однак, жахає звичайних людей. Слід наголосити на важливому метафізичному модусі цього явища: найменший крок у людську спільноту виштовхує з нашого тіла його питомі культурні смисли, ольфакторну еманацию духу, яка свідчить про нас, так само, як і поза, жест, погляд тощо. Мати запах – це бути відкритим для комунікації з Іншим, бути готовим до взаємообміну за допомогою вербальних і невербальних кодів. Метафізичний модус ольфакторної комунікації виявляється насамперед в аспекті природного запаху тіла, який реалізується у сфері симптоматичних комунікативних жестів як особливого комунікативного каналу. Інший різновид ольфакції – запах парфумів – слід кваліфікувати як комунікативний (свідомий) жест.

Говорячи про гендерний вимір ольфакторної комунікації, варто розрізняти запахи у просторі еротики і сексу, розуміючи під останніми, як зазначає О.Левінсон, простори соціальних взаємодій людей з їх різними проекціями: «у просторі еротики запахові образи спрямовані від усіх до всіх. Люди обдаровують один одного знаками налаштованості на спілкування» [Левинсон 2003: 19]. Інший проксемічний статус мають сексуальні природні запахи, які діють на людину тільки на порівняно невеликій відстані, а штучні аромати,

відповідно до норм пристойності, перебувають у межах персонального простору індивіда: «базовий порядок взаємодії такий, що після взаємного вибору, зробленого у просторі еротичного спілкування, ті, хто будуть далі сексуальними партнерами, зближуються. Вони впускають один одного у свої персональні простори. Відповідно, вони вступають у запаховий контакт. На цій відстані і повинен почати діяти запах» [Там само, 20-21].

Невербальні ольфакторні коди зазвичай випереджають реалізацію вербальних кодів. Але в переважній більшості одоративне сприйняття іншої статі кодується на внутрішній мові або потрапляє у площину автокомунікації, що зумовлено неомовленістю світу запахів, осягнення якого у різнотипних дискурсивних практиках часто нагадує словесне загравання з невловимим.

Важливо зазначити, що гендерна специфіка одоративних смислів адекватна комунікативному жесту зваблювання, який актуалізується вже на самому початку життєвого шляху людини. Так при першому купанні дитини у воду додають любисток (рос., укр., чеськ.), мед (укр., чеськ.). Українське прислів'я *пахне як у любистку купаний* фіксує статурову недиференційованість згаданого комунікативного жесту.

Розкриваючи концептуальну природу метафори *запах жінки*, суттєво зазначити, що “пахуча і напахчена стать”, особливо в образі молоді жінки, розкриває гедоністичну суть буття, надає йому принади та солодкого збудження. Фольклор південних слов'ян, приміром, актуалізує комунікативні жести жіночого зваблювання через запах: хорватки напахчували одягу лавандою, базиліком, боснійки користувались яблуками та рутою, рослинами, які могли підсилювати цей особливий запах. Дівчина, носячи за пазухою душицю і герань, читає особливе замовляння, просячи квітку привести їй багатого нареченого, а тому в сербській пісні запах дівчини порівнюється з геранню і айвою [Кабакова 1999:266].

Суттєво зазначити, що в ретроспективі української культури запахи, в т.ч. гендерно марковані, не відігравали помітної ролі. Ні в українському фольклорі, ні в міфології годі відшукати значимі одоративні смисли чи комунікативні жести. У концептуальній картині давніх українців помітні елементи пониження оцінного статусу парфумів як комунікативного каналу жіночого зваблювання: «у книжці Інокетія Гізеля “Мир с Богом человеку”(1669) ми знайдемо розділ, де богослов засуджує блудницю, яка спокушає юнака, кажучи: “посыпах ложе мое смироною и алоєм, прійди да насладица”. Так само з осудом він ставиться до тих, хто “усплаждается в ароматах и благоуханіях жен безстудних”, уподібнюючи слабкодухих до псів, які йдуть по заячому

сліду... » [Сулима 2003: 103]. Не знайдемо послідовно виражених НОК і в українській художній літературі 19 ст. Проте когнітивно інформативними постають матеріали епістолярію Ольги Кобилянської та Лесі Українки, де подибуємо типове для жіночого логосу метонімічне закріплення комунікації я - він за конкретними або уявними джерелами одоративних вражень. Із листа О.Кобилянської до В.Стефаніка: (1) *Ми ходили довго по гарнім саді і оглядали розкішний зільник під вікном приходства. Про що говорили – не пригадую – може про літературу і писання. Ми були потрохи змішані. З зільника я подала тобі перед прощанням білу цвітку з помеже широкого буйного листа, що пахла оп'янюючим запахом...* ; з листа Лесі Українки до С.Менжинського: (2) *Твої листи завжди пахнуть зов'лими трояндами ... Легкі, тонкі пахоці, мов спогад про якусь любу, минулу мрію. І ніщо так не вражає тепер мого серця, як сії пахоці, тонко, легко, але невідмінно, невідборонно нагадують мені про те, що моє серце віщує і чому я вірити не хочу, не можу.* Пор. поетичну інтерпретацію метонімічного опосередкування спогаду у сучасному жіночому письмі: (3) *Вже рік любові нашої минув, А все, здається, запах листя того / І та ж вода у склянці / Там, у кімнаті, / Де ми спали так щільно, як брат і сестра, - / тихо одяг ворухнеться, / запах книжок, запах яблук, осіннього тління* (Н.Білоцерківець). Справжнім ренесансом одоративних образів в українській культурі став початок ХХст., коли під впливом французького символізму світ і стать були включені у запахову семантичну сферу. Одоративний смисл метафори *запах жінки* у художньому дискурсі постав як опосередкований запаховою конкретикою реального світу тією мірою, якою реальна буденність, просвітлена нагадуванням, взагалі символом: *“У неї такі тугі зітхання, як яблука з антонівки...”* (М.Хвильовий). Художній дискурс М.Стельмаха успішно реалізує такий комунікативний модус НОК, коли на відстані інтимної дистанції один індивід вловлює запах тіла іншого і коментує його: (4) *Чим вони [коси] пахнуть у тебе?- Степом, любий. Євшан-зіллям теж? Напевне. А в тебе чуб – столочене жито. Аби тільки столочений чуб...* (М.Стельмах, Чотири броди). Неабияким майстром передачі метафізичної та соціопсихологічної природи НОК був в українській літературі В.Підмогильний, який засвоїв досвід французької літератури та філософії екзистенціалізму.

Повертаючись до метафори *запах жінки*, зазначимо, що вона реалізується не тільки в культурно-художній парадигмі, чоловічій мовній свідомості, а в чоловічому розмовно-побутовому дискурсі на рівні одоративів-узагальнень, які, за нашими спостереженнями, не шукають підтримки в словесно-образних опосередкуваннях: О. Роднянський в інтерв'ю “Женському журналу” (2002, №9) на питання

“що його може його привабити в жінці”, відповів: (5) *“Іноді аромат привабливості відчутний до того, як з’являється в кімнаті. Вона може не подобатися, може не відповідати уявленню, але при всьому цьому фізично притягувати ...”*. Із невимушеного спонтанного мовлення чоловіка: (6) *Скільки її [дружини] немає, а вона мені пахне*.

Якщо говорити про власне комунікативну природу гендерно маркованої ольфакції, то варто наголосити, що остання помітно активізується у постмодерному художньому письмі, в т.ч. з його незауважено стилізованою життєвою правдою та натуралістично-фізіологічними пасажами.

Дискурсивне розгортання постмодерного письма майже адекватне психофізіологічному дискурсу, зокрема положенню про сексуальну привабливість чоловіка для жінки і жінки для чоловіка, яка має однакові механізми, але різний якісний зміст. У людському організмі є спеціальний ген, який відповідає за відтворення хімічних речовин – феромонів, які виділяє кожна людина і які уловлюються представниками протилежної статі на підсвідомому рівні. Художня об’єктивізація вказаного психолінгвістичного чинника зумовлює актуалізацію НОК у дискурсивному просторі просторі еротики і сексу.

Метафору *запах жінки* таким чином легко екстраполювати у площину жіночих феромонів, які називаються копулінами (містяться у поті і вагінальних рідинах) і посиляють сигнал «підійди до мене ближче»: (7) *Повертається [до батьківської домівки], пізнавши лише двох жінок – божевільну студентку слов’янської філології Риту, яка нагородила його трьома різними грибками і завдяки якій він дізнався, що жіноча піхва пахне точнісінько, як перегорілий трансформатор <...>* (А.Жураківський, Об’єкти симпатій). Але запах поту спрямовується у площину несприйняття жіночого тіла: (8) *Мене нудить від моєї групи, більшість якої – дівчата із навколишніх сіл та хуторів. Від них так смердить потом і менструацією, а ще погано помитими стопами-вставками до туфель, що не можу знаходитися з ними в приміщенні більше, ніж годину...* (А. Дністровий, Місто уповільненої дії).

Симптоматичним видається той факт, що пісний смак буття у проекції на інтимну самотність об’єктивізується через суміжне відчуття (9) *«Вечори обнімали його лясним неспокоєм, почуття страшної самотності гнітило 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»* (В.Підмогильний, “Місто”). Нижченаведене протиставлення смак життя – запах пристрасті демонструє різновекторну когнітивну перспективу «нижчого» смакового відчуття у площині атрибуції ним буття і «вищого, тоншого» запахового відчуття, яке допомагає долати нудоту буття у сатрівському розумінні:

(10) <...> Чоловік – складніший за жінку. І чим він складніший, тим важче підібрати йому жінку, яка була б прямою приправою до його **нісних буднів**. Пристрасть, друже, це різновид хімічної реакції. Ти відчув її **запах** – і твоя кров вже закипіла і ти не можеш себе стримати (В. Даниленко, У промінні згасаючого сонця).

Запах пристрасті різко змінює свій модус у площині чоловічої свідомості, коли пристрасть конвертувалась у статевий акт: “Глуха і нездоланна нудота постійно відкриває моє тіло моїй свідомості. Інколи ми шукаємо втіх або фізичного болю, аби позбутися її, але тільки-но біль і втіха стають основані свідомістю, як вони й собі виявляють свою фактичність і свою випадковість, причому розкриваються саме на тлі нудоти ” [Сартр 2001, 477]. Точною ілюстрацією цього пасажу може слугувати знову ж таки пасаж із роману “Місто” В.Підмогильного, в якому екзистенційна нудота конвертується одоративний жест : (11) *Коли вона пішла, ніжно поцілувавши хворого в чоло, Городовський люто схопився з крісла й відразу відчинив вікно, щоб спроводити цигарковий дим в нудний дух її присутності. Потім добув із шафи пультверизатор і, блідий, розхристаний, ходив по кімнаті, бризкаючи по всіх кутках сосновим екстрактом.*

Огида до жіночого тіла у чоловічому дискурсі пов’язана з метафізикою тілесності у сартрівському розумінні статевого акту , яке руйнує статеве бажання. Одоративні рефлексії такого штибу логічно пов’язуються з феноменом сексуальної самотності, коли “тіло партнера перебуває поряд, і ми раптом відчуваємо прірву, яка поглинає повноту еротичного спілкування: « <...> Оргазм стає ілюзією райського блаженства, яка призводить до падіння в пекло. Особливо це стосується чоловіків» [Хамитов 2004: 133-134]. Девіації спілкування у просторі сексу виявляються включеними у підсвідомо актуалізований одоративний образ: (12) *Будь ніжним! – палко шепоче жінка й треться підборіддям об моє плече. Але мені смутно, Марто. Чи знаєш, що всі живі істоти після статевого акту смутніють, окрім жінок і когутів? Це дослідив лікар Гален, котрий жив іще в другому столітті. – Ну ти й паскудник! Ніжність... Останній аргумент слабаків. Де є ніжність – там смердить (А.Малащук, Останній ворог).*

Напрочуд семантично багатоплановим і когнітивно насиченим виявляється актуалізований в українській постмодерній літературі топос “запах чоловіка”, який кількісно перевищує проаналізований вище освячений культурою гендерний аналог. Власне, хоч і не набагато, але розмаїтішою від жіночої є й чоловіча психофізіологічна палітра запаху. «Чоловічі феромони називаються *андростеронами* і містяться у поті, шкірі і волоссі. Поширюючись у повітрі, вони посилюють жінкам заклик

“я тебе хочу”. Чим більше чоловік виділяє андростеронів, тим привабливіший він для протилежної статі» [Ильин 2003: 242]. Гостріше відчуття чоловічих одоративних жестів, очевидно, пов’язане і з кількісно більшим набором фероманів, і з “зовнішнім” розташуванням їх джерела, які залишають слід у жіночому апперцептивному полі. Актуалізований у художньому дискурсі чоловічий соматичний код ілюструє фізіологічну реальність: (13) *Їй здавалося – це вже колись було: вона пестила дуже, ще молоде тіло чоловіка, вдихала гарячий запах шкіри...* (Г.Тарасюк, Ерцгерцог іде!), (14) *... і враз вдарив її просто в обличчя запах його поту, геть той самий, що в Северина, гострий і м’який водночас, терпкий і приємний, і манливий, і в очах у неї поплило, додався у спомин запах жовтого листя, вона зиркнула на Северина...* (Ю.Покальчук, Жовте листя), (15) *<...> щодня будив мене чоловік із смачним вранішнім запахом здорового тіла <...>* (М.Матіос. Бульварний роман). У свідомості письменниць-феміністок міцно вкорінена ідея ауа *seminalis* як неодмінна ознака маскуліності: (16) *Я відчула запах землі й чоловічих гормонів, що також просилися на волю* (М.Матіос, Бульварний роман).

Природний запах чоловічого тіла у полі жіночого сенсорного сприйняття здатний атрибутивати чоловікові ознаки розпусти: (17) *... дзявоніла ... “из уважения к объекту”, з української не злязачи, ... київська іскусствоведка ... жодна мистецька збіганка без них, рибок, не обходиться, надто там, де пахне артистично блядськими мужиками ...* (О.Забужко, Польові дослідження з українського сексу), (18) *Можна було б подумати, що жінка <...> так згуцувала барву очей щодо згаданого типу чоловіків [жеребців, кобелів] через їхній специфічний запах, що його неодмінно роз поширювали від себе ці кобеляки...* (В.Шевчук, Чорна кішка, яка шукала батька).

Чоловічі одоративні смисли конвертуються у прагнення жінки до встановлення комунікативного каналу з чоловіком у пресупозиції сприйняття його запахових імпульсів. Прагненням розірвати комунікативну пустку через осягнення ольфакторних смислів тіла коханої людини просякнуте волення героїні повісті О.Забужко: (19) *... його власного запаху вона так ніколи й не занюшила: тютюн – так, дезик – так, але як, чорт забирай, пахне мужчина, з яким прецінь два місяці, пардон за високий стиль, ділилося стіл і ложе?* (О.Забужко, Польові дослідження з українського сексу). Сприйняті ольфакторні імпульси однієї статі іншою глибоко ірраціональні та екзистенційно напружені. Вони, як і комунікативний жест першого погляду, виштовхують людину з соціальної рутини механістичного існування і у трансцендентне, спантеличують і потрясають її, заглушують логіку і слова, нівелюють вербальний код. У повісті “Хрест на Сатурні” Олесеві

Ульяненко вдається тонко схопити психологію сприйняття дівчиною запаху хлопця : (20) *Стелефонуємося. Там побачимо, - відказав Олег і зник у парадному. Світлана стояла і дивилася вслід. **Повітря несподівано зробилося в'язким, густим; вона відчула всі запахи, видавалося, таких запахів вона не чула від народження. Що з тобою?** – враз стривожився Костя. **Плакати хочеться.** ... Світлана подивилася на дітлахів,, що вовтузилися біля кам'яної стіни. Потім на фіолетове небо. І тільки тоді несподівано, з сухою ясністю, вона зрозуміла, що її переслідує **запах парфумів Олега, навіть запах його поту, начебто вони зналися так давно, дуже давно, в якомусь дивному і незрозумілому світі.** І вона знову ледь не заплакала. ... Через хміль вона зачаровано стримувала подих. Поруч, за кермом, сидів Олег. **Вона ловила ніздрями його запах, слухала його спокійний і рівний голос, але не розбирала слів.***

Штучний запах парфумів у спілкуванні людей протилежної статі уважається нюховим каналом комунікації [Бацевич 2004: 55]. Уживання парфумів – це комунікативний жест, свідомо спрямований на встановлення комунікативного зв'язку між тілами адресанта і потенційного чи реального адресата, інтерпретацію якого подибуємо у прозі В.Підмогильного (21) *“Треба тільки **запахтितись тонко і різко, бо пахощі підкреслюють тіло, стелять до нього непереможно принадний шлях.** Вони створюють безпосередній, сливе любовний зв'язок між тілом, що випускає їх, і тілом, що вдихує, оповивають чуття м'якими й теплими маревами, дають спізнати любовну мрію, як витончену й далеку реальність”* (Невеличка драма); (22) *Ця пані була **напахчена міцними пахощами Парижа,** і їхній дух, і їхній дух стелився круг неї, як марево. Він пройняв хлопця солодким туманом, сколихнув, і ніс його поширився, жадібно вбираючи це незнайоме, тонке повітря, що лилось по жилах п'янючим чадом. **Він нюхав цю жінку,** як нюхають квітки, дихав нею, як дихають свіжиною весни, смолистістю бору, вранішнім паруванням землі (Місто).*

Парфуми здатні подолати простір і час між комунікантами: (23) *У хаті холодно. Твоїх духів лиш **запах*** (М.Вінграновський).

Гіпертрофія психофізіологічної реальності у постмодерному письмі вносить свої корективи в традиційне опоетизування напахченої статі, головню в особі жінки. Злам естетичної парадигми фіксує зокрема чоловічий голос у художньому дискурсі, який не сприймає парфумних комунікативних жестів з боку жінки та штучного аромату тілесності взагалі. Подібне несприйняття притаманне насамперед сучасному респектабельному молодому чоловікові, який добре знається на тонкощах жіночих парфумів, проте віддає перевагу природному запаху протилежної статі. Модус неприйняття чоловіками парфумів

закорінений не тільки у бажанні вдихати природний запах жіночого тіла, а й в опорі вторгненню штучного аромату як маніпулятивного механізму у персональний простір .

З парфумами проходять п о в з, а любовна істина проходить н а к р і з ь: (24) *Дівчина, яка завжди ходить лише повз / своїми парфумами / нагадує мені про ту що колись / проходила не повз / а наскрізь* (Олег Романенко). Не люблю, ненавиджу – це типово чоловічі оцінки нюхового комунікативного каналу, за яким вибудовується перспектива комунікативного провалу у міжстатевій комунікації: (25) *Він ненавидів запахи французьких парфумів, а наші дівки, не знаючи цього, виливали на себе відра отих Пензо, змішаних з Мулінексами і Прем'єр-журами ... Як добре, що на тобі нема цієї блядської Франції [французьких парфумів], - Президент вдихав мою шкіру, миту простим дитячим милом і зітхав: - Як вони мене дістали...- хлюпав носом у живіт і слинив його* (М.Матіос, Бульварний роман), (26) *Олег стояв з правого боку, дуже близько до Аліни Ігорівни, трохи нахилившись над столом. Від неї дуже гарно пахло, волосся її дуже гарно пахло, такий японський якийсь аромат* (сам ти японський, мудак, непевне, *Yohji* або *Yamamoto* або ще якась рідина злобуча, ненавиджу парфуми, може, навіть *Magie Noir* або *Hugo Boss* або *Giordani*, або ні, - то, напевне, усе ж *Yamamoto*, чи, може, *Christian Lacroix*, *Givechyu* або *DKNY?*..) (А.Жураківський, Кінець відпустки). Подібна оцінка поширюється і на чоловічі штучні запахи у чоловічому логосі: (27) *<...> не люблю косметику, жаслива річ – косметика, агресивна і погано пахне, парфуми терпіти не можу, ще пити, ладно, але – так – не розумію...* (С.Жадан, Депеш мод).

Саме парфумний нюховий канал є тим простором, у якому розгортуються сценарії комунікативних девіацій у міжстатевій комунікації. Варто пам'ятати життєву істину про те, що «одні з парфумів збуджують чоловіків, інші – саму жінку. Однак ці запахи не збігаються. Тому жінці, яка бажає привернути увагу чоловіка, слід напахтитися парфумами, які подобаються “йому” , а не їй. А відтак слід користуватися тими парфумами, які подарував коханий, і просити його дарувати саме ці парфуми» [Ильин 2003: 243]. З огляду на сказане симптоматичним видається той факт, що в нашому асоціативному експерименті на запахи чоловіки схильні кваліфікувати як приємні конкретні парфуми “8 день”, “Рост”, які, за їх словами, вони дарували своїм дружинам. До речі, у жіночих реакціях конкретна назва парфумів жодного разу не трапилась, натомість жінки охоче асоціюють запах з парфумерною поняттєвою сферою (холодний, солодкий, терпкий). Про назви парфумів як питому складову чоловічої мовної свідомості свідчить приклад 26.

Іншим діткливим місцем парфумної комунікації є той факт, що чоловіки схильні вбачати у власних парфумах, у першу чергу, сексуальні сигнали, у той час, як у жінок еротичний мотив стоїть не на першому місці. Можливо, цей фактор зумовив те, що на стимул “чоловік” (в іншому асоціативному експерименті) тільки у корпусі чоловічих реакцій трапилась парфумна асоціація – *одеколон*.

Ставлення до парфумів постає також соціопсихологічним маркером особистості; у нижченаведеному прикладі – жінки похилого віку, яка не сприймає парфумних сексуальних закликів молодої жінки (28) *В темряві вимальовуються стрункі ноги, пишні кучері, блимають сережки, кулони, браслети. І парфуми, міцні безсоромні парфуми. Так пахне, коли жінка й чоловік кохаються. Але коли таке виставляється на люди, то вже не по-людськи, по-собачому* (Є.Кононенко, Відгоріли свічки). Цей приклад чітко демонструє негативне ставлення до агресивної експансії персонального сексуального аромату в зону загальної еротичної взаємодії:

Проаналізований матеріал дає змогу встановити певні закономірності вияву НОК у людській комунікації. НОК завжди передують вербальній саморепрезентації індивіда.

- НОК фіксує актуальні сенсорні відчуття індивіда, які вербалізуються у формі діалогової структури (4) або монологічної мови (25), семантичним центром яких постає коментування цих відчуттів.

- НОК стають імпульсом для розгортання внутрішньої мови (автокомунікації) індивіда, яка

а) фіксує його ставлення до реального або уявного адресата 8, 11, 13, 15, 16, 20, 23, 26 в т.ч. в трансцендентному вимірі невовимості і неомовленості запаху – 20;

б) співвіднесена з таким сенсорним досвідом, на основі якого формується гендерно зумовлена самооцінка (27) або аксіологічне уявлення про жінок / чоловіків певного соціального прошарку (8, 17), або про жіночий чи чоловічий рід взагалі (5,7,10, 12, 16, 25, 28). Сформульована оцінка в обох випадках що може спричинити майбутньому успіх / неуспіх (психологічні фільтри, комунікативні шуми, невдачі) в у міжстатевому спілкуванні;

в) постає елементом буденного символізму в особистісній семантичній сфері індивіда, реалізуючи значення “каузувати згадку”, опосередковане предметним символом – носієм конкретних одоративних відчуттів. (переважно у дискурсі жінок) – 1, 2, 3, 14;

г) фіксує неопосередковане конкретними деталями оцінне сприйняття індивіда у дистантному просторово-часовому континуумі (переважно у дискурсі чоловіків по відношенню до жінок): 5, 11, 23, 24;

г) інтеріоризує прагнення індивіда (звичайно жінки) встановити комунікацію з чоловіком через ольфакторний комунікативний канал- 19, 21.

- НОК виявляється у комунікативному просторі еротики (4, 5, 10,13,15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 26) і сексу (7, 12, 19, 28);

- НОК визначає постає в синтезі інших суміжних невербальних засобів комунікації: проксемики: інтимна дистанція уможлиблює ольфакторну комунікацію (26), а ольфакторний код своєю чергою впливає простір комунікації (напр. небажання перебувати з адресатом в одному приміщенні, тобто комунікативна девіація, спричинена запаховим ореолом адресата 8), екстралінгвальної акустики (плач - 20); такесики, коли тактильно-кінестетичні засоби одного з учасників комунікації спричиняють актуалізацію НОК у поведінці або вербальному дискурсі іншого: 11, 13.

Література

АТСРЯ – Ассоциативный тезаурус современного русского языка / Под. Ред. Ю.Н.Караулова, Ю.А.Сорокина, Е.Ф.Тарасова, Н.В. Уфимцевой, Г.А.Черкасовой. – М., 1994.

Бацевич, Ф.С.: Основы коммуникативной лингвистики. Підручник. – К., 2004

Горошко, Е.И.: Языковое сознание: гендерная парадигма: Монографія. – М.-Харьков, 2003.

Ильин, Е.П.: Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины. – СПб, 2003

Кабакова, Г.И.: Запах // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей ред. Н.И.Толстого. В пяти томах. Т.2. –М., 1999- С.266-269.

Крейдлин, Г.Е.: Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Мусабеков, У.Е.: Ассоциативный эксперимент в изучении одоративных единиц // Хабаршы. Филология сериясы. №4 (76). – Алматы: Казак университеті, 2004 - С. 145-148.

Сартр, Жан-Поль: Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології – К., 2001.

САС - Уфимцева, Н.В, Черкасова, Г.А., Караулов, Ю.Н, Тарасов, Е.Ф.: Славянский ассоциативный словарь. Русский. Белорусский. Болгарский. Украинский. – М., 2004.

Сулима, М.: Дещо про косметику й машкарництво в українській літературі XI- XIX ст. // Тіло в текстах культур – К., 2003 – С. 102-107.

Хамитов, Н.В.: Одиночество женское и мужское: Опыт вживания в проблему. – 3-е изд., доп и перераб. – М., 2004

Summary

This article deals with the problem of the olfactory communication as an variety of the non-verbal means of human communication. The cognitive and communicative specific of the concept *scent of a woman* is considered. The author points out the particularities of the non-verbal olfactory codes that (a) manifests itself in the erotic and sexual semantic space, (b) determine the structure of dialog and monologue and inner speech, (c) cooperates with other means of non- verbal communication.

Фрейдівські інтенції у творчості В.Винниченка

Бессарабова Марина

Національний аерокосмічний університет «ХАІ»

Мають рацію критики та дослідники творчості Винниченка: письменнику і справді притаманна «виключна увага до біологічних проблем» [Перлін 1930: 124], він і справді багато уваги приділяв силі статевого потягу, показував «знищувальну, непідвладну людській волі й розуму силу цього потягу» [Гнідан, Дем'янівська 1996: 165], змальовував неврози, психопатологію, спричинені сексуальними розладами. Такі художні пріоритети письменника викликали вельми великий подив. Особливо незрозумілий Винниченко був для своїх сучасників, які сприймали його перш за все як політичну постать. Є.Маланюк озвучив думку своїх сучасників: «Стільки часу стояти майже на чолі української революції, стільки перебачити і залишитися все в тім же вузькій колі «сексуальних» проблем – це впрост незвичайна, подиву гідна духовна закам'янілість» [Мороз 1994: 79]. Поверхове сприйняття Винниченкових творів може дати як результат подив з того, що серйозний впливовий політик, який багато в чому визначив долю України, у художній творчості займається «несерйозними» інтимними проблемами, зображує «збочення» і «патології». Але насправді зв'язок між цими сферами діяльності Винниченка існував і був нерозривний. Зображення інтимної сфери не було для Винниченка самоціллю. Він не смакував пікантні подробиці. Варто зазначити, що відвертих сцен, власне дії, пов'язаної з інтимною сферою, у творах письменника немає, його герої лише *розмірковують* над цими питаннями. Проблема міжстатевих стосунків для письменника - один із аспектів чесності з собою. Звернення до питань інтимного життя потрібно Винниченкові для розв'язання проблем антропології. Філософія Винниченка носить практичний характер, його не цікавлять теоретичні питання, розв'язання яких не впливає на буття і діяльність індивіда, питання, які не здатні сприяти більш щасливому і гармонійному буттю людини. Він би погодився із твердженням Фрейда: «питання про те, як влаштований світ без урахування нашого психічного апарату, що сприймає, є порожня абстракція, позбавлена будь-якого практичного інтересу» [Фрейд 1989: 142]. Винниченко найбільше за все прагне гармонії, шукає найкращих рецептів досягнення її. Тугою по ній сповнена його перша п'єса філософського звучання «Дизгармонія». У процесі відшукування універсальних рецептів щастя Винниченко впирається в питання моралі, у можливість неприйняття соціумом і самим сумлінням особи її типу

поведінки чи окремих вчинків, що тягне за собою болісні внутрішні конфлікти. Намагаючись відповісти на питання, чому людина має діяти так, як того вимагають моральні приписи, письменник починає задаватися питанням, хто така сама людина, яка її природа, адже «проблема добра і зла...суть проблема її самої [людини]... проблеми економіки і політики, мистецтва і моралі входять у проблему людини» [Аббаньяно 1991: 162]. Він прагне встановити правду про людину, якою б шокуючою і неприглядною для цнотливо налаштованої свідомості вона не була. Пізнавши людину, другим своїм завданням письменник ставить з'ясування причин душевної дисгармонії і, нарешті, вироблення шляхів її подолання і створення умов, за яких людина буде погоджена з собою і з колективом. У третій період творчості Винниченко прийде до створення моделі ідеальної держави, але реформування суспільно-політичного устрою, на його думку, мало починатися саме з індивідуального рівня, з пізнання та перебудови внутрішнього світу людини, її ставлення до власних думок і вчинків.

Але чим би не були спричинені такі художні вподобання, факт залишається фактом - Винниченкові «твори заповнені людьми, які не мають ніякого контролю над своєю поведінкою, .. мають дуже мало раціонального й ними правлять сексуальні та біологічні інстинкти за Фрейдом і Дарвіном» [Багрій 1990: 167]. Така увага до фізіологічних аспектів життя людини ставить творчість Винниченка у контекст психоаналітичного вчення З.Фрейда, який називав визначальним чинником людської життєдіяльності, причиною створення релігії та артефактів силу Ероса. Але це не єдина спільна риса між вченням австрійського психіатра і творчістю українського письменника.

Учення Фрейда про безсвідоме отримало означення пансексуального, оскільки батько психоаналізу вважав, що уся діяльність людини – це сублімоване лібідо, людина зіткана з сексуальних бажань, навіть якщо не свідомо цього. Якщо відкинути сумнівний для багатьох фрейдівський пансексуалізм, незаперечним залишається вклад психіатра-практика у людинознавство: він відкрив царину безсвідомого, тобто припустив думку про те, що людина не володіє повним знанням про себе або володіє помилковим, сама собі може здаватися зовсім не тим, ким вона є насправді.

В.Винниченко також стверджує наявність безсвідомої сфери, яка приховує багато чого неприйнятної для її носія. Цій сфері Винниченко відводив провідну роль у житті людини, вважаючи свідомість лише безсилим додатком безсвідомого: «сама наша свідомість чи не є тільки кінчик тієї сили? Що наш кінчик не може прослідкувати за працею цієї сили, так це свідчить про його мізерність, а не про те, що в нього є логіка?» [Винниченко 4/2000: 69]. У людині відбуваються психічні

процеси, зріють бажання і переконання, про які вона навіть не здогадується, і це невидиме внутрішнє життя подекуди впливовіше і дієвіше, ніж свідомі настанови. А тому для самопізнання замало простого самоаналізу - «пізнати самого себе – це, властиво, пізнати свою підсвідомість» [Винниченко 5/2000: 69], оскільки людина здатна створювати свій образ не таким, яким він є насправді, не тільки перед іншими, але й *перед собою*. (Надалі це стане одним із провідних положень Винниченкової чесності із собою.) Тільки пізнавши усі потаємні почуття і прагнення, можна скласти повне уявлення про себе.

Але Винниченко значно розширив у порівнянні з Фрейдом зміст безсвідомого: воно містить не тільки критиковані культурою сексуальні інтенції, але й бажання та прагнення іншого змісту. Основним критерієм визначення безсвідомого для Фрейда було витіснення – безсвідомим було все, що виштовхувалося зі свідомості через порушення табу культури. За Фрейдом, саме свідомість є первинною, а безсвідоме – своєрідним резервуаром, стічною канавою, куди переправляється усе, несумісне з вимогами «над-я». Але сам Фрейд інколи піддавав сумніву ним же вибудовану ієрархію психічних інстанцій, до кінця остаточно не вирішивши, «чи дістаються мисленнєві процеси до поверхні, на якій виникає свідомість? Чи навпаки, свідомість доходить до них?» [Фрейд 1990: 429]. І у роботі «Я та Воно» деталізував свою класифікацію, вводячи поняття передсвідоме, яке включає в себе інформацію, що не була витіснена, а просто випала зі свідомості та при потребі без якихось надмірних зусиль може бути повернена (тому його можна ще назвати потенційно свідоме). У той час як усвідомлення витісненого не може відбутися так просто, для цього потрібен спеціальний інтерпретаційний психоаналітичний метод. Тому дещо з того, що Винниченко оголошує безсвідомим, мовою Фрейда мало б називатися передсвідомим або неявним знанням за термінологією М.Полані [Полані 1985]. Такими є, наприклад, ідеологічні настанови, не визначені теоретично, але імпліцитно присутні у діях та вчинках особи. Зверхність росіян до сусідньої нації (українців) Винниченко розцінює як безсвідоме переконання: «Це з молоком матері всмоктане, на поверх вашої свідомості й критики не винесене почуття руського націоналізму... Воно є в крові вашій, у способі думання й відчуження» [Винниченко 3/1991: 91]. За Винниченком, люди навіть у повсякденному житті керуються зовсім не тими спонуканими, що їх свідомо називають. Російські більшовики, всупереч проголошуваному рівноправ'ю, безсвідомо керуються шовіністичними намірами, не здаючи собі у цьому звіту. Отож за Винниченком, не лише міжособистісні стосунки, але й міждержавні взаємини зазнають негативного впливу нечесності з собою, яка є наслідком дії безсвідомого.

Неусвідомленим може бути і егоїстичний інтерес, замаскований під благопристойні наміри. Це маскування безсвідомих антикультурних спонук під інші, схвалені культурою, які в такому вигляді перебувають у свідомості, у Фрейда називається раціоналізацією. Для Винниченка, хоча він і не вживає цього терміна, називаючи відповідне явище нечесністю з собою, раціоналізація є найбільшим злом, набагато гіршим, ніж свідоме брехня. «Коли кому-небудь свідомо брешеш, то це що. Сам знаєш, що брешеш. Це нічого. А от коли сам немовби віриш, що правду кажеш. От коли сам з собою лукавиш, хитруєш, оце страшно!» [Винниченко 1950: 40]. Страшним є саме те, що людина не має всієї правди про себе, результатом самопізнання стає ілюзія, омана.

Фрейдів психоаналіз був, по-перше, теорією безсвідомого, по-друге, інтерпретаційним методом виявлення *змісту* безсвідомого, і по-третє, терапевтичним методом лікування симптомів, спричинених дією витіснених безсвідомих бажань. Шляхів позбавлення клінічних проявів безсвідомого лікар пропонував три: «або хворий переконується, що несправедливо відмовився від патогенного бажання, і приймає його, або це бажання спрямовується на більш високу мету, або автоматичний механізм витіснення замінюється на осуд за допомогою вищих психічних сил людини» [Фрейд 1990: 360]. Але яким би шляхом із трьох запропонованих не відбулося зцілення, спільною умовою є *усвідомлення* причини хвороби – тієї ситуації у житті, яка дала привід до дії механізму витіснення. Коли хвора людина знає причину хворобливих симптомів, вона, як правило, звільняється від них - знання діє катартично, очищуюче. Отже, універсальний рецепт зцілення, який дає психоаналіз, - усвідомлення.

Фрейд робив свої висновки на підставі спостереження за істериками та невротиками, дослідження культури первісних племен та тих, розвиток яких і досі знаходяться приблизно на рівні первісних. Винниченко – переважно на підставі самоаналізу, а також подекуди спостерігаючи поведінку інших. І от на власному прикладі письменник пересвідчився, що «виведена на світло свідомості, ця сила губила свою гострість» [Винниченко 1991: 76]. І тому в якості рецепта від оманливості безсвідомого він також пропонує постійний самоаналіз, спрямований на *викриття* раціоналізацій, на усвідомлення замаскованих прагнень. Це виведення на світло свідомості Володимир Кирилович практикував і сам, всупереч Фрейду поширюючи метод викриття раціоналізацій не тільки на витіснені сексуальні потяги (хоча і у них Винниченко не соромився зізнаватися перед собою і загалом), але і на бажання іншого плану, що діяли навіть у сфері політичного. Звісно, Винниченко не має на увазі клінічні випадки, він не мав справи з хворими, а вважає за необхідне викорінювати раціоналізації, які

притаманні кожній здоровій людині. Фрейдівський терапевтичний метод психоаналізу потрібен був для практичної допомоги хворим – невротикам та істерикам, головною шкодою від хвороби яких було відсторонення від реального світу. Винниченкова ж вимога самоаналізу – це припис сформульованої ним моралі. Ним повинен керуватися *кожен*, навіть не відчуючи психічного дискомфорту, не керуючись жодною практичною потребою. Обов'язок кожної людини – знати всю правду про себе, викорінювати самообман, спричинений раціоналізаціями.

Має рацію Н.Гусак, називаючи однією із рис творчості Винниченка бестіарність [2002: 10], тобто зображення людини подібно до тварини. Деякі герої Винниченка здаються без бою непереборним фізіологічним бажанням, деякі безнадійно намагаються пручатися, але підсумок у обох випадках один – перемога фізіологічного, ірраціонального. Навіть найсвятіше в культурі почуття – материнська та батьківська любов – постає для Винниченка, - і це відбивається у його творчості, - як тваринні риси в душі людини. Біологічні закони показані ним як сліпі і всесильні. Людина не владна над своїми бажаннями, які виникають на фізіологічному рівні, проте відповідає за своє свідоме ставлення до них, тобто ставлення свого вищого «я» – про це колись говорили і Платон, і Бердяєв. Вони ж, та й уся культура в цілому, засуджували стремління нижчого «я», вважаючи розум та здатність до самокритики визначальною, прикметною рисою людини. З великим австрійцем Винниченка споріднює не тільки акцентування на фізіології, але й ставлення до неї - не відразливе, спокійне, а подекуди й шанобливе. Розуміючи культуру як репресивну машину, яка своїми табу перешкоджає безпосередньому задоволенню природних інстинктів, Фрейд вважає, що «усі проблеми полягають не в самій сутності культури, а спричинені недосконалістю її форм» [1989: 96]. Він трактує совість як інтеріоризовані культурні заборони: особлива психічна інстанція «над-я» включає зовнішній примус у склад своїх заповідей, внаслідок чого він все більше стає внутрішнім і «особи робляться із противників культури її носіями» [Фрейд 1989: 100]. Відтоді, як це сталося, носій культури починає сам засуджувати свої занадто наполегливі біологічні потреби, але буває неспроможний їх перебороти, наслідком цього конфлікту «над-я» та «воно» постає невроз та інші психічні розлади. Одним із методів зцілення психоаналітик пропонує дозвіл на реалізацію заборонених бажань: «деякі спонуки потягів, у придушенні яких суспільство зайшло надто далеко, мають бути у більшій мірі допущені до задоволення» [Фрейд 2000: 236]. Наявний тип культури занадто протистоїть усьому природному, як результат він може дати лише збільшену кількість психічних розладів, а тому «повинно

бути можливим переупорядкування людського суспільства, після якого вичерпаються джерела незадоволення культурою, культура відмовиться від примусу і придушення потягів, так що люди без душевного конфлікту зможуть віддаватися добуванню благ і насолоді ними» [Фрейд 1989: 96]. На усі закиди у аморальності своєї теорії засновник психоаналізу заперечував: «Ми не повинні звеличувати себе до такого ступеню, щоб не звертати уваги на тваринне начало нашої природи» [Фрейд 1990: 381], а сполохану реакцію суспільства пояснював тим, що воно «підтримує стан культурного лицемір'я, якому притаманні почуття невпевненості і потреби захистити свою очевидну лабільність заборонами критики та дискусії» [Фрейд 2000: 236]. Фрейд пояснює ревне неприйняття його теорії безсвідомого не тільки інтелектуальним спротивом, наявністю логічних контраргументів, але й дією «над-я», яке не допускає у свідомість знань і почувань, що порушують його норми, суперечать етичним і естетичним поглядам, і спричиняє спрацювання механізму витіснення їх у безсвідоме. Тобто Фрейд на прикладі реакції на своє вчення спостерігав дію своєї теорії. Таку реакцію громадськості спричиняла та ж сила, що перешкоджала виявленню назовні «патогенних» уявлень, мрій чи думок у досліджуваних ним невротиків та істериків.

Винниченку також неприйнятно була погорда людини перед рештою живого світу. Його обурювали слова М.Горького «Человек – это звучит гордо», - які вивисують людину над світом природи, вирізняють її, а тому радить російському колезі «повчитись у Нігреток [кішка Винниченків], повчитись скромно, поштиво і вдячно» [Винниченко 9/2000: 59]. У природі відсутня ієрархія, штучно внесена у світ людським колективом. «Чоловік – зовсім не завойовник, не володар і не цар природи, а такий самий елемент її, як риба, камінь, лев, мікроб» [Винниченко 8/2000: 77]. Ще у перший період творчості Винниченка у оповіданні «Момент» вперше прозвучала ця тема – «незадоволення культурою, цінність якої як джерела щастя поставлена під сумнів» [Михальчук 2002: 40], замилювання гармонією, притаманною світу природи - великому, прекрасному процесу життя. Там усі природні потреби постають і задовольняються у всій своїй наївній простоті, не заплямовані втручанням штучних лицемірних цінностей. У цьому і полягає природна краса, щастя і гармонія. «Люблю я цей процес у лісі, в полі! Чистий він, не скалічений цими моральми людей, не заслинений лицемір'ям похоті, сильний, одвертий, простий. Люблю цих кузьок, пташок, цих маленьких, несвідомих протестантів проти лицемір'я старшого брата свого - людини. Оддаючись зо всею силою цьому процесові або, як сказав би цей брат-людина, “зо всім цинізмом”, вони, ці кузьки, метелики, ніби говорять йому: «На, дивись, нам не треба

ховатись, у нас нема незаконнорождених, у нас нема паспортів, моралів, “уложених о наказаннях”, ми маленькі, здорові, чисті циніки» [Винниченко 1989: 498]. Тому людині навіть з практичних міркувань (аби відчувати щастя та гармонію) не варто віддалятися від природи, створюючи штучні протиприродні закони. «Щонайтісніше з природним проектом буття співпрацює тіло. Це багато в чому зумовлено його інтегрованістю в світ, здатністю сутнісно відчувати процеси життєдіяльності» [Ковальчук 2003: 56]. А отже, принижене тіло необхідно реабілітувати – це позбавить людство зайвих конфліктів і страждань. Конфлікт між «я» та «воно», найгірший варіант розв’язання якого є витіснення, Винниченко пропонує вирішити розширенням влади «воно», що підпорядковується принципу задоволення. Тоді заблоковані думки, уявлення і фантазії, відтепер позбавлені заборони, перемістяться у сферу «я» і зможуть безпосередньо легально виявлятися, не вдаючись до інших спотворених форм. Тарас Щербина з роману «Чесність з собою», що скінчив життя самогубством, – найяскравіший з Винниченкових прикладів жертв культурних заборон. Нічого доброго його дотримання культурних норм йому не принесло. Це трагічний образ. Гине і Маруся (п’єса «Базар»), яка схотіла довести пріоритет духовного, відділивши від своєї сутності власну фізичну красу. Натомість образи тих, хто зміг вчасно збагнути усе зло культури, спричинене ігноруванням тіла, змальовані у Винниченка оптимістичними фарбами (і найперше Мирон Купченко - «Чесність з собою», «Щаблі життя»). Таким чином, Винниченкові художні експерименти доводили, що шлях до гармонії обов’язково має включати усунення непомірних вимог «над-я», які спрямовані на придушення фізичної насолоди. Культура занадто репресивна у ставленні до тіла, і надлишок репресії підлягає скасуванню. Його апологія тілесного була достатньо поміркованою і розважливою і поставала наслідком реалістично-прагматичного ставлення до життя. Вроджені біологічні програми, що протистояли розумовим настановам та ідейним переконанням, розцінювалися ним як зло, у той час як надмірний гніт у сфері міжстатевих стосунків призводив тільки до хворобливості і зайвих страждань, тому доцільнішим є дозвіл на задоволення бажань у цій сфері.

Винниченко внаслідок своїх розмірковувань, втілених у художній, публіцистичній та епістолярній спадщині, не зробив ніяких сенсаційних відкриттів у царині людинознавства, він практично повторив усе сказане до нього З.Фрейдом, у дечому доповнивши і переінакшивши його вчення. Проте пошуки і знахідки Винниченка варті уваги, оскільки є не переспівом готових ідей, а являють собою самостійні шукання на основі самоспостереження та самоаналізу. Навіть

відштовхуючись від віднайдених кимсь ідей, письменник не сприймає їх безкритично, а робить предметом зображення чи рефлексії тільки після самостійного аналізу та пропусканні через себе, тільки після спостереження на собі дії цих теорій. Тому Винниченка можна назвати, за визначенням Г.Сиваченко, стихійним психоаналітиком [2000: 25].

Література

- Аббаньяно, Н.: Антропологическая проблема морали. In: Философские науки 11/1991, с. 150 – 166.
- Багрій, Р.: «Записки кирпатого Мефістофеля», або Секс, подружжя і ще деякі проблеми. In: Всесвіт 11/1990, с. 166 – 171.
- Винниченко, В.: Заповіт борцям за визволення. Криниця, Київ 1991.
- Винниченко, В.: Момент. In: Винниченко, В. Краса і сила. Веселка, Київ 1989.
- Винниченко, В.: Не в усьому чесні з собою (Виривки з непосланого листа до ЦК РКП). In: Дзвін 3/1991, с. 91 – 93.
- Винниченко, В.: Нова заповідь. Україна, Торонто 1950.
- Винниченко, В.: Щоденники. In: Київська старовина 4/2000, с. 62 – 83.
- Винниченко, В.: Щоденники. In: Київська старовина 5/2000, с. 50 – 76.
- Винниченко, В.: Щоденники. In: Київська старовина 9/2000, с. 52 – 64.
- Винниченко, В.: Щоденники. In: Слово і час 8/2000, с. 76 – 85.
- Гнідан, О., Дем'янівська, Л.: В.Винниченко: Життя, діяльність, творчість. Четверта хвиля, Київ 1996.
- Гусак, Н.: «Заглянувши в себе»: «Чесність із собою» у контексті психоаналізу З.Фрейда. In: Українська мова та література 3/2002, с. 8 – 10.
- Ковальчук, О.: Щастя як проблема буття (психологічний аналіз оповідання В.Винниченка «Момент»). In: Дивослово 3/2003, с. 56 – 57.
- Михальчук Н. Тілоцентричність у моделі художнього світу (оповідання В.Винниченка «Момент»). In: Слово і час 2/2002, с. 39 – 43.
- Мороз, Л.: «Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В.Винниченка. Інститут літератури АН України, Київ 1994.
- Перлін, Є.: Драматургія В.Винниченка. In: Життя і революція 6/1930, с. 115 – 135.
- Полани, М.: Личностное знание. Прогресс, Москва 1985.
- Сиваченко, Г.: Винниченків «конкордизм» у буддистському та психоаналітичному дискурсах. In: Слово і час 8/2000, с. 17 – 27.
- Фрейд, З.: Будуще одной иллюзии. In: Сумерки богов. Издательство политической литературы, Москва 1989.
- Фрейд, З.: О психоанализе. In: Фрейд, З.: Психология бессознательного. Просвещение, Москва 1990, с. 346 – 381.
- Фрейд, З.: Психоаналитические этюды. In: Фрейд, З.: Психоанализ и культура. Алетейя, Санкт-Петербург 2000, с. 227 – 284.
- Фрейд, З.: Я и Оно. In: Фрейд, З.: Психология бессознательного. Просвещение, Москва 1990, с. 425 – 439.

Resume

The article works with parallels between psycho-analytical Freud's studies and Vinnichenko's creative issues. The level of there relativeness and the originality of Vinnichenko's philosophy is determinated here. The causes of Vinnichenko's turning to the problems of fleshyness are pointed. The practical character of Vinnichenko's philosophy is underlined.

Заснування та діяльність Української наукової асоціації в Празі (1930-ті роки): погляд із сьогодення

Бабак Оксана

*Кіровоградський державний педагогічний
університет ім. В.Винниченка*

Особливістю сучасного соціокультурного розвитку України є незгасаючий інтерес до історичного минулого українського народу, його місця й ролі у європейському духовному житті, майбутнього української нації у світовій культурі, а, отже, й у світовій політиці. Нове бачення системи культурних цінностей зумовлює неперервний поступ творчої думки, спонукає до проникнення у глибини світовідчуття митців, науковців, освітян, письменників і поетів, які жили і працювали у конкретно-історичних умовах, черпали натхнення у мові й традиціях свого народу. Осягнути творчі методи і мотивацію дій багатьох поколінь видатних українців, чия доля по різному стелилася в Україні і за кордоном, розкрити їх внесок у збагачення національної культури, наполегливе утвердження її авторитету у колі інших культур - важливе покликання і обов'язок нинішньої генерації українців.

Одним із пріоритетних напрямків розвитку української історіографії стало вивчення культурно-освітньої та наукової діяльності української еміграції в міжвоєнний період. Знання про осередки українських емігрантів як засобу збереження національної ідентичності і розвитку міжнародних зв'язків мають принципове значення для розбудови в Україні інститутів світового рівня, наукового і технічного прогресу держави, її інтеграції в європейські структури. Освоюючи пласт за пластом документальні джерела, українські вчені відкривають нові грані діяльності своїх попередників, вшановують їхню пам'ять і використовують досвід життєдіяльності. Наукова спадщина українських емігрантів залишається актуальною, бо й сьогодні оцінки, судження, фактичний матеріал багатьох праць не застаріли, а допомагають глибшому аналізу подій ХХІ століття.

Першими до збирання й узагальнення культурного доробку міжвоєнної еміграції вдалися самі емігранти. Документи Музею визвольної боротьби України дослідники справедливо розглядають як неоціненний духовний скарб українського народу. Національні історичні пам'ятки відтворюються значною мірою завдяки подвижницькій праці С.Наріжного, який опрацював музейно-джерельну базу і відкрив світові

імена видатних українських діячів науки і культури, вимушених емігрувати після поразки визвольних змагань [Наріжний:1999]. Грунтовні дослідження з історії української еміграції та діаспори С.Віднянського [Віднянський 1994], В.Євтуха [Євтух 2002], В.Трощинського [Трощинський 1994], В.Ульяновського та С.Ульяновської [Ульяновський, Ульяновська 1993] послужили основою для відкриття й наукового висвітлення в Україні нових аспектів проблеми, чільне місце серед яких здобула тема наукової та педагогічної діяльності емігрантів.

Про значний інтерес в українському суспільстві до цієї теми свідчать численні публікації в науковій літературі і в періодиці. Авторами змістовних наукових розвідок щодо організації праці українських вчених у 1920 - 1930-ті роки в Австрії є Т.Сидорчук [Сидорчук 1995], у Німеччині й Чехословаччині - Т.Бублик [Бублик 1997], у Чехословаччині - О.Даниленко [Даниленко 2002] і Г.Саган [Саган 2003], у Франції -В.Череватюк [Череватюк 1996]. На окрему увагу заслуговує випуск "Україна - Чехія" культурологічного альманаху "Хроніка 2000" [1999: 29-30]. Опубліковані в ньому документи та статті є не лише вагомим внеском в історіографію діяльності наукових та освітніх осередків у міжвоєнній Чехословаччині, а й цінним історичним джерелом для нових досліджень проблеми.

Нагальна потреба у створенні якісно нової форми об'єднання українських наукових сил в еміграції постала після 1930 року. Ініціатором реалізації цієї ідеї виступили представники Української господарської академії (УГА) в Подєбрадах. Наукова праця українських емігрантів досі розвивалася у кількох центрах - Українському вільному університеті (УВУ), Високому педагогічному інституті ім. М.Драгоманова в Празі та Українській господарській академії. Їхні інтереси збігалися в гуманітарних, правничих, суспільних, природничих, математичних та економічних галузях науки. Це спонукало українських учених до пошуку тісніших форм взаємного спілкування, що вилилося, зокрема, в утворенні наукових товариств. Потреби подальшого об'єднання зусиль вчених на науковому поприщі, а також організаційного забезпечення умов для наукової праці призвели до виникнення ідеї консолідації українських учених незалежно від їх професійних занять і місця проживання.

З 1924 р. науковців українських високих шкіл у Чехословаччині репрезентував Український академічний комітет (УАК), він же координував їх діяльність у міжнародних організаціях. Цю найвищу українську наукову інституцію на еміграції до 1938 р. завжди очолював ректор Українського Вільного університету в Празі. З часом з'ясувалося, що УАК, на думку ініціаторів нового об'єднання, не в змозі згуртувати

наукові сили, матеріальні й технічні засоби для покращання наукової та видавничої діяльності українців. Віддаючи належне діяльності УАК, який навіть у скрутних фінансових умовах провів два наукові з'їзди, ініціативна група вважала за необхідне налагодити планову роботу у кількох важливіших напрямках, органічно поєднавши зусилля розрізнених наукових товариств та окремих осіб.

Ще однією причиною пошуку нових форм взаємодії українських учених стало значне скорочення фінансування діяльності емігрантських установ з боку чеського уряду наприкінці 1920-х років. Для подолання кризи планувалося залучити заощадження самих науковців, які періодично мали сплачувати членські внески, та благодійні пожертвування.

24 травня 1932 р. ректор УГА представив сенату - керівному колегіальному органу академії - проект статуту Українського наукового інституту в Празі, але при цьому вирішено було звернутися до Українського академічного комітету, щоб він очолив організацію інституту. Несподівано члени УАК, призначені для вивчення пропозиції керівників Української господарської академії, поставилися негативно до ідеї створення ще однієї української інституції, причому із ширшими завданнями і функціями, ніж мав комітет.

Задекларована установа мала спільні риси з аналогічними інститутами у Німеччині та Польщі. УНІ в Берліні діяв як державна установа. Його провідні вчені (Д.Дорошенко, І.Мірчук, М.Антонович, В.Кубійович, З.Кузеля та ін.) мали на меті дослідження історії відносин з європейськими державами, поширення інформації про Україну, допомогу студентам у професійній підготовці. Науковці УНІ у Варшаві (О.Лотоцький, Р.Смаль-Стоцький, Б.Лепкий, В.Садовський та ін.) спираючись на підтримку уряду Польської Республіки, вивчали історію та культуру українського народу, вели активну видавничу діяльність та підготовку українських науково-педагогічних кадрів для вищих шкіл.

У результаті такого повороту подій ініціатори створення УНІ в Чехословаччині відкликали подання з УАК і поза ним запросили до співпраці професорів Вільного університету, інституту ім. М.Драгоманова і Української господарської академії. У 1932 р. відбулося три підготовчі наради, в яких взяли участь Л.Бич, О.Бородаєвський, Ф.Гула, В.Іванис, Б.Іваницький, І.Кабачків, Є.Малик, В.Садовський, В.Сімович, С.Сірополко, В.Січинський, М.Славинський, П.Феденко, І.Шереметинський, А.Яковлів. Головою ініціативної групи був професор Б.Іваницький. Статут УНІ доопрацьовував професор доктор філології Василь Сімович. На вимогу Крайового політичного уряду в Празі товариство відмовилось від назви Український науковий

інститут і надалі іменувалось "Українська наукова асоціація у Празі" ("Ukrajinska vedecka asociacie v Praze").

У проєкті В.Сімовича УНА у Празі претендувала на об'єднавчу роль стосовно українських наукових сил в Чехословацькій Республіці. З самого початку асоціація фактично не обмежувала своєї діяльності територією ЧСР, а спробувала скористатися широкими організаційними функціями і піднятися на рівень інтегрованого осередку українських учених незалежно від місця їх розташування. Таким чином, ішлося про пошуки шляхів чіткої національної історико-культурної ідентифікації українських науковців. Це знайшло віддзеркалення у проголошеній меті товариства - плекати українську науку в усіх галузях знання та передусім досліджувати минуле й сучасне української культури, природу, техніку, господарство, правниче, соціальне й громадське життя українського народу та зв'язки його з іншими країнами й націями. Для цього товариство планувало впроваджувати такі форми роботи, як проведення наукових з'їздів, зборів, засідань, утворення наукових закладів, публікацію наукових праць, періодичних і неперіодичних видань, зносини з іншими українськими й чужоземними установами і товариствами.

Структура та членство в асоціації сповідували принципи відкритої і демократичної за змістом організації. Дійсним членом УНА міг бути кожен, хто мав друковані праці в ділянці української культури в її найширшому значенні. Для того, щоб стати членом-співробітником УНА достатньо було працювати у руслі поставленої асоціацією мети або готуватись в аспірантурі до наукової праці на ниві україністики.

Органами УНА були Загальні збори, Наукова рада, Управа, відділи та секції. Відсутньою на сьогодні формою поладження стосунків у наукових колах було визначено Міровий суд. Це цікава ідея українських учених за кордоном, які, спираючись на культурні традиції українського народу, вирішили окремішно, без залучення третейських органів країни перебування, вирішувати внутрішні спори. Етика поведінки ученого ставала предметом обговорення його колег, близьких за національним менталітетом, що створювало передумови розв'язання проблем співжиття на чужині у звичаєвому українському правовому полі. Свій товариський суд мало і товариство "Музей визвольної боротьби України в Празі".

Засідання Установчих зборів УНА відбулося 7 грудня 1932 р. в одному з будинків на Бржеговій вулиці в Празі. Членами-фундаторами УНА виступили 48 українських вчених, хоча реально на зібрання змогли прибути 43 особи [Справоздання 1934: 18-19]. Серед них були відомі філологи, історики, правники, економісти, представники точних і природничих наук, педагогіки, мистецтва і архітектури, сільського

господарства, лісівництва. Деякі з них вели педагогічну діяльність, читали курси лекцій в Українському високому педагогічному інституті ім. М.Драгоманова, який через відсутність коштів згортав свою діяльність і вже на початку 1933 р. припинив своє існування. На приміщення цього інституту претендувала асоціація, а професор школознавства та позашкільної освіти цього інституту Степан Сірополко, доцент мистецтвознавства Володимир Січинський, мовознавці В.Сімович (ректор УВП у 1926-1930 рр.), А.Артимович, С.Смаль-Стоцький та інші стали засновниками УНА. На пропозицію А.Яковліва збори доручили Управі УНА в Празі подати заяву до Українського академічного комітету з проханням про прийом у члени УАК. Таким чином, претендуючи на нові напрямки діяльності і самостійність у прийнятті рішень, організатори УНА мали намір працювати в тісному контакті з УАК, який засновувався як автономний орган історико-філологічного товариства і мав значний вплив на українських науковців протягом 1920-х-30-х років.

Крім В.Сімовича (в установчих зборах участі не брав, але просив записати членом-фундатором), гуманітарний напрям очолювали професор академік Ст.Смаль-Стоцький (слов'янська філологія), професор доктор А.Артимович (класична філологія), професор М.Славінський (історія і література), професор А.Яковлів (право, історія), доценти П.Феденко (історія) і О.Бочковський (соціологія). Останній був добре знаним фахівцем з теорії нації. Його праці вибудовували наукові засади згуртування українців, визначення шляхів і засобів їх ідентифікації.

Після затвердження 21 січня 1933 р. Крайовим політичним урядом у Празі статуту УНА 27 лютого були скликані інавгураційні збори, на адресу яких надійшло 28 телеграм і листів з привітаннями від окремих українських установ, товариств і об'єднань. Зокрема, у листі Українського наукового інституту у Варшаві, підписаному його директором О.Лотоцьким та секретарем Р.Смаль-Стоцьким, окреслювались мотиви наукової праці українців за кордоном та коло нелегких і відповідальних завдань, які вони тут виконували: "...Навіть буди одірвані зовнішнє од своєї Батьківщини, свідомі були правдивих потреб її життя та своїх щодо неї обов'язків; продовжити так блискуче започаткований вдома розвій української науки, вносячи необхідні корективи в той її напрям, що не відповідає питомим її інтересам; перед цілим культурним світом показати досягнення української культури, прихилиючи тим думку закордонного громадянства до визнання тих визвольних ідей, що їх положено в основу відданої праці українських наукових робітників" [Лотоцький, Смаль-Стоцький 1933].

Щирі слова підтримки засновникам УНА адресували Наукове товариство імені Шевченка у Львові, Українське педагогічне товариство, Українське правниче товариство та Український жіночий союз в ЧСР, Союз українських інженерів на еміграції, ректор Богословської академії у Львові Йосип Сліпий та ін. У вітальних посланнях формувалися ті побажання, на здійснення яких сподівалися і самі автори звернень: поповнити скарбницю української і світової культури, своєю невтомною працею сприяти "величній будові українського культурного відродження", об'єднанню довкола Асоціації всіх наукових сил української еміграції. У листах також лунали оцінки матеріального становища українських емігрантів: "Український Жіночий Союз в Празі з глибокою радістю складає свої привітання новій науковій українській організації, яка своїм появленням свідчить про багатство українського духового життя, що і при нинішніх тяжких матеріальних умовах не завмирає, а навпаки, дає докази праці й невсипучої енергії українського громадянства" [Мірна 1933]. Керівники Головної Управи Союзу українських інженерів наголосили на значенні діяльності асоціації, яка "і за несприятливих обставин невідрадної емігрантської дійсності зростатиме та розвиватиметься, кидаючи світло свого проміння в темряву тієї ночі, що обгорнула нашу многострадальну Україну"[Іванис, Сочинський 1933].

Своєю чергою учасники інавгураційних зборів телеграмою подякували президентові Чехословацької Республіки професорові Т.Масарикові за підтримку українського культурного й наукового розвою.

УНА у Празі утворилася у складі чотирьох відділів: гуманістичних наук, права й суспільних наук, природничих і математичних наук, технічних та економічних наук. У складі асоціації розпочала роботу Наукова рада, яку очолив голова УНА Б.Іваницький, він же ректор Української господарської академії. Протягом 1933 р. відбулося 5 засідань Наукової ради, на яких розглядалися плани наукової діяльності, питання налагодження видавничої справи. Кожен відділ мав би видавати окремі наукові записки, а секції - наукові збірники, проте ніяких коштів на це не було, тому було прийнято рішення видавати хоча б "Наукову хроніку УНА".

Уже протягом 1933 р. УНА зіткнулася з непереборними труднощами матеріального й грошового забезпечення своєї діяльності. Членських внесків надійшло лише 28 відсотків від очікуваного. Практично навіть не всі учасники інавгураційного з'їзду змогли виділити по 12 чеських корон щорічного внеску, визначеного установчими зборами. Видавничі програми довелося відкласти. Зібрані внески було витрачено для сплати податку за статут, на придбання меблів,

канцелярського приладдя, на проведення загальних зборів і наукових засідань для заслуховування доповідей.

Спроби розгорнути діяльність УНА збіглися з початком голодомору в Україні. Українських емігрантів боляче вразила трагедія голодомору, який у 1932-1933 рр. охопив радянську Україну. На заклик Національної ради жінок України у Празі було створено Комітет представників українських організацій в ЧСР для допомоги голодуючим в Україні (Празький комітет рятунку України). Завдяки виступам голови Празького комітету О.Бочковського, а також В.Садовського, М.Славінського та інших громадськість ЧСР виявилась добре інформованою про події в Україні. Емігрантам було не до збирання коштів на ще одне товариство у той час, як місцева чеська преса постійно повідомляла про голод в Україні і на Кубані. На знак протесту проти більшовицького знущання над українським народом у чеських містах Брно та Оломоуці відбулися численні акції, організовані українськими товариствами й установами. Українські громадські, наукові й кооперативні організації в ЧСР створили Український комітет по збору пожертв для голодуючих в Україні. У числі тих, хто відгукнувся на катастрофу ХХ століття - голод в Україні, була і Українська наукова асоціація, яка пожертвувала на "Голодовий комітет" частину своїх мізерних коштів.

Перші річні збори УНА в Празі відбулися в березні 1934 р. в приміщенні ресторану "U Vaclavskych Lazni" в Празі. Сюди прибуло 18 осіб. На зборах було виголошено загальний звіт діяльності асоціації, звіти Наукової ради, секретаріату, касовий і фінансовий. Практична діяльність УНА звелася до виголошення наукових доповідей на відділах. Питання мови, літератури, мистецтва розглядалися при висвітленні тем "Мовні кордони України під кутом антропогеографічного з'ясування" та "Фонологічна метода як система лінгвістичного досліджу". Основний доповідач на зборах професор Б.Іваницький підкреслив, що товариство працювало й працюватиме в інтересах не лише загальнонаукових, але й "національно-українських" [Справоздання 1934: 7]. Наступні Загальні річні збори проходили в приміщенні УВПІ ім. М.Драгоманова (Slezska 7/24) з тим же порядком денним.

Кроком, розрахованим на широку перспективу науково-організаційної діяльності, стало рішення Української наукової асоціації провести інвентаризацію українських наукових установ та перепис науковців. З цією метою УНА у Празі у 1934 р. прийняла відозву [Справоздання 1934:20], в якій задекларувала прагнення зібрати матеріали про всіх українських науковців, починаючи з XVII століття. Кінцевим завданням стояло видання словника українських учених, аби показати світові внесок української нації до скарбниці науки.

Автори відозви усвідомлювали, що виконати це завдання силами однієї установи і без підтримки самих українських учених, роз'єднаних кордонами, ідеологією та політикою своїх держав, неможливо. Враховуючи велике національне значення словника, відповідальність за достовірність викладених у ньому даних, Асоціацією було підготовлено і розіслано відповідні анкети, а також розгорнуто інформаційну діяльність.

Укладачі біографічних та біобібліографічних праць завжди стикалися із труднощами, подолання яких вимагало значної підготовчої роботи, насамперед напрацювання єдиної методики досліджень, засад висвітлення життєвого й творчого шляху кожної особи, оціночних суджень. Проблеми з виданням праць українських учених зумовили демократичний підхід у складанні списку осіб, чиї прізвища повинні були увійти до словника і про яких потрібно було збирати відомості. Українська наукова асоціація визначила, що до категорії наукового працівника належать усі, хто має друковані праці у найширшому розумінні цього слова. Не менш важливими були критерії відбору діячів української науки і культури, чий внесок в українську справу був би беззаперечним. Планувалося зібрати відомості про осіб українського походження, які свідомо присвятили себе науці, осіб неукраїнського походження, які досліджували українські проблеми, і тих учених, які в силу різних обставин проводили наукову діяльність, віднісши себе до іншої національності.

Першим етапом виконання проекту стало збирання відомостей про сучасників. У зв'язку з цим Українська наукова асоціація звернулася до українських наукових інституцій, товариств, шкіл, професійних об'єднань, органів преси та окремих осіб надіслати списки своїх членів, персонально заповнені анкети, фотографії, мемуари.

Анкета для збирання відомостей про українських наукових працівників містила пункти, які потребували відповіді на невелике коло питань - об'єктивні біографічні дані, наукова кваліфікація, перелік опублікованих і підготовлених до друку праць, участь в роботі українських та чужоземних наукових установ. Анкета була повністю аполітичною, хоча в інших країнах тогочасної Європи емігрантів нерідко намагались використати у військових цілях. Найпевніший приклад - Німеччина, де в анкетах, поширюваних серед українців, чимало було пунктів про військовий фах, службу в арміях, посади, володіння зброєю. У намаганні бути поза політикою, засновники УНА у Празі критикували також УНІ у Варшаві, називаючи його Варшавським інститутом уряду УНР. Вважалося, що ті науковці, які продовжують політичну діяльність, вносять розкол в українські академічні кола, перетворюють їх на сліпе знаряддя політиків.

Українська наукова асоціація в Празі не змогла розгорнути своєї діяльності, як того хотілося б її засновникам. Причинами цього стали кілька факторів. Головніший із них - брак коштів, на надходження яких був великий розрахунок, зважаючи на думку, що ідея УНА буде підхоплена у найширших колах представників української науки і культури в Чехословаччині та за її межами. З'ясувалося, що асоціацію підтримують ті ж українські науковці, які платять внески у інших українських товариствах. Достатніх джерел фінансування знайти не вдалося. Наступними причинами занепаду УНА стали відсутність єдності серед українських емігрантів, розбіжності у поглядах на організацію науки і у ставленні до місцевої влади. Те, що українська політична й культурницька еміграція у міжвоєнний період опинилася в країнах, між якими спостерігалися гострі суперечності, позначилося й на долі яскравих особистостей, і на тих напрямках культурно-освітньої й наукової діяльності, які вони уособлювали. Таким чином, наукові та видавничі потуги УНА у Празі нівелювались необхідністю розв'язання інших злободенних проблем українських емігрантів.

З початком Другої світової війни УНА остаточно припинила свою діяльність. Цей епізод із життя українських емігрантів у Чехословацькій Республіці нагадує сьогодні про те, що спільна мета - культурний розквіт свого народу - може поєднати під одним крилом представників різних наукових шкіл і напрямів, а брак державної підтримки і можливостей національного самовираження - загасити вогнище консолідації.

Література

Віднянський, С.: Культурно-освітня і наукова діяльність української еміграції в Чехо-Словаччині: Український вільний університет (1921 - 1945 рр.). - К., 1994.

Бублик, Т.: Наукова та культурно-освітня діяльність української еміграції в Чехословаччині та Німеччині в 20-30-ті роки XX століття. - Дис... канд. іст наук. - К., 1997.

Даниленко, О.: Українські письменники й історики в Чехословаччині у міжвоєнний період (1920-30-ті рр.) // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. - К., 2002. - Вип. 11.

Євнух, В.: Про національну ідею, етнічні меншини, міграції. - К., 2000.

Іванис В., Сочинський М.: До Української наукової асоціації в Празі. Лист Головної управи Союзу організацій українських інженерів на еміграції. 24 лютого 1933 р.

Лотоцький, О., Смаль-Стоцький Р.: "До Інавгураційних Зборів Української Наукової Асоціації в Празі". Лист Українського наукового інституту у Варшаві. 23 лютого 1933 р.

Мірна, З.: До Української наукової асоціації в Празі. Лист Українського Жіночого Союзу в ЧСР. 27 лютого 1933 р.

Наріжний, С.: Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919 - 1939. Київ: Вид-во імені Олени Теліги, 1999.

Саган, Г.: Українська наука на міжнародній арені (наукова співпраця у міжвоєнний період). - К., 2003.

Сидорчук, Т.: Наукова та культурно-освітня діяльність української еміграції в Австрії (1919 - 1925). Дис... канд. іст. наук. - К., 1995.

Справоздання про чинність Української Наукової Асоціації в Празі за час від 7 грудня 1932 р. до 30 червня 1934 р. - Прага, 1934.

Троцький, В.: Міжвоєнна українська еміграція в Європі як історичне і соціально-політичне явище. - К., 1994.

Україна - Чехія // Хроніка 2000. - К., 1999. - Ч. 29-30.

Ульяновський, В., Ульяновська, С.: Українська наукова і культурницька еміграція у Чехословаччині між двома світовими війнами // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. - К., 1993.

Черева тук, В.: Громадська, культурно-освітня та наукова діяльність українських емігрантів у Франції в 20-30-ті рр. XX століття. Дис... канд іст наук. - К., 1996.

Summary

Establishment of Ukrainian scientific organization and its activities in Prague in 1930-ieth are researched. Ukrainian emigrants' attempts to find the new forms of scientific cooperation and with joint efforts overcome financial crisis and preserve national identity are valued positively.

Традиції православної кухні у контексті збереження національної культури та самобутності українців

Руденко Світлана

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Початок ХХІ століття справедливо вважається часом відродження духовності в Україні. Багато українців прагнуть почуватися християнами як у храмі, так і поза його стінами. Історія переконує, що наші предки жили за календарем церковних свят, приготування до яких супроводжувалося утриманням тіла та очищенням душі. Практично кожному відтинку календарного циклу відповідають усталені в Україні протягом тисячоліття традиції харчування, які, спрямовуючи майстерність кухаря на приготування їжі певного типу (скоромної або пісної) не обмежували, однак, кулінарної фантазії відносно асортименту, складу та форми, і були насамперед покликані нагадувати про необхідність постійного духовного зростання людини, усвідомлення нею свого призначення, щоденного самовдосконалення та доброго й щирого ставлення до ближніх.

Система харчування в православній традиції, основою якої є Святе Письмо [Біблія:1989], розглядалася в багатьох джерелах останніх років (“Монастырская кухня”, “Все о православной кухне”, “1000 рецептов православной кухни”, “Настольная книга православного человека”, “Наш православный дом” тощо). Здебільшого це збірники рецептур з невеликою передмовою, присвяченою російській православній кухні. Розгляду ж системи релігійної регламентації та календарного циклу харчування православних українців присвячено лише окремі етнографічні розвідки [Артюх 1995; 3] та публікації в періодичних виданнях [Руденко 2001].

Метою нашої роботи є розгляд сформованих протягом багатовікової історії принципів, традицій, смакових стереотипів, технологічних секретів української православної кухні та визначення можливих шляхів відродження духовності, збереження національної культури й самобутності українців завдяки дотриманню цих традицій.

У православ'ї важливе місце займають свята, число яких перевищує загальну кількість днів року. Тому на деякі дні припадає декілька святкових подій, пов'язаних з іменем Ісуса Христа, Богородиці, святих угодників Божих, чудотворних ікон тощо. Розглянемо деяких із них.

Щотижневе християнське свято – **неділя**. Окрім свят, спільних для всіх віруючих, кожною православною родиною відмічаються також христини й весілля.

Поминальним обідом традиційно закінчується день поховання померлого родича.

Підпорядковано церковним канонам, яких дотримувалися наші віруючі предки, і дотримання постів, загальна кількість яких складає більше половини року. Крім середи та п'ятниці щотижня, це 3 одноденних і 4 багатоденних пости.

Умовно календарний цикл харчування православних християн в Україні можна поділити на три періоди: зимовий, весняний і літньо-осінній.

Зимовий період починається по святкуванні пам'яті апостола Пилипа (27 листопада), оскільки з 28 листопада по 6 січня триває **Різдвяний піст** (Пилипів піст, Пилипівка), встановлений для підготовки до свята Різдва Христового, з кожним днем збільшуючи почуття радості віруючих (на відміну від Великого посту, коли посилюється скорбота, пов'язана із стражданнями Спасителя).

В українських родинах під час Різдвяного посту подавалися юшки (рибні й без риби): *щучина, щерба, куліш на грибному відварі, юшка перлова з грибами, бурячинка, чир, таратута, огірчанка, дзема*; гарячі рибні страви: *осетрина відварна, ляц з хріном і яблуками, судак з печерицями, короп, тушкований з цибулею, в'юни з хріном, тараня з медом*; закуски й холодні страви з риби: *оселедець з яблуками, щуча ікра, риба з грибами, заливне з судака, салат з камси й овочів*; страви, приготовані з сушених, маринованих, солених грибів. На свята, що випадали в піст, готували *вергуни* - просте печиво з прісного тіста, яке смажили у киплячій олії до золотавого кольору (тісто робили без яєць). Їх брали з собою дівчата на вечорниці, баби-повитухи для дітей. З варених ячних круп (з житнім солодом, квасом) готували *пугрю* та *лемішку*, які додатково ферментували, а також *квашу* - страву з пшеничного або гречаного борошна та житнього солоду. Для кваші борошно запарювали окропом і ставили в тепле місце для вкисання, а потім кисло-солодке тісто варили і їли з калиною, вареними сушеними грушами.

Після 40-денного посту - 7січня - приходило радісне свято **Різдва Христового**. У Навечір'я цього свята готувався святковий пісний стіл, головною стравою на якому була пшенична каша – *кутя*. Готували її вчисто: заздалегідь товкли у ступці дорідну пшеницю, в макітрі терли мак, вносили мед, лущили горіхи, перебирали родзинки. Куті готували багато (цілу велику макітру), щоб вистачило на три дні свят [Українська

1993: 149]. Заправляли різдвяну й хрещенську кутю *ситою* - напоєм з неферментованого меду.

До різдвяної й хрещенської куті “до пари” готували *узвар*. Цей популярний в Україні напій був і щоденним, і святковим. Його подавали в гарному полив'яному глечику і ставили на покуті разом з кутею, а поруч у миску накладали вийняті з відвару груші, сливи, яблука. Від груш узвар ставав солодшим. Іноді в різдвяний узвар додавали меду. На Поліссі жінки з узваром приходили провідувати породіллю після пологів. Він був обов'язковою стравою й на поминальному обіді [Українська 1993: 142]. На стіл подавали також капуста, борщ з грибами й рибою, голубці, рибу заливну й смажену, вареники, квасолу, солоні огірки, пиріжки – всі страви пісні [Черв'як 1999].

З 7 по 17 січня (11 днів) - з Різдва до Хрещення - **Святки** (святі дні). М'ясні страви в цей період Православна Церква дозволяє їсти навіть у середу й п'ятницю. Кульмінацією святкувань було святкування Нового року (14 січня за н. ст.). Дітей, посівальників, щедрувальників обов'язково обдаровували *медяниками* - пряниками, виготовленими на кип'яченому меду. Медові пряники робили в формі різних тварин: коників, бичків, зайців, півників, - а також людей: панянок, козаків, вершників. Їх неодмінно привозили як гостинець дітям з ярмарку, носили в гості як гостинці та до породіллі на одвідини [Українська 1993: 161]. Вечір під Новий рік називали щедрим, оскільки в цей день подавали на стіл більше, ніж завжди, м'ясних страв (холодець, домашню ковбасу, кендюх, буженину, борщ з м'ясом).

18 січня - день перед святом Хрещення Господня - **Хрещенський Свят-вечір (Навечір'я Богоявлення)**. У цей день віруючі готують себе до прийняття великої святині - *агіасми* - хрещенської святої води для очищення й освячення нею наступного дня. Напередодні Хрещення не їдять до першої зірки, а ввечері на пісню вечерю подають хрещенську кутю та узвар [Черв'як 1999: 100]. Тому цей вечір називали ще «голодною кутею», «другим свят-вечором».

19 січня - **Святе Богоявлення, Хрещення Господнє, Водохреща**. Хрещення Ісуса Христа стало прообразом таїнства Хрещення. За православним ученням, відбувається чудодійне очищення людини від гріха, й вона стає частиною Тіла Христового - Церкви. В українських православних родинах дитину, як правило, хрестили у віці немовляти. В Україні вважалося, що, чим раніше відбудеться хрещення, тим раніше й на людину зійде благодать Божа. На це сімейне свято запрошувалися родичі й сусіди, яких пригощали найкращими стравами (якщо ця подія відбувалася в піст, готувався святковий пісний стіл). Дітям роздавали горіхи, печиво й пряники.

Заговини на Великий Піст (коли останній раз їдять скоромну їжу, крім м'яса) відбувається в останній день **Масляної** - прощеної неділі. Ще її називають неділею сиропусною. Протягом Масляної основними стравами були вареники з сиром і сметаною, гречані млинці, смажені в маслі або в смальці, а також млинці з маслом, сметаною, сиром, медом, яйця й сир як окремі страви.

Весняний період починається з **Великого посту** - за сім тижнів до Великодня і складається з Святої Чотиридесятниці (40 днів) і Страсної седмиці (тижня перед Великоднем). Чотиридесятниця встановлена на честь сорокаденного посту самого Спасителя, а Страсна седмиця - у пам'ять про останні дні земного життя, страждань, смерті й похорону Ісуса Христа. Загальна тривалість Великого Посту разом із Страсною седмицею - 47 днів.

Як правило, на період Великого посту припадає день Сорока Святих мучеників. У цей день в українських родинах господині випікали 40 коржиків у формі **жсайворонків**, які роздавали дітям і дорослим.

Протягом тривалого часу в Україні існувала народна традиція відмічати Середопістя (Хрестці). За народним повір'ям, під час четвертого тижня Великого посту уночі з середи на четвер піст "переламується навпіл" (хрускіт могли почути півно опівночі лише праведні люди). Увечорі в середу на честь свята пекли і їли печиво у формі хрестів (**хрестці**).

Найкращими гостинцями в піст були **обаринки** - бублики, баранки. Зовсім пісні, зроблені лише на воді й борошні, бублики називали "спасениками". Основний технологічний секрет їхнього приготування полягає в тому, що обаринки спершу обварювали в окропі, а вже потім запікали.

На Великий піст припадають і три поминальні Суботи. У новозавітню добу апостоли Петро і Павло, за прикладом старозавітньої Церкви, у своїх правилах настановили поминати померлих третього, дев'ятого, сорокового дня і на роковини. У пам'ять про покійного його родичі у дні поминання готують і приносять до храму на панихиду й Літургію **поминальне коливо** (зварені зерна пшениці, змішані з медом). Мед означає духовну солодкість майбутнього вічного життя. Традиційно поминальний обід починається саме з поминального колива (куті), яку в Україні називають ще **канун**. Іноді її готують не з пшеничної, а з рисової крупи, додають мед і зверху викладають родзинками хрест. Кожний присутній на поминках з'їдає її зовсім невелику кількість із загальної миски, що деякою мірою нагадує причастя. Як правило, на поминках не "цокаються" чарками під час споживання алкогольних напоїв, нагадуючи, таким чином, про привід зібрання, і не вживають горілки.

Великдень - світлий день Христового Воскресення - найголовніше християнське свято.

Українські господині до цього дня завжди пекли обрядовий хліб - *паски*. Як правило, випікали їх у п'ятницю зранку, для чого в четвер увечері готували опару. Паски пекли не кваплячись, у доброму настрої, щоб удалися. Найкращу вибирали для освячення. Свяченою паскою й крашанками розпочинали святкову трапезу [Українська 1993: 153].

Крашанки й писанки - неодмінний атрибут столу на Великдень. Після смерті й воскресення Спасителя червоні великодні яйця стали символом і видимим знаком воскресення з мертвих усіх людей [Енциклопедія 1998: 177].

З м'ясних найпопулярнішими стравами святкового столу в Україні (і різдвяного, й великоднього) були *сало, печеня, смаженина, товченики, крученики, кендюх, хляки, ковбаса, душенина*. Готували в Україні м'ясні страви не лише зі свинини. Популярними були також *хляки (рубці, гляги)* - баранячі шлунок і кишки. Найчастіше їх готували з пшоном. Наявність цих страв свідчить про те, що в Україні дуже ощадливо ставилися до туші забитої худоби, і після відповідної обробки в їжу йшло все.

Найбільшим святом літньо-осіннього періоду є **Трійця** (П'ятидесятниця). Святкується на 50-ий день по Великодню у пам'ять про те, як зійшов Святий Дух на апостолів. Кожна господиня вважала за честь приготувати на Трійцю для домашніх і гостей *тушкованої капусти з свининою або домашньою ковбасою, печені з картоплею або кашею, вареників з маком* (Полісся), *холодцю, голубців* (Поділля), *драглів, капустяку з свинячою порібриною, вареників із сиром з сметаною або ряжанкою* (Полтавщина), *локшини з курятиною, пирогів* з найрізноманітнішими начинками (Черкащина) тощо. А ще пекли *хліб, киши, калачі* [Артюх 1995].

З понеділка Всіх святих починається **Петрів** або **Апостольський піст**, який закінчується 12 липня. Тривалість його різна і залежить від того, наскільки рано чи пізно буває Великдень. В цей період якихось специфічних страв не готували. Сама природа підказувала харчування салатами та різними закусками зі свіжої городини, серед яких *огірки в сметані, огірки малосольні, салат буряковий з хрінном, салат з баклажанів і квасолі, помідори з начинкою з цибулі, салат з помідорів з горохом, помідори з начинкою із сирі моркви, кашка з кабачків, меживо з баклажанів, меживо з перцю, салат з цвітної капусти, борщами з кропивою або щавлем; окрошкою*.

У Петрів піст з ячного солоду - пророщених зерен ячменю - в заможних родинах варили в конопляному або маковому молоці одну з

найдавніших пісних страв, яка вважалася ласощами, - **зубці**. На свято **Петра і Павла** (12 липня) в українських родинях обов'язково пекли сирні **мандрики** - обрядове печиво. Від свята Петра і Павла до початку Успенського посту - **літній м'ясоїд**. З давніх часів він традиційно розпочинався братською трапезою 13 липня, в день Собору дванадцяти апостолів. Вона розпочиналася під вечір і отримала назву *вечеря любові (аґапа)*. Закінчувалася, подібно до Таємної вечері Христа, загальним причастям [Енциклопедія 1998: 421]. Для спільного розговіння існувала ще одна причина: в літні спекотні дні в Україні було важко зберігати свіже м'ясо, тому, скажімо, сільська громада колола свиню або вівцю, щоб з'їсти її за один вечір, нагодувавши усіх досита (таким чином, проблема зберігання відпадала).

Успенський піст починається через місяць після Апостольського. Він триває два тижні - з 14 по 28 серпня. Цим постом Церква закликає до наслідування добрих справ Божої Матері, яка перед переселенням своїм на небо невідступно перебувала в пості й молитві. 14 серпня вшановують пам'ять **святих мучеників Маккавеїв**. У цей день (ще його називають називають першим, Медовим, Спасом) у пам'ять про хрещення киян у водах Дніпра у храмах освячують воду, а також традиційно - квіти, мед, мак і зілля. Їдять **шулики (шуляки)** - коржі з пісного й прісного тіста з медом та тертим маком. Печуть їх і на другий Спас - день **Преображення Господня** - 19 серпня. На цей час саме припадає дозрівання овочів і фруктів, тому успенський пісний стіл найбагатший на вітаміни: на обід замість каші часто варився гарбуз, горох, квасоля, кукурудза, на полуденок до хліба додавали огірки, сливи, дині, кавуни, лісові груші. На Спаса святять у храмах яблука й мед, печуть пироги з яблуками, які мажуть медом, запікають яблука й груші. В ці дні відправлялися панихиди, а літні люди біля церкви роздавали яблука, хліб, пироги [Артюх 1995: 40].

На третій Спас, 28 серпня, святкується **Успення Божої Матері**, закінчується Успенський піст. В Україні, як правило, в цей день освячували горіхи, а в деяких місцях - хліб.

Під час осіннього м'ясоїду виняток відмічають два особливих свята (11 та 27 вересня), які є днями строгого посту.

11 вересня - день **Усікновення глави Іоана Предтечі**.

Як пам'ять про мученицьку смерть пророка у цей день у народному харчуванні українців склалися найсуворіші звичаєві заборони, які подекуди діють і понині (хоча таких рекомендацій Православна Церква ніколи не давала): не дозволялося і під час приготування їжі, і під час прийняття їжі користуватися ножем, різати те, що має назву "головка", - цибулю, часник, капусту, мак, - а також те,

що могло нагадувати голову, - кавуни і навіть хліб. Хліб, калачі, пироги ламали, а кавуни розбивали кулаком [Борисенко 1988: 40].

27 вересня - **Воздвиження Хреста Господнього**. Цей день нагадує страшні події на Голгофі, коли заради спасення роду людського Ісус Христос постраждав на хресті. Традиція поститися в цей день виникла через 300 років після страшних подій на Голгофі, коли рівноапостольному римському імператорві Костянтину Великому було знамення - хрест у небі, після чого він вирішив відшукати святий Хрест, на якому було розп'ято Спасителя. Цей день слід проводити в молитві, пості, каятті в гріхах. Споживали в цей день лише овочі та олію.

14 жовтня Православна Церква відзначає також велике свято **Покрова Пресвятої Богородиці**. Після цього свята починався період осінніх весіль.

Весілля - одна з найзначніших подій для кожної родини. Вінчання – благословення Церквою подружнього союзу чоловіка з жінкою, адже шлюб є образ єднання Христа й Церкви, таїнство, яке двох з'єднує любов'ю в одне. Після вінчання на молодих чекає продовження свята й весільний стіл. У найдавніших письмових джерелах про звичай й побут східних слов'ян, починаючи ще з XI ст., відзначалося, що жодна весільна трапеза не відбувалася без короваю й сиру [Артюх 1995: 44].

Люди здавна вірили, що вдало спечений коровай символізує щастя молодій родині. Назву *коровай* в Україні мав тільки весільний хліб. Найбільш поширена його форма - висока кругла паляниця, оздоблена квітами, шишками, пташками з тіста. На досить значній території України (в західних та південно-східних областях) весільний хліб випікають також у вигляді дерева або гілочок з відповідними назвами: *коровай, гільце, теремок, дівування, дивень, ріжки, доля*, на півдні України - *гребінь, бугай з бороною, борона, праник, прялка, лялька, діжа*, також це могли бути вироби прямокутної, довгастої, плетеної форми, прикрашені барвінком, калиною, колосками жита, пшениці (вони називалися *калач, лежень, батько, покраса, пара, полюбовники, велика весільна шишка*). Окрему групу складають невеликих розмірів численні хлібці, булки, фігурки з тіста з різноманітними назвами, як-от: *шишка, верч, калачик, гуска, голубка, качка, слимак, сова, борона*. За функціональними особливостями всі форми весільного хліба умовно можна поділити на хліб періоду сватання, який символізує згоду або відмову від шлюбу; печиво, яке готували для запрошення гостей і обдаровування коровайних (тих, хто запрошувався для його випікання); хліб для благословення, вітання молодих; коровай для обдаровування родин наречених та його різновид - для дружок молодої; хліб для обміну між сім'ями молодих як символ поєднання двох родин, і його різновид для "викупу" нареченої; весільне

печиво, яке призначалося батькам молодих, та хліб для освячення шлюбного ложа.

Як правило, крім різноманітних борошняних та м'ясних страв (ковбаси, кури, гуски, качки), на весільному столі обов'язково був мед - щоб життя було солодким. За народною традицією, молодим не підносили хмільних напоїв. Іноді, за місцевими звичаями, їх заміняли пареним молоком, буряковим квасом тощо. Для частування ж гостей задовго до весілля робилися заготівлі алкогольних напоїв, асортимент яких був досить великим. В різних регіонах України традиції їх споживання, як і склад та технологія виготовлення, були різними. Домінували серед них слабоалкогольні. Одним із таких найулюбленіших слабоалкогольних напоїв наших предків ще з часів Київської Русі був *мед*, який вважався цілющим: "Аще много медъ яжь, уцелеешь". Виготовляли його з бджолиного меду. Спочатку готували медову ситу, заправляли її запареними шишками хмелю, залишали на кілька днів або тижнів у теплі. Потім передціджували й уживали охолодженим. Залежно від часу витримки мед був слабшим або міцнішим. Жодна урочистість не обходилася без меду. Мед був звичайним частуванням на весіллях та під час різних свят [Алк. напитки: 1994].

Квас теж відомий ще з часів Київської Русі. Один із найпопулярніших квасів був *сирівець* - хлібний квас. Готували квас здебільшого з житнього борошна, житнього хліба і солоду. У лісостепових районах України, особливо на Поліссі, готували фруктові та ягідні кваси, здебільшого використовуючи дикі плоди. Такі кваси мали й відповідні назви: *калиновик*, *ягідник*, *брусничник*. Кваси пили як у будень, так і в свято. *Березовий* і *кленовий соки* були популярними сезонними напоями. У період руху соків, навесні, їх збирали й пили свіжими, а також переробляли на кваси, заправляючи гронами калини або брусницею чи журавлиною, а також шматками медового стільника. Іноді для смаку додавали підсмажені зерна ячмінного солоду, житні сухарі, смажений горох. Здавна було відоме в Україні й *пиво*, яке готувалося спочатку без хмелю, а вже пізніше з ячменю або проса (або їхньої суміші), хмелю й солоду. Пивоваріння було дуже поширеним в Україні. А от *виноградне вино* не було розповсюдженим напоєм. З прийняттям християнства в 988 р. вино стало необхідним для відправи Божественної літургії. Православна Церква дозволяла споживання червоного вина в неділю навіть під час постів, але, звичайно, помірною кількістю. На території розселення східних слов'ян першими почали займатися виготовленням виноградного вина українці Закарпаття. Хоча чисельні джерела свідчать і про те, що вино східні слов'яни самостійно виробляли також із терну, слив, малини, інших плодів і ягід [Алк. напитки: 1994].

У XV ст. в Україні з'являється “гаряче вино” - *горілка*. З її появою почалося виготовлення й різних настоек та наливок, які відзначалися неповторним витонченим смаком і чудовим кольором. *Варенуха (варена, варьоха)* - безалкогольний або слабоалкогольний напій. Готували його з узвару із сушених слив і груш, настоювали ніч, щоб був насичений, проціджували, додавали червоний гострий перець, м'яту, материнку, чебрець і по можливості заморські прянощі – гвоздику, корицю, запашний перець. Частування нею вважалося проявом дружби й поваги до дорогого гостя. *Запіканка (запикана)* - горілка, настояна на корінні, травах, прянощах. Горловину горщика з цією сумішшю заліплювали тістом і ставили в теплу піч. Робили запіканку на бодяні, ганусі, калгані і на ягодах калини, терну, малини, з перцем та іншими прянощами. *Пальонка (паленка)* - запіканка на ягодах з прянощами, яку ще довго настоювали. *Старка* - міцна витримана горілка, настояна на дубовій корі, чебреці, м'яті, ромашці, деревії тощо. Вважалася лікувальним напоєм. *Полинівка* - горілка, настояна на вишнях, сливах, смородині, терені, суніцях, яку ставили у тепло для бродіння. Вона була міцнішою за наливку. Дуже популярною була настоянка на червоному гострому перці у стручках. Робили полинівку і на цілющих травах - звіробой, материнці, шавлії, деревії. *Наливка* - слабоалкогольний напій із спілих ягід: вишень, смородини, малини, агрусу, слив, терену, чорниць, ожини і невеликої кількості цукру. Сік ягід переброджував у теплому світлому місці, наливку зливали, а ягоди використовували для пирогів або для приготування мусельцю. Наливки називалися за назвою ягід - *вишнівка, малинівка*. *Муселець* - медова наливка. Наливки берегли до певної важливої okazji - на родини, хрестини, весілля тощо [Алк. напитки: 1994].

Звичайно, нами розглянуто далеко не повний перелік свят, ритуалів, обрядів, пов'язаний із традиціями православного харчування в Україні, але і цей матеріал дає підстави говорити про те, що українська кухня є повноправним складником світової культури і вагомим чинником збереження національної самобутності українців, виховання високої моральності, відродження духовності сучасних українців, у якій частині нашої планети вони б не жили.

Щоденне споживання українцями (навіть атеїстично налаштованими), незвичної “чужої” їжі, широко пропонованої зараз закладами швидкого харчування в усіх куточках України, навіть за самих комфортних умов подачі й сервірування, сприяє аморфності, асиміляції з безликістю, породжує внутрішній дискомфорт особистості, оскільки на рівні генетичної пам'яті в нашій свідомості зберігається еталонний стереотип смаку, в першу чергу, вареної рідкої їжі, виготовленої з якісної сировини, вирощеної на найродючіших у світі українських

українських чорноземах. Задля того, щоб бути здоровими і тілом, і душею, українцям слід їсти українське.

Література

Алкобольные напитки: Попул. энцикл. / Ред.-сост. С.П. Самуэль, Е.К. Знак ПП "МЕТ", Минск 1994.

Артюр, Л.: Народне святкове харчування українців улітку і восени. - Український світ 7-12/1995, с.39-40.

Біблія або Книги Святого письма Старого й Нового завіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. - UBS: U.B. V053J, 1989.

Борисенко, В.К.: Весільні звичаї та обряди на Україні: Історико-етнографічне дослідження Наукова думка, Київ 1988.

Руденко, С.М.: Витоки православних традицій харчування українців // Віра і Розум: Богословсько-філософський журнал 2/2001, с. 233-241.

Українська стародавня кухня: Довідник/ Упоряд. Т.Л. Шпаковської Спалах ЛТД, Київ 1993.

Черв'як, В.П., Черв'як, К.П.: Святкуємо за народними традиціями Глобус, Харків 1999.

Энциклопедия православной кухни / Переиздание Спасо-Преображенского Мгарского монастыря Полтавской епархии, 1998.

Summary

Principles, traditions, taste stereotypes, secrets of technologies of Ukrainian orthodox cook are analyzed in this issue. The author of this issue is trying to determine possible ways of the revival ecclesiastical, saving national culture and originality of ukrainians because of saving these traditions.

Із спостережень над обрядовими номінаціями на українсько-польському порубіжжі

Тищенко Олег

*Рівненський інститут слов'янознавства Київського славістичного
університету*

Опис мовної дійсності в культурологічному контексті набуває особливої значущості на українсько-польському порубіжжі. Надзвичайно цінними, хоча й недостатньо дослідженими є мовні архаїзми острівних говірок та пограниччя т.зв. етнокультурних кресів, зокрема, документально засвідчені факти традиційної народної духовної культури (лексика й фразеологія родинних обрядів, звичаїв, демонології, вірувань, елементи народного етикету й моралі, вербальної магії, стереотипів ритуально-етикетної поведінки), осмислюваних як в ареально-типологічному, так і в когнітивно-семіотичному й прагматичному планах.

Матеріалом для цієї розвідки послужили етнолінгвістичні записи, здійснені за спеціальними програмами-питальниками в окремих українських селах на території Польщі (с.Мокре, с.Морохів, поблизу м. Санок – далі Мок., Морох.), які з ареального погляду належать до бойківсько-лемківських перехідних говорів, розташованих на південь від польсько-словацького кордону. Крім того, залучались матеріали, зібрані в бойківсько-наддністрянській діалектній зоні (с. Містковичі, Самбірського р-ну, Львівської обл.- далі Міст.).

В українських селах на території Польщі респондентами виступали носії двох мов – української та польської. Це в основному українці-переселенці, більшість з яких зазнали впливу акції Вісла в 1947 році і які після повернення в 60-ті роки ХХ ст. постійно проживають у селі. Тому в їхньому мовленні відчувається помітний вплив польської мови, зокрема, такі запозичення, як *спишданє*, *вєнцей*, *війєчур*, *перешкаджати*, *обций*, *пемпковіна*. На бойківсько-наддністрянській діалектній межі опитувались передусім автохтонні жителі села, які тривалий час проживають у цій місцевості. В їхньому мовленні також чимало полонізмів, наприклад, *стонгі*, *бенкарт* і т.ін.

Метою проведених етнолінгвістичних опитувань є з'ясування особливостей вербалізації окремих мовно-культурних концептів – шлюб-, не-шлюб, дар і т.ін через етнографічний план діалектних обрядових назв, виявлення структурно-семантичних і мотиваційних

моделей творення лексем, словосполучень, термінів з обрядовим компонентом значення в межах певних лексико-тематичних груп.

У цій розвідці фрагментарно представлено вербальний код двох обрядів - весільного й родильного, - а також елементи вірувань і міфології, здебільшого пов'язані із цими обрядами.

Лексика на позначення елементів передвесільного етапу в розгляданій діалектній зоні репрезентує обряди, пов'язані з досягненням згоди двох родин на шлюб: *В зал'оти йшли // й'ак приходили свати / то казали / же прийшли й'ал'івочку купити // чи май'ете й'ал'івочку на спшидан:е// а чи вам та й'ал'івочка буде в'ітпов'ідала// то тод'і с'і торгуй'ут / год'ат' с'і за гроші* (Мок.). З інших обрядових дій, пов'язаних з оглядинами господарства молодого напередодні весілля, зафіксоване словосполучення *обзирати вугла*: *Наперед йшли і шукали / обзирали вугла / йшли до халупи і з родичами тамтими / з ней'у і з ним договор'увалис'і / ци піде і май'еток // но й'уж й'ак сі там узгодили / то йшли до ней'і чи до него з ним сі погодити* (Мок.). Типологічно подібні утворення *углини* «огляд господарства молодих», *смотрення углин* з таким самим значенням засвідчені ще Я.Головацьким та Є. Желехівським. За свідченням Я.Головацького, лексема *углина* (*дивити углини* «оглядати господарство молодих») пов'язується з *угол* «куток»; очевидно, мотивація зумовлюється огляданням усіх кутків господарства молодого [Головацький 1878: 412].

Обрядова вечірка молодої напередодні весілля, яка символізувала прощання з дівуванням, представлена лексемами *оплящини, оплещини*, які, імовірно, пов'язані із традиційними іграми й розвагами молоді (дружок і дружбів) під час вечірки, з музикою й танцями. (Мок., Морох.). Інших назв не зафіксовано. Набір обрядових елементів цього ритуального дійства був неоднаковий в обстежуваних локально-етнографічних зонах. Так, якщо традиційна церемонія прикрашання весільного деревця на дівич-вечорі не засвідчена на бойківсько-лемківському пограниччі (тут ще відбувався *кавалерск'і вйечур* “гостина в хлопця за тиждень до шлюбу”), то на Наддністрянщині це ритуальне дійство представлене досить яскраво. Більшість інформантів повідомляють про обрядодії *вінкоплетин*, прикрашання весільного деревця і певних символічних дій з ним пов'язаних: *плели в'інок з барв'інку // в'ід в'інка йшли стонгі // май'іли бил'це / таке деревце/ мало три галонзкі / його також прикрашували барв'інком / клали сорочку на бил'це // друшки разом з бил'цем і сорочкой'у йшли до молодого // н'іс бил'це староста //коло молодого виходили дружби і хот'іли ту сорочку вкрати з тим бил'цем // молодий мусіў дати викуп за сорочку* (Міст.).

З-поміж назв учасників обряду власне весільного етапу мовці пам'ятають номени на позначення незапрошених на весілля парубків чи

загалом молодих людей, що приходять під хату, в якій відбувається весілля: *підвесільники* (бо не й'є запрошен'ї, під вес'іл'ом стої'ат), *ганї* (від польського (розмовного) *gapić* “бездумно дивитися на щось, придивлятися до чогось”) (Мок., Морох.).

Обряд зняття вельона, зміни зачіски й одягання жіночого головного убору, який символізував зміну статусу дівчини, представлений традиційними назвами *очепини, очапінї, почепінї*: *перша друшка вел'он ст'ї гай'є і накладай'ут хустину на голову / й'ак почеп'інї робили / то з ней'ї знімали той в'інец / чінец давали і то закладавали // но і й'уж нев'істка* (Мок.). Післявесільні обрядодії під назвами *поправини, на поправи*, (польськ. *poprawiny, ogon*) (Мок.) відбувалися тільки в молодії. Лексеми мають прозору мотивацію (словотвірну - від *поправляти, poprawiać*) і семантичну, пов'язану з асоціативним переосмисленням “предмет- обряд” (пор. *ogon* “хвіст”, “кінець чогось”, “кінець церемонії”): *по вес'іл'у була гостина поправини і огон // тому гостину робила молода* (Мок.). Пригощання через тиждень після весілля відбувалося й на Бойківщині (с.Містковичі), де крім назв *поправини*, зафіксоване найменування *на честь*. Під час цього обряду, який мав жартівливий характер, молода вшановувала, тобто *давала честь* чоловіковим батькам, крім того, випробовувалися її якості: чи добра господиня, чи вміє робити хатню роботу.

Предметний план обряду представлений такими номінаціями, як *лада “скриня”, посаг, посага*: *й'ак йшла з дому давали в'іно у спадок, в'їнували, й'ак розходилис'а / забирали подушку і скрин'а мусила бути /давали ту скрин'у дерев'ї'ану / там мала фс'о свої'є / то називали лада* (Мок.). У бойківсько-наддністрянській зоні представлені інші назви *грунт, придане, придаж* (у спадок давали *курову, перину, грунт / придане таке брала*) (Міст.).

Далі розглянемо окремі записи, які входять до складу лексико-тематичного поля родильного обряду. Назви учасників обряду утворюють незначну за кількістю мікрогрупу; ці назви зафіксовано в багатьох фонетико-морфологічних варіантах. В бойківських говірках засвідчено такі назви вагітної жінки: *груба, груба кобіта, кобіта вц'ажї, вт'ажї, втєжї, принад'їйна* (Морох.), *беремна* (Міст.). На позначення місячних уживаються такі номінації, як *свій час, місячку має, м'їс'ачн'ї на соб'ї, май'є на соб'ї св'їй час, період* (Морох.); *й'аг була дитина нехрещена / а така ж'інка приходила до хати / то вважали / шчо то й'є дуже погано // вона повин'а була признатис'а мам'ї / шчо вона нечиста / особливо й'ак дитина нехрещена / бували випадки / шчо ту дитину обкидало* (Міст.).

Жінку, яка допомагала породіллі під час пологів, називали *бабка*, *акушерка*, *бабка сіл'ска*, (Мок.), *крайсмада*, *крайзмада* (*то й'єст бабка / йака брала / одбирала дитину*) (Морох.), *кушерка* (Міст.).

Евфемізми на позначення народження дитини, передусім у розмові з малими дітьми, представлені такими контекстами: *боц'ан д'іти носить / бод'ко ходит і до ком'іна діти мален'к'і кидай'є* (Мок.), *бус'ко приніс п'іт комин* (Міст.).

З інших обрядових дій, виконавців і предметів, які виконують певну функцію у власне хрестильному комплексі, респонденти між іншим подають таке: *пот'ім хрестини / брали тих кум'їў дванадц'ят' штук йак 12 апотол'їў / йшли до церкви / несли тоту дитину на руках / свй'ашен:ик хрестиў / кумове давали до крижма злотий або пів / в'ї'азали до того крижма / кум завй'езував грош'і / шоб дитина фсе була багата / при грошах й'ак купала дитину мама / т'ї грош'і брала / розвй'азувала / пот'ім грош'і кидали до купел'і* (Морох.). Ці дії супроводжуються магічними приписами, пов'язаними з інтенсивністю, магією швидкого руху: *і казали крижмо скорен'ко розв'ї'азати / шчоби дитина скорен'ко говорила / шчоби й'азик скорен'ко розвй'азаў* (Мок.). У с. Мокрому відомий також звичай (він відбувався через 2-3 дні після хрестин) *ріс рерковіңе*, коли батько пригощає сусідів і дальших родичів з нагоди народження дитини.

Цікавими є свідчення респондентів про магічні дії обмінювання дітей через вікно, які виконували в тому разі, якщо в якійсь родині часто вмирали немовлята. Ось запис від жительки с. Містковичі П. Ільчишин: *м'ін'єли без в'ікна / давали д'іти тот'і / же вмирали / дай'ут без в'ікно кстити / і тоди гет і жили так'і д'іти // таку дитину брала мама чи та бабц'а / же була при пород'і / передавали й'єдни другим до хати / через двер'і не носили / бо без двер'і не можна*. Якщо в родині вмирала перша дитина, то казали: *перший котек за плотек / тодий вже д'іти не вмирали*. Діти, які померли нехрещеними, мають назву *втерча*, *стр'іл'єйко*, *стр'іг'єйко*: *об'ікстили ту дитину / дали му імй'є / а тогди / й'ак й'уж поховали / кажут / во / там стр'іг'єйка поховали* (зап. від П.Ільчишин, с.Містковичі).

Вартими уваги є також елементи народної демонології, вірувань, пов'язані з народженням дитини. При цьому інформанти звертають увагу на зовнішній вигляд такої міфологічної постаті, її функції та характерні дії: *богин'і так'і були ж'інки / же ходили / волос':є пороспускане / називали богин'і / вони діти тратили / то т'ї д'іти пот'ім ставали таким ги дурним // прийшли вони / пов'їдали / андруху / андруху / дай ми дитину без в'ікно / і то гет так'і / же зам'ін'ували // во ж'інка вродила дитину / мала бути коло ней'і / поки вона не перекстит го // і мала с'в'ітити / а й'ак того не робили / то пов'їдали / же міняли /*

і потім ти д'іти вмирали (зап. від П.Ільчишин, с. Містковичі). Відзначимо, що лексеми *богиня, boginka, bogunka* та інші синонімічні форми *matuna, dziwożona* представлені і в польській міфології. В.Копалінський стверджує, що це “nazwa demonów wodnych (wodnic, rusalek), leśnych i polnych, szpetnych i mściwych, ponętnych i kusicielskich” [SMTK: 107]. В етнолінгвістичних джерелах читаємо: «Богинка – це жіночий демонічний персонаж, відомий у Малопольщі, в районах польсько-українського та польсько-словацького пограниччя; головні їх функції – переслідування породіль і вагітних жінок, викрадення й підміна дітей (польське *boginka*, словацьке *bohynka, boginka*, укр. *богині* (інші її назви *matuna, obluda, tara, odmiennica*) [СДЭС, 1:215]. Ось як характеризує цих демонічних істот український етнограф В.Гнатюк з посиланням на працю польського фольклориста О.Кольберга “Pokusie”: «Богині – се зловісні невісти, з зимним нечутким серцем. Ростом бувають високі, але мізерні, бліді, з розчухраним волоссям, з обвислими грудьми, які закидають аж на плечі. Одягнені звичайно і підперезані зіллям сухозіллями... свої діти люблять підкидати ночами поліжницям (підміни), а їх забирати собі. Биттям тих відмін можна примусити богині, що віддають людську дитину, а свою заберуть» [Гнатюк 2000: 124].

З-поміж інших назв дітей звернімо увагу на лексичне маркування позашлюбних, незаконнонароджених дітей (останні виявляються в межах дослідження мовних концептів у системі семантичного протиставлення **шлюб/не-шлюб**). В обстежуваних регіонах їх називають *найда, знайда, найдух, знайдух, купеляк, копеляк*, здебільшого це експресивні, пейоративно марковані назви (*бо ходило о то / же знайшла собі / не мала чоловіка*) (Мок.). Жінок, які мали таких дітей, називали *пуцал'ска, завитка, купи́ка, вона скупилася / вона с'а завилла на н'ім / вона сі скопила / наліво зробила си дз'іц'ака* (Мок.). Самі інформанти підкреслюють, що ці назви мають негативну аксіологічну модальність: *то йест шос' г'іришого / то так понижали / бо то г'ірише ім'я давали / дитина була покривджена / на ж'інку / й'ак хто зл'ис'т' мав казали купел'оха, скупел'оха, повитка* (Морох.). Подібні варіанти знаходимо і в бойківсько-наддністрянській діалектній зоні: *копив, копи́, купил'єк, (копи́ казали / бо то й'є наперед с'л'убу / то було недобре / коли с'і д'івчина завилла / підкинут'і д'іти називали копи́ / презивали купчий* (Міст). У «Словнику бойківських говірок» М.Онишкевича лексема *копив* подається разом зі своїми фонетичними, словотвірними і лексичними варіантами - *копив копи́, копило, копиля, копиляк, копильчук, копцюх, пожаливник, найдух* із застарілим значенням «байстрюк» [СБГ, 1: 375-376]. Щодо походження цієї назви, імовірно, лексичного карпатизму (остання разом із похідними утвореннями представлена в закарпатських

і окремих болгарських говорах), то дехто розглядає її як лексичний болгаризм, який постав унаслідок давнього впливу болгарської мови на карпаторуську *копалець* «позашлюбна дитина» (болг. *копале*) [Дзендзелівський 2001: 21]. Як стверджують окремі дослідники, у болгарській звичасвій практиці вдову, яка народила дитину, (пор. її назви в деяких болгарських діалектах *копилуша*, *копилана*) ганьбили й карали так само, як і незаміжню жінку: її кидали у воду, катали голою верхи на віслиюку або виганяли із села [СДЭС, 1: 296]. В українських історико-етимологічних джерелах знаходимо такі пояснення лексеми *копил* «незаконнонароджена дитина, байстрюк, виродок», *копел*, *копеля*, *копалець*, *копилча*, *копиляк*, *копильчук* «тс», *копилиця* «незаконна дружина, коханка, полюбовниця», *копилилися* «народити дитину поза шлюбом», словацьке *koril*, болгарське *купеле*, *копале* — із праслов'янського *koril*, очевидно, субстратне слово дако-фракійського (або іллірійського) походження, можливо, запозичене з румунських або албанських говірок (пор. рум. *koril* «дитина, хлопчик» *coril* «позашлюбна дитина», алб. *koril* «тс, слуга» як можливе утворення за допомогою префікса алб. *ko-*, спорідненого з дінд *ka-*«погано», від алб. *rjell* «народжувати (про тварин)» [ЕСУМ 2:567].

Принагідно відзначимо, що, згідно з нашими записами, позашлюбні стосунки, як і незаконне життя без шлюбу, маркуються такими образно-експресивними одиницями, як *žuč na kartę rowerowq*, *žuč na kosiq lare*. Їх мотивацію опитувані пояснюють в такий спосіб: *бо нема жадного документу / й'ак к'ім / n'іде субі ту / n'іде суб'і там / то й'ест кубінат* (Морох.).

Проведені етнолінгвістичні спостереження дають змогу виявити способи культурної номінації етнографічних елементів (обрядів, їхніх частин, виконавців, предметного набору, міфологем) у різних локальних традиціях на українсько-польському пограниччі, з'ясувати ареально-типологічні особливості творення обрядової діалектної лексики й фразеології, їх синонімічну й формально-семантичну варіабельність, а також належність до певних концептуальних сфер. Семантична і глоттогенетична реконструкція культурної лексики дає змогу висвітлити архайчні міжмовні контакти й впливи, які здавна відбувалися в карпатському мовному регіоні (лексичні карпатизми, запозичення і т.ін.).

Література

Гнатюк, В.: Нарис української міфології. Інститут народознавства, Львів 2000.

Головацький, Я.Ф.: Народные песни галицкой и угорской Руси.- М.- 1878.- Ч.3.- Отд. 2.

Дзензелівський, Й.: Проблеми дослідження українських карпатських говорів як латеральних In: Українські і польські говірки пограниччя. UMCS, Люблін-Луцьк 2001, с.15-28

ЕСУМ - Етимологічний словник української мови: В 7-ми томах. Наукова думка, Київ 1982-1989.- Т.1-3.

СБГ – Онишкевич, М.Й.: Словник бойківських говірок.- Ч.1. Наукова думка, Київ 1984.

СДЭС - Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти т. Международные отношения, Москва 1995.- Т.1-3.

SMTK – Kopaliński, Wł.: Słownik mitów I tradycji kultury. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985-2001.

Summary

The article focuses on ritual nominations, being viewed within Ukrainian and Polish linguistic and ethnocultural boundary.

The structural and semantic models of their formation are established. The local and ethnographic peculiarities of the ritual dialectal lexicon, denoting the elements of the family ritual are ascertained.

Рушники у поховальній обрядовості українців Слобожанщини

Сушко Валентина

Харківський історичний музей

Слобожанщина як історико-етнографічний регіон з'явилася у другій половині XVII ст. внаслідок війни під проводом Б.Хмельницького. Територіально нині до неї входять південно-східні райони Сумської, Харківська (без 4 південно-західних районів), північні райони Донецької та Луганської областей України та південні райони Курської, Белгородської та Воронежської областей Російської Федерації.

Поховальна обрядовість є найконсервативнішим видом української традиційної народної обрядовості взагалі і сімейного циклу зокрема. Чи не найвагомішим атрибутом поховальної та поминальної обрядовості є ткані вироби, зокрема, рушники. Так, і в перших описах слов'янських похорон [Повість врем'яних літ 1990: 82–87, 204–205, 258–261, 460–461], і в зроблених наприкінці XX ст. автори звертають увагу на широке застосування рушників та тканих атрибутів [Муравський шлях-97: 177–182].

Окремого дослідження рушників, використовуваних у поховально-поминальній обрядовості, нам не відомо. Наша робота є першим дослідженням даної тематики, у якому ми торкнемося питань підготовки цієї атрибутики, використання на всіх етапах поховальної обрядовості та у подальшому, коли даний рушник десакралізується і стає суто побутовою або пам'ятною річчю.

Оскільки у опрацьованій нами літературі питанням підготовки рушників на похорон та помини не було приділено належної уваги, то, спираючись на дані наших польових досліджень та непрямі свідчення, ми можемо припустити, що формування масиву даної атрибутики відбувалося двома шляхами:

А) Весільні рушники, які згодом залишалися у складі «смертної справи» і використовувалися на похороні;

Б) Рушники підготовані спеціально для «смертної справи».

Можна припустити також, що комплектування «вузлика» («смертної справи») відбувалося одночасно двома цими шляхами.

Інформанти старшого віку свідчать, що на поч. XX ст. у регіоні Слобожанщини як поховальні використовувалися рушники, виготовлені з конопляного прядива середньої та низької якості, відбілені, з тканим лінійним орнаментом червоного, чорного, зрідка – зеленого кольорів, розташованим на кінцях рушника. Орнамент виконувався у вигляді

нешироких смуг, розташованих через біле поле та безпосередньо поруч одна від одної. Максимальна кількість таких ліній – до 50. Вишиті рушники використовувалися рідше.

Які мотиви вишивки застосовувалися для оздоблення поховальних рушників, вишитих технікою «білим по білому», зараз точно визначити важко. Особливо це стосується рушників, що використовувалися саме на похороні. Для поминальних рушників, що вішалися на хрест на Проводи, особливих обмежень не було. Ми можемо припустити, що уникали застосовувати рушники, вишиті технікою «солов'їні вічка» як такою, що сприймалася як весела та святкова.

Спеціальний мотив для вишивки поховальних рушників меншої довжини з'являється з 1890-х років. Мотив вишивався технікою “косий хрестик” червоною та чорною заплочкою і включав у себе зображення хреста, нерідко перевитого квітучою або всохлою гілкою; ворона; калинового грона та ін. Досить часто у такі вишивки вводилася текстова вишивка. Для мотивів похоронних рушників це були слова останнього куплету популярної наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. пісні “Под крестом – моя могила, на кресте – моя любов”.

У сучасній поховальній обрядовості використовуються кілька видів рушників: куповані рушники (т.зв. “кухонні”, “вафельні”) – білого кольору, позбавлені або дуже мало прикрашені неяскравим тканим орнаментом, – та доморобні рушники, виконані на білій фабричній тканині полотняного переплетення, оздоблені кольоровою вишивкою хрестом або художніми техніками (полтавська гладь). Мотиви вишивок можуть або зовсім не мати ніяких прикмет призначення виробу, або лише доповнюватися такими мотивами (хрести, могили, похилі дерева, схилені анголи, текстові вишивки, напр.: “А под крестом моя могила || А на кресте моя любов” тощо).

Весільна атрибутика, і зокрема рушники, у поховальній обрядовості застосовувалася переважно під час похорону неодруженої молоді [Квітка-Основ'яненко 1978: 188-192].

Використання рушників розпочинається з моменту смерті: рушниками або простирадлами закривають дзеркальні поверхні у домі покійного до сороковин [Муравський шлях-97: 178]. Характерним є використання тканин лише суто білого або з неяскравим малюнком по білому тлу. Очевидно, це є реліктом ставлення до білого кольору як до єдиного траурного кольору. Рушники, які використовуються для даного обряду можуть бути не новими. Їх спеціально не готують, можуть використовувати сувої нової тканини. Згодомцю тканину використовують без будь-яких обмежень.

На півночі та південному заході Харківщини, півдні Сумщини та Белгородщини на лудку вікна одразу по смерті вішають рушник, який

висить там до 40-ка днів. Забирає його перший, хто заходить у хату, але не родич покійного. Для цього використовуються як спеціально виготовлені для цього, так і звичайні подарункові чи придбані з суто господарчою метою, але через нагальну потребу застосовані у обряді. Довжина та зовнішній вид такого рушника жодної регламентації не мають.

Рушник вішають на хрест, поки несуть його до кладовища, з тим, щоб носій забрав його на пам'ять про небіжчика. Такий рушник, зазвичай, білого кольору, має бути довжиною близько 2 метрів. У с. Станичине Нововодолазького району Харківської області такий рушник вишивався "спеціально для цього" і вішався на хрест чоловіку. Жінці на хрест вішають вовняну хустку – "підшалник". Відзначено використання махрових рушників. Наші матеріали останнє твердження заперечують.

У народній культурі дотик до святині табується: на похороні жоден атрибут не береться "голою" рукою, лише "через рушник" несуть ікони, хліб-сіль та ін. обрядові атрибути. Для цього застосовують вишиті на кінцях рушники. У XIX – на початку XX ст. це могли бути конопляні відбілені високого гатунку рушники, оздоблені вишивкою технікою "косий хрестик" заплоччю та мереживними техніками, виконаними білими конопляними нитками. Рідше це могли бути вироби, оздоблені технікою "вирізування" та "лиштва", виконані білими нитками. З сер. XX ст. вишиті на фабричній тканині нитками муліне технікою "косий хрестик", "полтавська гладь", рідше "лиштва". Для несення образів застосовуються спеціальні рушники "до ікон" – "божники".

Спускання труни у яму відбувалося на рушниках: "Як стали опускати труну у яму, то від Насті подали двадцять аршинів нерозрізаних рушників та на них і впустили домовину..." [Квітка 1978: 192] Двадцять аршинів – це понад 14 м полотна (14,2 м). Терміном "нерозрізані рушники" позначалося нове полотно. Нині замість таких рушників використовують "полотенишне" – куповану тканину, з якої шиють кухонні рушники. Зазвичай вона білого кольору, без яскравих тканих чи вишитих прикрас.

Рушник подають витирати руки тим, хто прийшов з кладовища "обідати за вічну пам'ять", він розглядається як звичайна побутова річ, якій не надається ніякого сакрального значення.

В селах Харківського району, де довгий час не було церков, існує звичай носити поминання у церкву до 9-го дня по смерті. Це має назву "носити мисочку", а саме поминання відповідно – "мисочка". Зазвичай, мисочка також загортається в рушничок, який є пожертвою церкві. Рушники вішають на хрест на сороковий день, на рік, під час щорічних поминань

померлих на Проводи. Іноді інформанти уточнюють, що рушник вішають чоловікові, а жінці – хустку. Вважається добрим знаком, якщо рушник забирають швидко.

Рушники нерідко даруються ще за життя родичами старшого віку нащадкам як пам'ятна річ. Вони можуть бути і купованими, суто утилітарними (“будеш голову мити – і згадаєш”), а можуть і вишиватися з такою метою і використовуватись як декоративна тканина (прикраса інтер'єру на народно-релігійні свята) або культова річ (прикраса до ікон).

Таким чином, рушники в українській традиційній культурі і нині є вагомим атрибутом поховального обряду. Вони зберігають особливості поховальної атрибутивної кольористики. Саме рушники є основним предметом, використовуваним у якості пам'ятної речі.

Література

Вовк, Х.: Студії з української етнографії та антропології. Мистецтво, Київ 1995.

Гнатюк, В.: Похоронні звичаї й обряди. In: Етнографічний збірник, т. XXXI-XXXII. Львів 1912, с. 131-424.

Зеленин, Д.: Восточнославянская этнография. Наука, Главная редакция восточной литературы, Москва 1991.

Иванов, В.: Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Старобельский уезд. Очерки по этнографии края. Т.І. Харьков 1898.

Иванов, П.: Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии. In: Сборник Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1907, с. 74-109.

Квітка–Оснoв'яненко, Г.: Маруся. Веселка, 1978.

Куліш, П.: Записки о Южной Руси. Днипро, Київ 1994.

Муравський шлях–97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції. Харків 1998.

Повість врем'яних літ: Літопис. Радянський письменник, Київ 1990.

Сумцов, М.: Слобожане. Союз, Харків 1918.

Черв'як, К.: Весілля мерців. Харків 1930.

Summary

This article is about technique, ornaments and colour of the Ukrainian ritual towels used on a funeral by the inhabitants of the Slobidska Ukraine – one of the regions in the northern-eastern of Ukraine. The article had written on the materials that were collected by the famous ethnographers in the end of 19-th – at the beginning of 20-th centuries and by the author herself.

Концепт і лексичне значення: до проблеми розрізнення

Мейзерська Ірина
Одеський національний морський університет

З давніх-давен людина прагне розкрити таємницю слова і пояснити таке, здавалося б, буденне і природне явище, як мова. Довга історія вивчення мови показала, що слово, використовуване людиною у своєму мовленні, є лише верхівкою «айсбергу», невидима частина котрого прихована в індивідуальній свідомості людини і – ширше – в етнічній свідомості кожного народу.

Антропоцентричний поворот, що відбувся в лінгвістичній науці ХХ ст. зумовив цілий ряд нових наукових напрямів, пов'язаних, зокрема, зі сферою когнітивної семантики, в підґрунті якої, як основоположна, лежить думка про те, що знання про мову слід шукати в самій мові, а “...цікавитися мовою – це насамперед цікавитися людиною, яка застосовує її в своєму спілкуванні.” [Рюс 1998:487]. Завданням когнітивної семантики стало відтворення та експлікація закованої в мові кожного народу мовної картини світу.

Спираючись на мовні структури, когнітивна семантика досліджує способи представлення явищ позамовної дійсності у свідомості людини. Але з іншого боку, вона використовує принципово новий підхід до вивчення і пояснення мовної системи і структури. На зміну традиційному лінгвоцентричному підходу, який «...віддає перевагу видільному розумінню мовних одиниць, тобто розумінню їх як самототожних сутностей...» приходять антропоцентричний, що «...враховує не тільки і не стільки формальні критерії виділення того чи іншого явища, скільки його реальну необмеженість у свідомості мовця» [Морковкін, Морковкіна 1997:84]. Таким чином, набирають ваги такі іманентні чинники, як свідомість та мислення людини, а мова починає осмислюватися не лише як знаряддя опису позамовної дійсності, але й як важливий фактор, що формує її світогляд і допомагає орієнтуватися в просторі і часі.

Сучасна лінгвістика спирається на внутрішні семантичні правила, які зумовлюють поведінку мовних одиниць і особливості структурування позамовної дійсності. Зокрема набувають дедалі більшої актуальності ідеї Гумбольдта, які в ХХ ст. отримують розвиток в межах відомої гіпотези Сепіра-Уорфа. Згідно з цими уявленнями мова і спосіб мислення взаємопов'язані. Серед представників семантичного напрямку

особливу увагу привертає постать Анни Вежбицької, яка бачить завдання семантики в тому, щоб «виявити структуру думки, приховану за зовнішньою формою мови» [Вежбицька 2001:242], тобто в тлумаченні та моделюванні смислу людських висловлень і їх подальшому представленні у вигляді експліцитних формул.

Основною структурною одиницею когнітивної семантики став концепт, який відповідає за закріплення певних явищ дійсності у свідомості людини та їх репрезентацію у мові, тобто служить для пояснення одиниць ментальних ресурсів нашої свідомості. На сьогоднішній день існує безліч спроб окреслення поняття концепту. Багато визначень є метафоричними, як от: «ген культури», «смісловий квант буття» [Ляпін 1997:16], «згусток культури в свідомості людини» [Степанов 2001:43] тощо. Така багатомірність і позірна невизначеність поняття концепту пояснюється його складною атомарною структурою. Адже концепт відображає знання і досвід людини, становлячи собою фрагмент національної та індивідуальної картини світу, тобто сприймається «як комплексне багатовимірне соціопсихологічне і культурно-значуще утворення, що співвідноситься як з колективною, так і з індивідуальною свідомістю, зі сферою науки і мистецтва, побутовою сферою та особистісним середовищем існування мовного суб'єкта». [Ковальова 2002:40]. Сукупність найактуальніших та найбільш культурно значущих для кожного етносу концептів складає основу його концептуальної картини світу. Деякі дослідники (Морковкін В.В., Морковкіна А.В.) виділяють у людини так званий ментально-лінгвальний комплекс, що складає собою нерозривну трьохіпостасну єдність мислення, свідомості і мови. Мова є провідною іпостассю цієї єдності, даючи ґрунт для процесів мислення і усвідомлення. Особливості кожної мови неминуче відбиваються в цих процесах і створюють специфічну картину світу, притаманну певному етносу. З іншого боку, мова відображає цю специфіку в своїх засобах вираження, тобто є водночас внутрішнім і зовнішнім об'єктом для людини [Антонюк 2000:61].

Дослідники виділяють окремо концептуальну картину світу (ККС) та мовну картину світу (МКС). Підставою для такого розрізнення є те, що далеко не всі концепти, які існують в людській свідомості, мають вербальне вираження. ККС становить собою каркас людського мислення, який охоплює знання, навички та уявлення людини, її модель поведінки та реагування на зовнішній світ, способи самовираження, продиктовані культурою, до якої вона належить та індивідуальними особливостями психіки. МКС – це та частина ККС, яка відображається в мові. Саме тому антропоцентричний підхід до вивчення мовних структур видається

найбільш обґрунтованим як для мовознавства, так і для інших наук, об'єктом яких є людина і її свідомість.

Сьогодні в когнітивній лінгвістиці особливо актуальною є проблема розрізнення концептуального і семантичного рівнів, концепту і лексичного значення. Вперше ця ідея була висловлена М.Бірвішем, який запропонував дворівневу теорію значення [Краткий словарь когнитивных терминов 1996:92].

Дослідниця Є.Селіванова стверджує, що розбіжності між семантичними і лінгвокогнітивними аспектами мовних категорій обумовлені, в першу чергу, неспівпаданням напрямків семантичного і когнітивного аналізу: від слова до думки (для першого) і від думки до слова (для другого) [Селіванова 2000:122]. Ми спробуємо розмежувати ці поняття і довести, що вони є різнорівневими одиницями. На думку деяких дослідників, концепт є співвідносним зі значенням слова поняттям, оскільки “семантика лексем членується на семантичні компоненти, а зміст концепту – на концептуальні ознаки” [Полюжин 2002:110]. Дійсно, лексема в традиційній лінгвістиці і концепт в когнітивній лінгвістиці розглядаються як одиниці, здатні членуватися на більш дрібні компоненти та ознаки на різних рівнях. Але при більш уважному розгляді стає очевидним, що лексичне значення слова і концепт є не лише продуктами різних підходів до мови, але й одиницями різних рівнів. Адже якщо семантичні компоненти виділяються шляхом аналізу наявного, фіксованого значення слова у різних контекстах, то концептуальні ознаки певного явища дійсності наявні в нашій свідомості, у своїй сукупності вони не лише складають концепт, але і впливають на семантичне членування дійсності, тобто, є первинними. Семне членування значення слова є здобутком лінгвоцентричного підходу до мови, натомість виділення концептуальних ознак явища чи предмета на основі вивчення особливостей мови суб'єкта мовлення ґрунтується на антропоцентризмі.

З вище сказаного випливають і деякі структурні відмінності між концептом та лексичною одиницею. Концепт має розгалужену, атомарну структуру і може вміщувати необмежену кількість складників. Якщо лексичне значення може представляти лише одну лексему, (хоча лексема може мати кілька значень), то концепт на мовному рівні здатен знаходити вираження в різних структурних одиницях. Це може бути слово, словосполучення, речення, фразеологічний чи описовий зворот. Таким чином, концепт, як правило, співвідноситься не з однією лексичною одиницею, а з “планом вираження всієї сукупності різнорідних синонімічних (власне лексичних, фразеологічних і афористичних) одиниць, що описують його в мові, тобто врешті-решт концепт співвідноситься з планом вираження лексико-семантичної

парадигми” [Воркачев 2004:36]. Крім того, не всі концепти, що існують в нашій свідомості, відображені в мові. Деякі з них можуть бути закріплені у свідомості у невербальному вигляді, тобто бути невербалізованими. Адже відомо, що існують різні типи несловесного мислення: наочно-дієве, образне. Подібне явище можна прослідкувати на прикладі маленьких дітей, які тільки-но починають оволодівати мовою. Припустимо, маленька дитина не знає або не розуміє якогось слова і тому не може співвіднести його з відповідним предметом чи явищем, але концепт його існує в свідомості дитини, бо вона його бачила, торкалася до нього тощо. Б.А.Серебренніков, наприклад, вважає, що “мислення без слів так само можливе, як і мислення на базі слів, а словесне мислення – це лише один із типів мислення” [Серебренніков 1977:16-17]. Як аргумент, що підтримує цю думку, можна використати той факт, що у глухонімих людей мислення здійснюється не на основі мови, а на базі чуттєвого досвіду. Перефразуючи, можна сказати, що ці люди мислять за допомогою концептів, закладених в їхній свідомості, але не вербалізованих. Багато психологів (серед них імена Виготського, Гальперіна, Запорожця, Давидова) схиляються до думки, що вербально-понятійному мисленню генетично передують наочно-дієве та наочно-образне. Тобто дитина ще мовою не володіє, а її мислення, з огляду на її діяльність, вже функціонує. Леонтьєв з цього приводу стверджував: “Сучасні генетичні дослідження відкрили безсумнівний факт існування процесів мислення, що протікають у формі зовнішньої діяльності з матеріальними предметами” [Леонтьєв 1975:34]. Підтвердження цій думці знаходимо і в Лакоффа та Джонсона, які вважали, що в основі мовної комунікації лежить та сама концептуальна система, що і в процесах мислення та зовнішньої діяльності, а мова є джерелом для розуміння цієї системи [Лакофф Дж., Джонсон 1987:131].

Отже, можемо зробити припущення, що в людини в процесі оволодіння рідною мовою перш за все формується концептуальна система, що виступає свого роду ядром для подальшого розвитку мислення. Вже пізніше, в процесі користування мовою, перед дитиною відкривається семантична розгалуженість слова. Таким чином, наявність концептуальної системи в свідомості людини забезпечує здатність ототожнювати чи розрізняти об’єкти, співвідносити їх і, таким чином, здійснювати пізнавальну діяльність – когніцію.

Детальне порівняння концепту і лексичного значення слова, вивчення розбіжностей між ними здатне пролити світло на такі мовні явища як синонімія, омонімія, полісемія тощо. Адже лексичне значення слова, особливо багатозначного, часто не є самодостатнім, тобто правильно зрозуміти його поза контекстом важко. Значення слова нерозривно пов’язане з мовою і може змінюватися внаслідок перенесень

(метафоричних, метонімічних), порівнянь, може змінюватися залежно від інтонації. В різних людей можуть виникати різні асоціації на одне й те саме слово (без контексту), точніше, на одне звукове вираження різних концептів. Наприклад, в однієї людини слово *ручка* може засоціюватися з предметом для письма, в іншій – з клямкою дверей, в дитини воно скоріше за все пов'яжеться зі словом *рука* у зменшено-пестливій формі. Таким чином, одне й те саме слово є вираженням різних концептів. Про невідповідність між двома рівнями значення – лексичним і концептуальним – пише О. Вишнякова: “Засоби мовного вираження і концепти далеко не завжди мають однозначну відповідність, оскільки за допомогою одного й того самого мовного засобу можуть бути виражені різні концепти (омонімія, полісемія), тоді як один і той самий концепт може бути виражений різними засобами” [Вишнякова 2003:25]. Але чому різні предмети називаються одним словом? За якою ознакою вони зближуються? Пояснення знаходимо в метафоричності людського мислення. Адже якщо основою для процесів мовної комунікації, мислення та зовнішньої діяльності людини є одна концептуальна система, то всі ці процеси відбуваються в нашій мові. В такому разі спрацьовує механізм когнітивної метафори, яка в когнітивній лінгвістиці розглядається як бачення одного об'єкта через посередництво іншого, але ні в якому разі не змішування цих об'єктів. Сам по собі механізм метафоризації значно полегшує роботу пам'яті, тому є підстави вважати його природним механізмом, що захищає мозок від перевантаження інформацією. За своїм джерелом когнітивна метафора відповідає здатності людини вловлювати і створювати схожість між різними індивідами і класами об'єктів (КСКТ, 1996, с.55).

Основні, базові метафори, якими ми користуємося несвідомо, формуються в процесі життєдіяльності людини. Звернемося ще раз до нашого простого прикладу. Предмет, який ми використовуємо для письма, несвідомо може сприйматися як продовження руки, те, що допомагає писати рукою, клямка – предмет, за який ми беремося рукою, щоб щось відкрити. Враховуючи антропоцентричність та метафоричність нашого мислення, неважко пояснити, чому такі різні предмети називаються одним словом – ручка. Так само англійське слово *handle*, що має кілька значень, основні з яких “ручка, держак” (як іменник), “брати, торкатися”, “користуватися чимось” (дієслово) пов'язане з однокореневим словом *hand* – “рука”. Таких метафор в будь-якій мові безліч, але вони є настільки звичними і повсякденними, що ми рідко замислюємось, скільки знань про нашу мову в них приховано. Адже саме таким метафоричним способом людина здійснює свою пізнавальну діяльність в світі.

Отже, пізнавальна діяльність людини (когніція) повинна розглядатися як така, що розвиває вміння орієнтуватися в навколишньому середовищі, ототожнювати і розрізняти об'єкти. За виконання цих операцій і відповідає концепт. Концепт виступає ядром, ключовою одиницею всіх когнітивних операцій, що здійснює людина.

Ми вже наголошували на тому, що концепт включає всі ознаки об'єкта, в тому числі і поняття, і так звані „наївні” народні уявлення, і індивідуальні асоціації. Але цікава річ: коли ми одержуємо поняття про якийсь об'єкт, ми сприймаємо його по-своєму, так, як це дозволяє наша індивідуальна картина світу, наш попередній досвід. Тому при засвоєнні поняття неминуче „включається” і уява, і наше асоціативне мислення, що призводить до утворення в нашій свідомості концепту, тобто ментальної структури, яка включає в себе наші знання та уявлення про певне явище дійсності. Таким чином, на нашу думку, досліджуючи структурування оточуючого світу і його ментальні репрезентації в свідомості людини, ми повинні говорити саме про концепт. Як ми побачили, концепт є первинним ментальним утворенням, що обумовлює вербальне членування дійсності, а лексичне значення слова – лише продуктом такого членування.

Література

- Авжеж, К.: Людина слів. In: Рюс Ж.: Поступ сучасних ідей. Основи, Київ 1998.
- Вежбицкая, А.: Семантические примитивы. In: Семиотика. Антология. Академический проект, Москва 2001.
- Вишнякова, О.Д.: Язык и концептуальное пространство: на материале современного английского языка. In: Социальные и гуманитарные науки. Наука, Москва 2/2003, с. 23 – 26.
- Воркачев, С.Г.: Счастье как лингвокультурный концепт. Гнозис, Москва 2004.
- Ковалёва, Т.Ю.: О содержательных контекстах понятия “концепт”: от В. Гумбольдта и А.А. Потебни к А. Вежбицкой и Ю.С. Степанову. In: Социальные и гуманитарные науки. Наука, Москва 6/2002, с. 39 – 43.
- Краткий словарь когнитивных терминов. Москва 1996.
- Лакофф, Дж., Джонсон, М.: Метафоры, которыми мы живём. In: Язык и моделирование социального взаимодействия. Просвещение, Москва 1987, с. 126 – 170.
- Леонтьев, А.Н.: Деятельность, сознание, личность. Политиздат, Москва 1975.
- Ляпин, С.Х.: Концептология: к становлению подхода. In: Концепты. Архангельск 1997.
- Морковкин, В.В, Морковкина, А.В.: Русские агнонимы (слова, которые мы не знаем). Ин-т русс. яз. им. А.С.Пушкина, Москва 1997.
- Полюжин, М.М.: Концепти як співвідносні зі значенням слова поняття. In: Культура народов Причерноморья. Симферополь 32/2002, с. 109 – 111.
- Селиванова, Е.А.: Когнитивная ономаσιология. Фитосоциоцентр, Киев 2000.

Серебренников, Б.А.: К проблеме «язык и мышление» (всегда ли мышление вербально?) In: Изв. АН СССР. Серия литературы и языка 1/1977, с. 9 – 17.

Степанов, Ю.С.: Константы: Словарь русской культуры. Академический проект, Москва 2001.

Summary

This article considers the distinctions between the concept and lexical meaning of the word. It provides the analysis of these linguistic units as products of different scientific approaches and proofs that they are units of different linguistic levels.

Людина між тлінністю та вічністю в руських похоронних проповідях XVII ст.

Новак Аліція

Кафедра українознавства Ягеллонського університету

Автори руського похоронного письменства у Речі Посполитій, і релігійного, і світського, описували індивідуальне життя кожної людини як мандрівку, що має глибокий, хоча й не всіма усвідомлений зміст. Як окреслив це Василій Великий, один із найчастіше цитованих тодішніми творцями авторитет, розуміти сенс існування, а також жити відповідно до визначеної цим сенсом мети – одна із тих рис, яка відрізняє людину посеред інших Божих створінь: “Керманич веде човен до пристані ...Лучник стріляє з лука у ціль. І коваль, і тесля у своєму ремеслі має перед собою якусь мету. Невже ми гірші від цих ремісників, хоч цілком спроможні пізнати своє завдання? Як же це виглядало б, коли ремісники мали б перед собою мету, яку треба пам’ятати кожному, згідно з нею все робити й говорити, якщо ви не хочете уподібнитися до німих тварин?” [Перлини...1998: 136]. Саме згідно із таким баченням оцінено існування створеного світу у похоронних казаннях. Це оцінка з перспективи вічності, оскільки життя “тут і тепер” направлене на саму вічність, без якої все втрачає свій смисл.

В аналізованій групі текстів на похорон (див. Джерела) автори не сформулювали однак чіткої дефініції вічності, виразили своє розуміння цього поняття опосередковано, зображуючи життя окремої людини від народження до смерті як таке, що вписане у широкі рамки вже існуючої вічності. Хоча й у відповідь на питання про вічність розповідали про те, що станеться з людиною під кінець земної мандрівки, однак розуміли вічне життя, за влучним формулюванням дослідника “теології смерті”, як “радикальне вторгнення Божого життя у людську екзистенцію та людську історію”. Цей досвід ставав реальним завдяки дарам Святого Духа, який спричиняє до того, що людина вже в цьому житті відчуває “перші плоди вічності”, хоча на повноту та жниво необхідно чекати до смерті [Habbleshwaite 1993: 317]. Вираження вічності з характерною для неї часовою безконечністю або існуванням поза часом натрапляло на вербальні перепони, оскільки характеристика її була обмежена просторово-часовими категоріями. Одна із небагатьох спроб описати безмежність вічності, інспірована псалмом 90(89), порівнювала людське життя із прологом вічності, повністю осягеної тільки Творцем:

Ten tedy żywot ludzki tak krótki mógł bym też nazwać punktem za Demetriuszem Phaleriuszem Mniejszym...Tysiąc lat przed Pańskimi oczyma mówi prorok jako dzień wczorajszy, który przeminął. [Bobrykowicz 1625: 5]

На подібне розуміння натрапляємо в *Слові на похорон К. Саковича*:

Псалміст, навутину тисячі років цього життя, називає образом вічності. (...) І взагалі крапка і термін нашого життя настільки малі, що воно може бути порівняне хіба що з ночівлею на якомусь заїжджому дворі..[1620: 426]

Людина, образ якої вимальовується в аналізованих текстах, не є ізольованою одиницею, проходячи через усі етапи свого життя, вона зустрічає інших людей, що також перебувають на різних етапах такої ж мандрівки до вічності; це істота, яка тільки через свого ближнього реалізує свою подобу до Бога, який і є Вічністю. Це означає, що людина, на що вказували вже автори Київської Русі, стає подібна до Творця не через зречення від того, що земне, а через самопожертву та любов до людей, що дозволяє вже тут, серед тлінності, пов'язувати “земне з небесним, марне з нетлінним, минуле з вічним, (любов-А.Н.) була ланкою що поєднувала людину з абсолютom” [Пікулик 1990: 32-33]. Отже, людину показано як створіння, обдароване вічністю, як істоту, яку Владика Неба та Землі привів до життя, щоб, кажучи словами проповідника, “в небесах успадковувала” життя [Hyński XVII: 886].

Людина – це божий обранець, цю правду треба розуміти передусім як завдання, що вимагає від людей свідомих зусиль та реалізації. Щоб це стало зрозумілим, автори в своїх роздумах повертались до початків існування світу. На їхню думку, без історії перших людей не можна збагнути ситуацію, в якій опинилась людина відразу після її вигнання з раю, не розкриється також сенс майбутнього призначення людей. Пригадаймо слова проповідника, який, коментуючи перший варіант біблійної історії повстання світу [*Книга Буття* 1], не випадково наголосив на тому, що джерело вічності – у творчому акті Бога, який спочатку створив світ, а щойно після цього – людину [Dubowicz 1645: 3]. Ця послідовність не випадкова, навпаки, це знак, що людина повинна панувати над створеним, що визначеною для неї місією є продовжувати Боже діло. Саме через пошану до світу, опіку над ним та намагання розвивати поручену людині землю можна стати “співпрацівником Бога” [Kijas 2004: 166]. Тому, як переконував А. Дубович, з'явився наперед дім, а пізніше господар, наперед череда, а пізніше пастир, як сказав в підсумку казнодія: „Wielkie tedy preparacje uprzedziły przyście pierwszego człowieka na świat” [1645: 3-4]. Інший проповідник доводив, що Бог під час світотворення вже думав про людину, яку поставив врешті-решт понад усіма творіннями, а навіть

“зрівняв з ангелами” [Карпович 1619: 6]. Варто тут навести, сповнений щирим захопленням, опис створеного світу, багатство, різноманітність та логіка якого – це виразні докази необмеженої любові Сотворителя до людини:

Obróciwszy bowiem na te dwa światy y cielesne i serdeczne oko. Pojżawszy na szerokie nieobeszłej ziemie granice. Pojżawszy na jej wielki na wodach zawieszony ciężar. Pojżawszy na rozmaite (którymi się przyodziała, przyozdobiła, ubogaciła i napełniła) zioła, kwiatki, rzeki, źródła, pola, lasy, owoce, żyzność, ptaki, ryby, zwierzęta. Monstra na ziemi i w wodach się znajdujące..., na nieodmienna w tych wszystkich rzeczach odmiennosc..., na różne różnych natij, dialektów, twarzy, strojów i obyczajów ludzkie zamysły, wynalazki i chęci i starania..., na ich wspólne i osobne tak wewnętrzne jako i pozwierzchowne dary dowcipy..., na dziwne (które się nie bez zrządzenia Bożego zawsze obracając na jednym miejscu stoi) żywota i postępów ludzkich koło..., na różnopiękny który na głowie swej nosi lato wieniec..., na mocne którym noc po dniu, zima po lecie, starość po młodości choroba po zdrowiu, śmierć po żywocie następuje natury ludzkiej prawo. A co większa od tych ziemskich niziny, oko i serce wzgórze podniosszy a onemu pięknemu wysokiemu i szerokiemu bez żadnych filarów nad głowami naszymi zawieszonemu zorzami i obłokami przyodzianemu gwiazdami i planetami, przyozdobionemu słoneczną i miesięczną światłością oświeconemu sklepowi niebieskiemu się przypatrując, a te tak dziwną i piękną trwałą i odmienną ustawiczną i każdą (nie tylko) roczną (ale i) dzienną rezolucję jego uważając, i temu tak wielkiemu tak mądrego budowniczego misterstwu nie zadziwuje, kto się i wszechmocności jego z bojaźnią i miłością niepokłoni [Karпович 1619: 5r-v].

Тодішні оратори підкреслювали, що людина не втратила Божої любові навіть після того, як спробувала заборонений плід. Вказуючи причину гріхопадіння перших батьків, вони не акцентували на людській гордості, як це робили в той час римо-католики. [Корзо 1999: 279]. Перший гріх, згідно з інтерпретацією православних пастирів, – це результат інтриги сатани та наївності, “niewdzięczności i nieuwważania” перших людей, як це прокоментував Л. Карпович [1619: 7v]. Й. Бобрикович про цей, знаменний для людського роду “обман”, у драматизованій формі псевдо-звіту писав:

Powstaje (szatan- A.H.) sztucznie na Ewę, zwodzi ją jabłkiem, ukazuje onej większe dygnitarstwo uczynić obiecuje oną Boginią wiedzącą dobre i złe, jako oszust przywodzi do tego, że to co mieli z Adamem stracili, a tego czego za jego perswazją pragnęli nie dostąpili [Bobrykowicz 1625: 6].

Цей гріх, згідно з біблійною Книгою Буття (2, 15-17), пояснено, як рішення людини самотійно розсудити, що є добром, а що – злом. Це, однак був уже другий гріх. Першим гріхом, що з’явився на світі ще

перед його створенням, перед покусом Адама та Єви в раю, була гордість, яку принесла “зарозумілість Люципера” [Karpowicz 1619: 7v]. В результаті зло, на чому наголошували деякі автори, прийшло не знизу, а згори, не від матерії, а від духа [Ware 1999: 62]. Якщо дивитися на людину тільки з точки зору земної екзистенції, то виявиться, що вона “*podłość na początku, we środku słabość i odmienność, w końcu marność, gdyż z ziemi i błota idzie i znowu w ziemi i popiół się obraca*” [Karpowicz 1619: 4]. Однак, беручи до уваги ширшу перспективу – від світотворення по безконечність, тобто перспективу осяжної тільки Богові вічності, то про людину і світ необхідно сказати, що: “*w początku i w środku i na końcu wielką mają wspaniałość*” [Karpowicz 1619, 4r-v].

Існування матерії у людині – це глибоко обдуманий Божий замисел. Тому тіло не можна розуміти як кару. Воно від часів падіння жителів раю стало іспитом духової та релігійної зрілості людей. Тіло може бути союзником на дорозі здобуття нагороди в небі. Завдяки тілу людина спроможна на те, чого не змогли здійснити упалі духові істоти, тобто, піднятися з гріховності через пости та інші покаянні практики, набуваючи Божу подобу вже у тлінному житті. Теологи тієї доби вважали це найкращим доказом досконалості людини, яка перевищує навіть ангелів [Корзо 1999: 40]. Згідно з чітко обґрунтованим переконанням, людську гордість та претензії на владу успішно обмежувала свідомість того, що тілесна частина сутності людини походить з пороку та землі, а сам Творець: “*tak pięknie i misternie (człowieka- A.H.) urobił, że w nim jednym to wszystko zebrał i ssumował co się kolwiek na tak szarym widomego świata okręgu znajduje*” [Karpowicz 1619: 6].

Людина – це інтегральна частина світу, в якому вона живе, його віддзеркалення. Так само, як всесвіт, людина-*малий світ* складається з чотирьох елементів. Гармонійно зіставлені Творцем стихії, пропорції поміж вогнем, водою, землею та повітрям, – запорука оборони людини-мікросвіту від надмірного поринання у гріх:

(...) *ze wszystkich czterech to jest ognia, powietrza, wody i ziemi jako ten wielki tak i ten mały świat stanął. Nie masz bowiem ani było żadne na tym świecie człowieka któryby tych wszystkich rzeczy (pod liczbą, miarą i wagą) mieć nie miał. Wszystko to bowiem dobrze ten Arythmetik, Phisic, i Geometra policzył zważył i rozmierzył. (...) człowiek mało ma ognia żeby się ogniem pożytkowości, łakomstwa i gniewu nie zapalał. Mało ma powietrza żeby trzcinię od wiatru chwiejącym nie był. Więcej wody żeby się przyrodzonego ciepła gorącości temperowała. Więcej ma ziemi ciężkiego i podłego elementu... Gdy go mówię względem zacności Ducha wyniosłej dumy i próżnej chwały wiatr nadymać pocznie żeby tak podłg (z której jest stworzony i w którą się znowu obróci) materię, to jest ziemię na pamięć sobie przywołując i*

onego, którego pawem zowią ptaka (pojrzeniem na szpetność nóg ślicznością piór swoich pogardzając) naśladować te słowa ku Sobie: „Przecz się pysznisz ziemio i popiele”, mówił [Karpowicz 1619: 6].

Зацитовані Л. Карповичем слова біблійного мудреця (*Книга Сираха* 10, 9), можна вважати підсумком проведених проповідником роздумів про тіло, яке слід трактувати як прокляття, навпаки, його слабкість має практичний сенс. Воно має підкреслену тодішніми авторами силу припинити гордість людини – носія шляхетної душі. Як видається, автори похоронної літератури намагалися у дусі ранньохристиянської антропології показати людину як проміжну ланку посеред двох рівнів створених речей і таким чином довести, що Бог, створивши спочатку “духовий”, або “інтелектуальний” рівень, тобто, “безтілесних ангелів”, а пізніше світ “матеріальний або тілесний, тобто всесвіт, зірки, планети з різного роду мінеральним, рослинним та звірячим життям” тільки одне створіння, а саме, людину, поставив одночасно на обох цих рівнях. Таким чином, представлена космічна ієрархія світу дозволяє сказати словами дослідника, що “наша людська натура складніша за ангельську та обдарована більшим потенціалом. З цієї перспективи людина не нижча, а, навпаки, вища істота, ніж ангели” (...) “Бог повірив людині завдання помирити і гармонізувати духову та матеріальну сфери, одуховити матеріальне та виявити закритий потенціал створеного порядку” [Ware 1999: 52-53]. Треба наголосити, що вже в часах середньовіччя людина усвідомлювала себе “господарем природи”, цей “специфічний антропоцентризм”, як його називає В. Горський, “зумовлює переважання в системі філософських поглядів діячів Київської Русі кола проблем, що пов’язані з усвідомленням сутності людини. Сенсу її буття. Людині відводиться роль центральної ланки, що забезпечує комунікацію між Богом та створеним ним світом” [1997: 36].

Найважливішим доказом особливого місця людини-медіатора у всесвіті може служити підкреслена Л. Карповичем, правда про народження, життя та смерть Христа, який прийняв на себе людську натуру, народившись у яслах, та правда про Божу Матір, яка в небесній ієрархії стоїть найближче Творця:

Nie Anielskąs bowiem ale ludzką naturę (Chryste Panie) nasie przyjął. Nie Anielskąs ale ludzką naturę i w tej (która pura creatura est) Personie to jest Przeczystej i Przebłogosławionej Matce swej tak uczcił żeś ją nabliżej boku swego w ciele uwielbionym (przed generalnym wszech ciał uwielbieniem) postanowił [Karpowicz 1619: 6].

Як виникає з проведеного аналізу, руські автори XVII ст. вважали своїм пастирським обов’язком тлумачити сутність людини таким чином, щоб наводити своїх, занурених у будні та плоть, слухачів на думку про

одночасну участь у розвитку Божої подоби і тіла, і душі. Як влучно зауважив Д. Станілоае, людина стає Богоподібна тоді, коли стає більш людською [Ware 1999: 71]. Проповідники повертались до першопочатків людства не тільки для того, щоб пригадати падіння людини, але й вказати мету, яку Творець поставив створеній на його образ і подобу людині в сповненому любові акті творення. Знаком вирізнення людини, свідченням необмеженої любові до неї Бога був акт Воплочення, а передусім хресна жертва Божого Сина, принесена для спасіння людини перед вічною смертю, а також “палац” готовий прийняти спасених у небесах:

Uważcie proszę jako Pan Bóg człowieka poważał zstąpił z nieba Syn Boży, aby jako mostowniczy drogi porównał, gościńce wyprostował, góry zatrudniające poniżył. Opatrzywszy drogi powrócił do nieba, aby zgotowany i ozdobił pałac, patrzcie jako wprowadza człowieka umarłego. Chcecie muzyków a za nie słyszycie jako wiele osób duchownych i różnych Muzyków wdzięcznym koncertując śpiewem czynią duszy wesoły pojazd, żądajcie asistentiej, i zalisz nie widzicie niezliczonych pułków pokrewnych, przyjaciół i sprzyjających nabożnie chrześcijan. [Dubowicz 1645: 4].

Надгробні промовці наголошували на необхідності дивитися на людину через призму хреста. Тільки таке бачення дозволяє збагнути сенс життя, смерті, а також віднайти своє земне місце та призначення. Людина зобов’язана подивитися на себе як на ікону Бога, а тоді, вслід за висловленими в похоронному письменстві вказівками, не тільки пам’ятати про свою гідність, але і дозрівати до неї, леліяти у собі самому прагнення досягнути щасливу вічність, до якої, як слід сподіватися, тодішнім християнам було простіше наближатися дорогами, вказаними письменниками-душпастирями.

Джерела

Bobrykowicz, J.: Kazanie na znamienity pogrzeb wielmożnego Pana Jego Mości Bohdana Martimiana Ogińskiego z Kozielska Podkomorzego Trockiego. Wilno 1625.

Dubowicz, A.: Haft ręką Bożą na dobrej duszy...Heleny Sapieżanki Kuncewiczowej. Wilno 1645.

Hyrski, T.: Szczęśliwa droga i w drodze kompania. In: Homiliarz. XVII wiek. rękopis w zbiorach Czartoryskich-Kraków (sygnatura 3785 III).

Karpowicz, L.: Kazanie na pogrzebie kniazia Wasila Wasilewicz Haliczyna ...Wilno 1619.

Сакович, К.: Аристотелівські проблеми, або Питання про природу людини з додатком передмов до весільних і похоронних обрядів. Краків 1620. In: Пам’ятки братських шкіл на Україні кінець XVI - початок XVII ст. Тексти і дослідження. редколегія В. І. Шинкарук, В. М. Ничик, А. Д. Сухов. Київ 1988.

Література

- Горський, В.: Історія української філософії. Київ 1997.
Корзо, Р.: Образ человека в проповеди XVII века. Москва 1999.
Перлини східних отців. Зібрав Ю. Катрій. Львів 1998.
Пікулик, Н. Ф.: Гуманістичні традиції в духовній культурі Київської Русі. In: Філософія Відродження на Україні. Київ 1990.
Habbblethwaite, P.: Czy istnieje teologia śmierci? In: Sens choroby, sens śmierci, sens życia. Opracowanie i wstęp H. Bortnowska. Kraków 1993.
Kijas, Z. J. OFMConv.: Początki świata i człowieka. Kraków 2004.
Ware, K.: Prawosławna droga. Białystok 1999.

Summary

In 17th century mourning sermons life, a conscious pursuit of eternity, death, a turning point and the ultramundane existence of soul are presented not only as a human pilgrimage from birth to death, but above all as a desired part of God's salutary plan for man. A man should regard his life as a valuable time of fulfilling the dignity of being a human „created in God's own image”. The road to salvation leads only through another man. The original sin in catholic commentary was an act of insubordination and was caused by the pride of people. The orthodox preacher stressed that first sin in the world appeared before the Eden story and came from Lucifer pride. Adam and Eve's sin was the result of their weakness and naivety. Eden's accident influenced all human history, it also changed the way of thinking about human being, the sense of life and death.

Реклама як метафора і метафора у рекламі

Осипова Валерія

*Національний аерокосмічний університет
ім. М. Є. Жуковського "ХАІ"*

Метою нашої статті є аналіз впливу метафоричних коннотацій телекомунікативів на іміджеві орієнтири сучасного індивіда.

Проблема метафорики телекомунікаційного простору безпосередньо вирішується на онтологічному та аксіологічному рівнях.

На онтологічному рівні вона представлена як симулякрізований простір.

За Клоссовскі, симулякр утворює знак миттєвого стану і не може ані встановити обміну між розумами, ані дозволити перехід однієї думки в іншу. Комунікація, здійснена через симулякр, заснована не на суміщенні семантично постійних понятійних полів учасників комунікації, а на кооперації нестійких семантичних асоціацій комунікативних партнерів.

Для Ж. Бодріара у роботі "Екстаз комунікації" телебачення з його технологіями є метафорою для процесу симуляції у сучасній культурі. Екранне життя перехрещується з нашими бажаннями та стає формою наших психічних світів. Таким чином, відбувається стертя кордонів між світом почуттів і фантазій та світом публічних репрезентативів, який бачимо. Чистий об'єм репрезентації у фільмі, відео чи рекламі та те розширення інформації, що виставляється напоказ, не тільки загрожує зв'язності, цілісності особистого світу, а й знімає саму відмінність між особистим і публічним. Особистісні світи реальних індивідів постійно порушуються телебаченням, яке робить загальнодоступним інтимні подробиці їхнього життя; особистий світ починає бути населеним публічним світом історичних подій, які тепер є досяжними дуже швидко і у кожному домі, завдяки телебаченню. Отже, людина не може бути неправильно репрезентованою і неправильно розуміти себе в ситуації, в якій не існує позитиву чи негативу, а лише виробництво знаків, ще більшої кількості значень, екстазу комунікації. Долається не тільки відчуження, а й сама ідея репресії, бо з руйнуванням ідеї особистого Я більше нема чого долати, нема простору, в якому можна було б здолати його. Образ, за Ж. Бодріаром, нав'язує реальності свою аморальну логіку по той бік добра і зла, істини і фальші, логіку поглинання значення, яке він розмиває і знищує, за рахунок чого сучасна

культура втрачає живе відчуття життя, реальне відчуття реальності, які змінюються симуляцією реальності з одного боку та симуляцією її переживання — з іншого.

За Джеймісоном, відбувається абсолютна асиміляція суб'єкта, що дивиться, у механічну структуру медіума відео.

У соціологічному аспекті (А. Крокер, Д. Кук) все те, що не підлягає онтологічному тексту процесування через телевізор, не є домінантним для основних тенденцій сучасності. З одного боку, від телебачення відмовляються зовсім. Оскільки воно є засобом пригнічення та інтелектуальної деривації, трансформує реальних індивідів у пасивні, хоча й ідеально функціонуючі медіа машини, шляхом імплантування симульованої, електронно керованої і технократично контрольованої ідентичності“ [Массовая культура 2004]. На думку канадських соціологів, телебачення замінює світ досвіду на світ образів, тобто сучасна культура розчиняється у тотальному пануванні іміджу.

Отже, якщо на онтологічному рівні метафорика телекомунікативного простору представлена симуляцією, то на аксіологічному рівні вона артикулюється у понятті “імідж”, яке, вступаючи до авторитарного діалогу з глядачем, змушує його до акту підсвідомої ідентифікації із собою, здійсненого шляхом метонімізації.

Реклама як метафора

Тут мається на увазі те, що саме утопічна сутність реклами є метафорою, яка спонукає індивіда здійснити акт купівлі, оперуючи при цьому метафоричними візуальними кодами, що діють на реципієнта шляхом метонімізації та асоціативного паралелізму із собою: „Купуйте те, що ми рекламуємо – і ви станете нами: щасливими, вродливими, здоровими, безтурботними і завжди усміхненими ... і ви станете ідеальними чоловіками, жінками, батьками, домогосподарками чи професіоналами!!!” Таким чином, суб'єкт, який придбав певний товар, сам стає утопічною метафорою для тих, хто ще не здійснив бажаного акту купівлі.

Метафора у рекламі

У цьому пункті ми розглянемо як прийом, який використовують дизайнери під час створення певного вигляду рекламної продукції. Тут, які в першому випадку, вона реалізується у своєму метонімічному аспекті, тобто в перенесенні тих чи інших рис об'єктів чи явищ навколишнього середовища на об'єкт дизайну. Наприклад, у рекламі будматеріалів та магазинів, що ними торгують, мають фігурувати надійність, монументальність та довговічність як домінанти властивості

будівництва, закріплені у свідомості споживача. Отже, треба відшукати об'єкт, який у масовій свідомості вже володіє цими рисами (каміння, колона, слон або велетень тощо) та об'єднати у просторі рекламного повідомлення цей образ із логотипом замовника, наділяючи в такий спосіб рекламодавця рисами образу-донора. Або ж заспокійливий трав'яний чай діє м'яко, неначе подушка (пакетик чаю зображено як подушку) тощо.

Таким чином, метафора як креативний метод у галузі рекламовиробництва може відкрити для споживача приховані від нього властивості товару.

Перегляд рекламних роликів, і як наслідок — здійснення акту володіння, набуває у сучасному суспільстві певної ритуалізації та відбувається за аналогією до ситуації із виникненням улюбленої квітки фюрера: “Шпеср знав, що фюрер глибоко байдужий до квітів взагалі, та сказав що у Гітлера нема улюблених квітів. Тоді було вирішено: улюбленими квітами фюрера повинні стати едельвейси, бо вони ростуть високо в горах. З того самого дня всі вважали, що едельвейс — улюблена квітка фюрера. Підкоряючись суворим вимогам ритуалу. Гітлер полюбив едельвейс” [Желев 1991].

В такий же спосіб, людина починає перейматися “споконвічною проблемою кухонних комбайнів”, ототожнювати еротичні фантазії з шоколадом “Корона” чи “Баунті”, смачні страви — із “Мезимом” чи “Фесталом”..., і купувати прореklamовані товари.

Отже, метафорика телекомунікативного простору реалізується на двох рівнях: на онтологічному — як симуляція, і на аксіологічному — як сформовані у конкретні образи мрії, що спонукають індивіда до здійснення акту володіння.

Весь рекламний процес в цілому є метафоричним за своєю природою і метафоричними є його прийоми зокрема. Тобто спостерігається подвійна метафоризація (метафора-в-метафорі).

Література

- Желев, Ж.: Фашизм. Тоталитарное государство. Мысль, Москва 1991.
Массовая культура. Альфа-М, Инфра-М, Москва 2004.
Новейший философский словарь. Книжный дом, Минск 2003.
Почепцов, Г.: Имиджелогия: теория и практика. Адеф-Украина, Киев 1998.

Резюме

Автор статті розкриває проблему функціонування метафори в сучасному інформаційному суспільстві на матеріалі рекламного

дискурса. Проблема метафорики телекоммуникационного пространства непосредственно решается на онтологическом и аксиологическом уровнях. Весь рекламный процесс в целом является метафорическим по своей природе и метафорическими являются его приемы в частности. Таким образом, наблюдается двойная метафоризация (метафора-в-метафоре).

До питання зв'язку слова та міфу в працях М. Мюллера та О.Потебні

Пономаренко Людмила

*Гуманітарний університет «Запорізький інститут державного
та муніципального управління»*

Питання зв'язку мови і фольклору, зокрема слова й міфу хвилює вчених вже протягом кількох століть. Залишається актуальним воно і сьогодні. Ще О.Потебня відзначав посилення інтересу до вивчення природи міфу в XIX ст.: «важко назвати когось із відомих психологів, філологів, істориків культури, які б не присвятили значної частини своїх праць дослідженню міфологічних питань [Потебня 1990: 295]». З метою пояснення такого поживлення навколо зазначеної теми О.Потебня звертається до М.Мюллера, який пов'язував цей процес з основним питанням самопізнання «Що я таке?», яке для його сучасника (та, мабуть, і для нас) зводилося до іншого історичного питання «Як я (як один із багатьох) став таким?» [Цит. за: Потебня 1990: 295]». Серед українських дослідників XX-XXI ст. названого питання досить побіжно торкалися Т.Лукінова [Лукінова 1985], М.Карпенко [Карпенко 1998], В.Жайворонок [Жайворонок 2002], А.Слюсар [Слюсар 2004] та ін.

Метою нашої статті є з'ясування стосунку слова як мінімальної змістової одиниці мови до міфу в працях німецького вченого М.Мюллера «Порівняльна міфологія» (1856) та українського – О.Потебні «Із записок з теорії словесності» (опублікована 1905 р. після смерті вченого).

О.Потебня був знайомий із працями М.Мюллера і використовував їх, зокрема «Essais» (1869) («Есеї») та «Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache» (1870) («Лекції з науки про мову») М.Мюллера, які до сьогодні ще не перекладені. В нашому ж розпорядженні «Порівняльна міфологія» (1856) М.Мюллера в перекладі І.Живаго (1863). Проте цей факт не має принципового значення, тому що, по-перше, думки в названих працях М.Мюллера перегукуються, по-друге, попереду своїх висновків О.Потебня наводить розлогі цитати з аналізованих ним праць.

Переходячи до вчення М.Мюллера, одразу привертає увагу твердження про те, що в найдавніший період, названий ним як міфопейчний (передував періоду виділення народностей), кожне із спільноарійських слів було «у відомому смислі – міф [Мюллер 1863: 45]». Автор монографії також дає визначення мові в цей «ранній

період». Мова – це «свідоме вираження у звуках вражень, які сприйняті різними чуттями людини [Мюллер 1863: 47]».

М.Мюллер намагається пояснити «багато важких пунктів міфології», простежуючи шлях творення абстрактних і збірних іменників та допоміжних дієслів у давній мові. Звернемося до прикладів. Враховуючи той факт, що мова на початку свого розвитку і не могла виражати «нічого іншого, крім предметів – за допомогою іменників, і властивостей – за допомогою дієслів [Мюллер 1863: 47]», не доводиться переконувати у виникненні труднощів, пов'язаних з появою абстрактних слів. Значний інтерес викликає спостереження М.Мюллера над природою слів «весна», «зима», «день», «ніч», висловів «день наступає», «ніч наближається» тощо. За назвами пір року та частин доби стоїть час, який «не має предметного (substantial), індивідуального буття... [Мюллер 1863: 47]». У наведених висловах, за словами М.Мюллера, предикат дії надається тому, що не може діяти.

Схожу картину отримаємо при розгляді збірних, за словами вченого, іменників на зразок: «небо», «земля», «роса», «дощ». Говорячи: «земля годує людину», мають на увазі не якийсь конкретний шматок земної поверхні, а землю взагалі як єдине ціле. Таким чином, ми маємо на увазі «щось», чого не можемо досягнути за допомогою органів чуття. Проте, за словами М.Мюллера, як би ми не розуміли це «щось» – «як ціле, як силу, як ідею» – ми надаємо йому рис індивідуального буття [Мюллер 1863: 48]». Крім того, вчений нагадує, що в давній мові кожний іменник мав родове закінчення чоловічого або жіночого роду (середній рід з'явився пізніше). Таким чином, це «щось» мало «не лише індивідуальний, а ще й статевий характер [Мюллер 1863: 48]».

Проте завершуючи спостереження над іменниками та дієсловами, автор робить досить непередбачуваний висновок про те, що «за допомогою труднощів, пов'язаних з творенням іменників та дієслів з абстрактним значенням, можна пояснити лише присутність алегоричного елемента (розрядка наша – Л. П.) в поезії давніх, але міфологія залишається як і раніше загадкою [Мюллер 1863: 63]».

І тут дослідник, на нашу думку, суперечить сам собі. Адже він перед цим говорив про те, що поки люди ставилися свідомо до мови, то зі словами на зразок «ранок», «вечір», «весна», «зима» «поєднувалося уявлення не про сили чи властивості, а про істоти (розрядка наша – Л. П.) з цими силами чи властивостями [Мюллер 1863: 49]». То чи може в цьому випадку йтися лише про алегоричний елемент, а не про міфічне мислення? Своєрідне вирішення питання пропонує О.Потебня: «Для нас міф, який приписується нами первісній людині, лише поетичний образ. Ми називаємо його міфом лише стосовно думки тих, якими і для яких він створений [Потебня 1990: 302]».

Значна частина давніх назв, які створює мова на перших сходинках свого життя... базуються, за словами М.Мюллера, на «сміливих метафорах». Більшість із цих слів повинні були втратити «не лише етимологічний, але й переносний, поетичний (розрядка наша – Л. П.) смисл [Мюллер 1863: 64]». Проте кількома сторінками раніше дослідник наголошував на тому, що «в період міфотворення кожне слово, дієслово чи іменник, зберігало свій початковий, конкретний (розрядка наша – Л. П.) смисл [Мюллер 1863: 56]».

Слід зазначити, що ця суперечність у М.Мюллера була помічена, за словами О.Потебні, ще Г.Спенсером [Спенсер 1876]. «З одного боку нам говорять, що давні арійці володіли мовою, яка складалася з коренів таким чином, що абстрактна ідея про *заступництво* (*покровительство*) передувала конкретній ідеї про батька. З іншого боку, нам говорять, що давні арійці, які з'явилися після цих первісних арійців, «не могли говорити і думати інакше, як за допомогою» особистих (?) фігур [Цит. за: Потебня 1990: 299]».

О.Потебня не лише погодився з правомірністю такого зауваження, але й висловив свій погляд на питання метафоричності первісної мови як «властивості, за якою всяке наступне значення (слово) може утворитися не інакше, як за допомогою відмінного від нього попереднього, в силу чого із обмеженого числа відносно елементарних слів може утворитися безліч похідних... Поява ж метафори на основі різноманітності образу і значення є тим самим зникненням міфу [Потебня 1990: 304]». Таким чином, як бачимо, О.Потебня відстоює думку про те, що метафоричність і міфічність мови – явища несумісні. Дослідник також вказує на пізніший характер метафоричності [Потебня 1990: 306].

На наш погляд, у питанні стосунку слова до міфу з погляду М.Мюллера помітна ще одна суперечність. Якщо спочатку він стверджує, що кожне спільноарійське слово – це вже міф, то навіщо тоді йому набувати міфологічного значення? А за словами дослідника, «для того, щоб яке-небудь слово набуло міфологічного смислу, необхідно, щоб в мові втрачено або затемнено усвідомлення первісного, власного значення цього слова [Мюллер 1863: 67]». Таким чином, ми підійшли до найвідомішого постулату із вчення М.Мюллера, який зазнав критики з боку як його сучасників, так і послідовників, і відомий як «міфологія – це хвороба мови».

І хоч М.Мюллер і зазначав, що «не все в міфології пояснюється хворобливим процесом мови [Цит. за: Потебня 1990: 297]», проте О.Потебня не погодився ні з якими «хворобливими елементами в мові», хоча й простежив можливе джерело походження цієї думки. Крім того, харківський вчений не дав права на існування і твердженню німецького міфолога про те, що «початкове значення слова (а відповідно, і

пов'язаної з ним думки) значно величніше за міф, яке впливало з теорії «хвороби мови» [Цит. за: Потебня 1990: 298]».

Проте О.Потебня не лише піддавав критиці певні твердження М.Мюллера, але й взяв дещо на озброєння. Так обидва дослідники єдині в твердженні про взаємозв'язок мови і міфу як продукту міфічного мислення. На думку О.Потебні, «мова є основним і первісним знаряддям міфічного мислення. Та немислиме знаряддя, яке своїми б властивостями не визначало б властивостей діяльності, яка відбувається за його посередництвом: те, що ми робимо, залежить від того, чим ми це робимо... Таким чином, вплив мови на міфи є беззаперечним [Потебня 1990: 304]».

Стосунок слова до міфу торкається безпосередньо питання творення нового міфу, який, за О.Потебнею, полягає в творенні нового слова, а ніяк не в забутті попереднього значення [Потебня 1990: 308]. Оскільки О.Потебня, як і більшість дослідників, не погоджується з творенням міфів шляхом «затемнення попереднього значення слова», то який інший спосіб він пропонує? За словами вченого, «хоча первісна назва земного вогню, корови і т. д. була вже міфом, проте цей міф послужив лише матеріалом для творення міфів, предметом яких були явища більш вражаючі й тому божественні. Земний вогонь, земні корови послужили відповіддю на питання, що таке вогонь небесний, що таке хмара. Лише згодом знову постало питання: що таке земний вогонь, що таке земна корова? Відповідь: земний вогонь є той самий небесний, який зійшов на землю; земна корова є таємниче втілення небесної й тому певними своїми діями може вказувати на дії першої [Потебня 1989: 274–275]». Таким чином, на основі слова-міфу твориться нове слово-міф.

Слід підкреслити, що О.Потебня приймає визначення міфу «як словесного твору, тобто (в найпростішому вигляді одного слова) як сукупність образу (=присудка), представлення (*Tertium comparationis*) і значення (=психологічного підмета, тобто того, що підлягає поясненню) [Потебня 1990: 298]». Виділяючи в слові значення і представлення, О. Потебня розглядав вплив слова на творення міфів з двох боків. Перша група міфів твориться шляхом «перенесення значення слова на те, що пояснюється [Потебня 1990: 284]». Іншими словами, видимий образ стає міфом. Як ілюстрація такого роду міфів подається випадок, який трапився з поетом пушкінської епохи М. Д. Деларю (1811–1868). Деларю-батько, який постійно носив окуляри, говорив своєму маленькому Деларю-синові про всевидячого Бога. Дитина зауважила: «Какие же должны быть у бога очки!» Такий міф міг бути створений, за словами О.Потебні, будь-якою дитиною, в мові якої були слова «отец» і «очки».

Виникає питання про існування певних умов, за наявності яких міг виникнути наведений вище міф. Такою «умовою» і є мова. Припущення, що міф не зазнає мовного впливу здається правильним лише до тих пір, поки «наше спостереження не виходить за межі однієї мови чи залишається в колі близьких за змістом мов [Потебня 1990: 285]». Продовжуючи спостереження над «міфом про всевидячого Бога», О.Потебня підкреслює: «Здавалося б, що риси національності й класу в цьому міфі не виражені. Однак умовою легкості, з якою поняття, пов'язане зі словом *отец*», перенесене на Бога, могло тут бути те, що і в розмовній мові цих людей для значення «*pater*» було слово *отец*» (а не *батюшка*), і в молитві сказано «Отче наш» [Потебня 1990: 285]». Для української дитини, відзначає дослідник, виникла б перешкода при творенні такого міфу, оскільки значення «*pater*» передається за допомогою слів *«батько»*, *«тато»*, тоді як Бога так не називають.

Інший вид міфів, за О.Потебнею, твориться під впливом зовнішньої та внутрішньої форми слів, звуків і уявлень. До таких міфів дослідник відносить вторинні календарні міфи та історичні. На прикладі перших, які пов'язані з потребою пояснити значення і вплив конкретного дня на польові та інші види робіт, пов'язаний «міфічний погляд на слово як на правду і на сутність» [Потебня 1990: 285]». Цей погляд виявляється в тому, що день може носити лише ту назву, яка відповідає його значенню, і має певний смисл. Іншомовне походження чи то випадковість таких назв не визнається.

Існує, на думку О.Потебні, два шляхи творення таких календарних міфів. Перший полягає в тому, що звуки незрозумілих назв нагадують слова рідної мови, найбільш пов'язані з панівним змістом думки. Серед наведених прикладів одним із найяскравіших видається пояснення уявлень, пов'язаних з днем святого Тихона (16 червня за ст. с.) – *«сонце йде тихіше, співучі пташки затихають»*. Дослідник зазначає, що якби звуки календарних назв були інші, то й слова, і думки, які вони викликали, хоча б і належали до того ж кола думок хлібороба, проте були б іншими. Таким чином, це приклад впливу форми мови на творення міфу [Потебня 1990: 285].

Інший шлях творення міфу полягає в тому, що початкові звуки календарних назв, які не викликають в пам'яті відповідних «тубільних» слів, несвідомо видозмінюються і пристосовуються до панівного змісту думки. Ілюстрацією такого міфу може бути народне трактування свята Маковія (рос. Маккавеев) – *«мак віять»*. Таким чином, перед нами приклад впливу міфу на мову [Потебня 1990: 285].

На основі проведеного спостереження над «Порівняльною міфологією» М.Мюллера та «Із записок з теорії словесності» О.Потебні приходимо до таких висновків. По-перше, під час аналізу праць

М.Мюллера (як і інших вчених) О.Потебня вдається до методу диференційної рецепції, що є цілком виправданим з огляду на стан розвитку науки в XIX ст. По-друге, питання зв'язку слова і міфу обидва дослідники вирішують практично однаково: на ранньому ступені розвитку мови слово було міфом. І хоч, на думку М.Мюллера, слово набувало міфологічного значення лише після затемнення його попереднього значення, проте цінною є його ідея про індивідуальний (статевий, особистісний) характер абстрактних та збірних іменників та її обґрунтування. По-третє, О.Потебня, виходячи з визначення міфу як словесного твору, зокрема слова в найпростішому вигляді, з психолого-лінгвістичного погляду розглядає структуру міфічного твору як образ (присудок), представлення (*Tertium comparationis*) і значення (психологічний підмет). Наприкінці слід зауважити, що вирішення заявленого питання не вичерпується межами цієї статті, і може бути предметом подальших досліджень.

Література

Жайворонок, В.: Міфологія і мовний світ народу в інтерпретації О.О.Потебні. In: Наукова спадщина О.О.Потебні в контексті сучасності. Четвертий міжн. конгрес україністів, 26-29 серпня 1999 р. Київ 2002, с. 74-80.

Карпенко, М.О.: М.О.Максимович, О.О.Потебня, Л.А.Булаховський: наступність традицій східнослов'янського мовознавства як відгалуження славістики. In: Матеріали шостої міжнародної наукової конференції. Мова і культура 1/1998, с. 83-90.

Лукінова, Т.Б.: О.О.Потебня як дослідник слов'янського язичництва. In: Наукова спадщина О.О.Потебні і сучасна філологія: Зб. наук. праць. Наукова думка. Київ 1985, с. 54-65.

Мюллер, М.: Сравнительная мифология. Пер с англ. И.М. Живаго. Москва, 1863.

Потебня, А.А.: Из записок по теории словесности. In: Потебня, А.А.: Теоретическая поэтика. Высшая школа, Москва 1990, с. 132-314.

Потебня, А.А.: Из записок по теории словесности. Фрагменты. In: Слово и миф. Издательство "Правда". Москва 1989, с. 236-281.

Слюсар, А.О.: О.О.Потебня і порівняльна міфологія. In: О.О.Потебня й актуальні питання мови та культури: Зб. наук. праць. Видавничий Дім Дмитра Бураго. Київ 2004, с. 318-327.

Спенсер, Г.: Основания социологии. Москва, 1879. Т. 1.

Resümée

In diesem Artikel geht es um die Beziehungen eines Wortes und eines Mythos in den Arbeiten von M.Müller und O.Potebnja. Es vergleicht die Gedanken der deutschen und ukrainischen Forscher an die Bildung und das Wesen des Mythos aus der sprachlichen Ansicht.

Топонімічна картина світу: теоретичний аспект

Купчинська Зоряна

Львівський національний університет імені Івана Франка

Сучасна лінгвістика зобов'язана комплексно вивчати її загальні і часткові проблеми. Інтегрований і диференційований підхід до мови передбачає вивчення її національної специфіки. Лінгвістичні дослідження безпосередньо пов'язані зі студіями різноманітних аспектів культури. Дані історичних галузей мовознавства – особливо вдячний матеріал для етнолінгвістики, що, на думку М.І.Толстого, не є чимось середнім між мовознавством і етнографією, це напрямок у лінгвістиці, „що зорієнтовує дослідників розглядати зв'язки між мовою і духовною культурою, мовою і народним менталітетом, мовою і народною творчістю, вивчати їх взаємодію” [Толстой 1999: 40 - 41].

Основні ідеї етнолінгвістики (лінгвістичної антропології) висунуті ще Й.-Г. Гердером (Идеи к философии истории человечества. – М, 1977) В.Гумбольдтом (Язык и философия культуры. – М, 1985), О.О. Потебнею (Слово и миф. – М, 1989), Г.Г.Шпетом (Сочинения. – М, 1989), Б.Уорфом (Отношение норм поведения и мышления к языку \ Новое в лингвистике. – М, 1960). Національну специфіку мови досліджують і сьогодні Д.С.Лихачов (Концептосфера русского языка \ Изв. РАН. Сер.лит-ра и язык. – 1993.- Т.52. – №1.), М.І.Толстой (Язык – словесность – культура – самосознание \ Избр. тр. Т.2. Славянская литературно-языковая ситуация.– М, 1998), Н.Д. Арутюнова (Язык и мир человека. – М, 1999), В.В.Іванов, В.Н.Топоров (Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). – М, 1965), С.М.Толстая (Слово в контексте народной культуры \ Язык как средство трансляции культуры. – М, 2000), Є.Бартмінський (J.Bartmiński. Słownik ludowych stereotypów językowych. Założenia ogólne \ Etnolingwistyka \ Pod. red. J.Bartmińskiego. – Lublin, 1988. – Т.1.) та інші.

Етнолінгвістика на сучасному етапі часто звертається до історичного матеріалу, бо дослідники бачать в ньому „живу старину” [Толстой 1995: 26]. У цьому контексті не варто забувати про існування мовної картини світу і про можливість реконструювати давню (архаїчну) картину світу на основі мовних даних, котрі спеціально підібрані і „препаровані порівняльно-історичним методом” [Толстой 1995: 26]. Відомі праці О.Шрадера (Индоевропейцы. – СПб, 1913), Л.Нідерле (Быт и культура древних славян. – Прага, 1924), Б.Шидловської-Цеглової

(B.Szydłowska-Ceglowska. *Materialna kultura ludowa drzewian połabskich w świetle poszukiwań słownikowych* \ Lud, 1963. - T.48. - S.19 -256), Т.В. Гамкрелідзе, В.В.Іванова (Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. – Тбилиси,1984.-Кн.1,2), в яких реконструюються картини світу індоєвропейців, праслов'ян тощо.

Етнолінгвістика, звертаючись до історичних, історико-генетичних проблем, до діяхронії в дослідженнях, може набути статусу цілісної, внутрішньо неодноразової дисципліни, яка впливатиме на розвиток порівняльно-історичних студій в різних галузях, в тому числі і в індоєвропейистиці і балто-славистиці [Толстой 1995: 29].

Із етнолінгвістикою пов'язані поняття картини світу, концептосфери, мовної свідомості, менталітету тощо. Визначень цих понять в науковій літературі є чимало, однак чіткості у дефініціях нема.

Поняття картина світу часто вживається в різних галузях науки. Загальнонаукове визначення цього терміна полягає в тому, що це впорядкована сукупність знань про дійсність, що сформувалася в суспільній свідомості [Попова, Стернин 2002: 10]. Поняття картина світу здебільшого пояснюють як уявлення людини про явища, що появилось внаслідок її життєвого досвіду. Таке трактування цього поняття містить індивідуально-особистісне розуміння окремою людиною явищ природи, побуту, моральних та естетичних цінностей тощо. Функціонування терміна картина світу в науці співвідноситься з тими знаннями про матерію у всіх її різноманітних проявах, якими оперує конкретна людина - у вузькому розумінні, а в широкому – уся цивілізація. Можна було б говорити про картину світу у сфері кожної з наук. Доцільнішим є трактувати картину світу як конденсат наукових (узагальнених) уявлень людства про об'єктивний світ на якомусь етапі розвитку цивілізації. У такому випадку картина світу – це сукупність знань про світ. Тут ми говоримо про концептуальну картину світу, що складається з важливих для людини понять і їх концептів. Можна говорити і про картину світу, що відображена знаками, які інформують про об'єктивну дійсність (мовна картина світу). Семантичні поля слів-концептів і формують мовну картину світу. Усі складові об'єктивно реального світу перебувають у взаємозв'язку, тому картина світу є "одним із способів структуралізації інформації про об'єктивну дійсність"[Хайруліна: 5].

Важливо чітко відрізнити мовну картину світу, що існує як значення мовних знаків, котрі формують семантичний простір, від когнітивної картини світу, що виражається у концептах, створюючи концептосферу народу.

Когнітивна картина світу класифікує, членує, поділяє об'єктивний світ, дійсність, а мова лише відображає та фіксує

когнітивний поділ. Вивчати мовну картину світу важливо для встановлення та опису мови як системи, підсистеми та взв'язків всередині системи. Однак дуже часто опис мовної картини світу поширюється і на інші сфери пізнання, тоді мовна картина світу є засобом для моделювання та опису концептосфери. У формуванні мовної картини світу беруть участь різні засоби мови (номінативні, функціональні, образні, дискурсивні тощо) [Попова, Стернин 2002: 13].

Вивчення мови як системи, внутрішніх системних зв'язків та семантичного простору нації передбачає формування вторинної мовної картини світу. Когнітивна інтерпретація результатів дослідження мовної картини світу для опису первинної, когнітивної картини – лінгвокогнітивний метод вивчення концептосфери народу. Мовна картина світу лише частково відображає концептосферу і її лише фрагментарно можна аналізувати, однак вдалішого доступу до концептосфери, ніж через мову, очевидно, нема. Когнітивна картина світу і мовна картина світу пов'язані між собою як первинне і вторинне, як ментальне явище і засіб доступу дослідника до нього [Попова, Стернин 2002: 13].

Концептосферу і семантичний простір мови потрібно принципово розрізняти. Термін концептосфера ввів у науковий обіг Лихачов Д.С. За його визначенням, це сукупність концептів нації; концептосфера формується усіма потенціями концептів носіїв мови. Чим багатша культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатша концептосфера народу [Лихачев: 5].

Концепти існують як мислинні картинки, схеми, поняття, фрейми, гешталти, абстракції. Щодо семантичного простору, то це частина концептосфери, яка виражається через мовні знаки. Це сукупність значень, що передаються знаками мови. Концептосфера значно ширше поняття, ніж семантичний простір мови, тому знання про концептосферу народу не одержимо, лише вивчаючи семантичний простір. Однак якась частина концептосфери все ж таки відображена у семантичному просторі, тому він є предметом вивчення когнітивної лінгвістики.

Семантичний простір мови – це складна система семем, що перплітаються, об'єднуються в семантичні групи, поля тощо. Ці зв'язки відображаються на стосунках між концептами в концептосфері мови. Семантичні відношення в семантичному просторі відбивають взаємозв'язки концептів у національній концептосфері.

І концептуальна картина світу, і мовна картина світу пов'язана зі свідомістю людини. Цим поняттям оперують у багатьох сферах, незважаючи на те, що точної дефініції до сих пір нема. Тлумачний

словник української мови засвідчує, що свідомість – це: 1. Процес відображення дійсності мозком людини, який охоплює всі форми психічної діяльності й зумовлює цілеспрямовану діяльність людини; 2. Сприйняття, розуміння навколишнього, властиві людині; розум; 3. Ясне розуміння, усвідомлення чого-небудь [Великий тлумачний: 1107]. Усі значення пов'язані із свідомістю як відображення дійсності.

Свідомість доречно називати когнітивною через те, що вона формується внаслідок пізнання суб'єктом об'єктивного світу, а зміст свідомості – знання про світ, які є результатом пізнавальної діяльності свідомості [Попова, Стернин 2002: 18].

Топонімічна (ойконімічна) система є складовою частиною мовної системи, вона існує в свідомості носія мови як фрагмент мовної картини світу. Тому важливим є проаналізувати когнітивну структуру організації топонімічної системи. Когнітивний підхід до вивчення онімів вагомий через те, що онім розглядається з позиції свідомості людини. Когнітивна топоніміка виконує, перш за все, номінативну функцію [Дмитрієва: 43]. «Фундаментальні одиниці і категорії мови є результатом досягнення інтелектом явищ реального світу та інтерпретацію їх мовною свідомістю [Дмитрієва: 41].

Антропоцентризм передбачає вивчення ойконімічної системи, її суті, через відображення у свідомості, кому когнітивний підхід до аналізу ойконімії необхідний, особливо це стосується менталітету носіїв мови.

Людина, пізнаючи світ, намагається систематизувати складні і різноманітні факти і звести їх до якоїсь системи, яка була б простішою і зрозумілішою, тобто вкласти об'єктивний світ у певні рамки-конструкти. Усі результати пізнання світу фіксуються в мовній свідомості.

Поняття мовної свідомості широко репрезентовано в сучасній науці. Проводяться конференції, формуються збірники наукових праць, написано монографії із проблем, пов'язаних із мовною свідомістю: Язык и сознание: парадоксальная рациональность. – М, 1993; Этнокультурная специфика языкового сознания. – М, 1996; Языковое сознание: формирование и функционирование. – М, 1998; Фесенко Т.А. Реальный мир и ментальная реальность: парадигмы взаимоотношений. – Тамбов, 1999; Языковое сознание и образ мира. – М, 2000; Мовні і концептуальні картини світу. – К, 2000-2004; Язык и национальное сознание. Вопросы теории и методологии. – Воронеж, 2002; Актуальні проблеми менталінгвістики. - Черкаси, 2003. Незважаючи на те, що термін мовна свідомість використовують у різних контекстах, точне наповнення його не висвітлене. Видається найдоречнішим таке трактування: мовна свідомість – частина свідомості, що забезпечує механізм мовної (мовленевої) діяльності: зародження мовлення, сприйняття його і

збереження мови у свідомості. Саме психолінгвістика є цією наукою, предметом якої є мовна свідомість людини [Попова, Стернин 2002: 21]. Однак мовна свідомість є одним із різновидів когнітивної свідомості, що забезпечує мовленнєву діяльність, яка є елементом ширшого поняття – комунікативної діяльності людини. Тому потрібно розмежовувати мовну і комунікативну свідомість носія мови.

„Кожне слово наше доказує факт колективної свідомості” [Трубецкой: 29]. Свідомість народу (колективу) у той чи інший історичний період відображає усе те, чим живе цей колектив. Мова дає можливість виразити усі знання, здобутки, діяльність тощо людей на певному часовому зрізі. Однак не усі мовні знаки в однаковій мірі мають здатність відображати усе це. Тим більше, що частина тих лексем, які функціонували в далекому минулому, трансформувалася або ж зникла. Тому географічні назви, як пам’ятки матеріальної і духовної культури, представляють для нас великий інтерес у цьому контексті.

Комплексний опис архаїчної ойконімії України дасть можливість прослідкувати, як реальний світ відображений через призму ойконімічної системи. Семасіологічний аналіз ойконімії уможливить демонстрацію дійсності, що відображена в географічних назвах. Твірні основи ономастикону містять праслов’янську лексику, яка віддзеркалює усе те, що оточувало наших предків, чим вони жили, чим цікавилися, зрештою, чому саме цей набір лексем став для них вирішальним при називанні того чи іншого географічного об’єкта. Етнолінгвістичний аналіз виявляє, як тогочасний світ предсталений у свідомості носія етнічної культури. Системний і різноплановий аналіз етнокультурної інформації, що закладена в ойконімії, є важливий, бо саме таким шляхом можна компенсувати дискретність ойконімікону, що проявляється на рівні роз’єднаних, розпорошених номінацій. Саме цей аналіз дасть вихід на концептуальні принципи організації архаїчних типів онімів. Одним із початкових і підставових етапів роботи над такою проблемою є укладання реєстру вичленованої із найдавнішої ойконімії праслов’янських коренів, які згруповують навколо себе ойконіми різних типів і антропоніми, що часто є твірними основами цих географічних назв.

У мовознавчій літературі відомі терміни: топонімічна картина світу [Дмитрієва: 58], топонімічна версія картини світу [Березович 1997: 89-90], ландшафтна (топографічна) картина світу [Голомидова: 141]. Усі ці терміни означають одне і те ж – невід’ємну частину загальної картини світу із специфічними характеристиками. Яка ж це характеристика?

1. Топонімічна (ойконімічна) картина світу, як і топонімія взагалі, пов’язана із територією, з просторовим концептом, який є домінуючим.

Категорія простору є базовою щодо людини і об'єктивної дійсності. Про просторовий концепт як категорію писали: В.Н.Топоров (Пространство и текст \ Текст: семантика и структура. – М, 1983), О.С. Яковлева (Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, и восприятия). – М, 1994), Г.В.Колшанський (Объективная картина мира в познании и языке. – М, 1990).

Об'єктивний простір характеризується неперервністю, нескерованістю, безконечністю, гомогенністю [Кандрашина, Литвинцева, Пospelов: 169-170], але в свідомості людини простір набуває інших ознак: неоднорідність, перервність, скерованість тощо [Топоров:340; Яковлева: 25-28].

Поняття географічного простору належить до однієї з форм просторового конструювання світу у свідомості людини. Виникаючи у відповідних історичних умовах, воно набуває різних обрисів залежно від характеру загальних моделей світу, частиною якого воно є [Лотман: 407].

За якими параметрами можемо описати простір? О.Л.Березович пропонує такі ознаки простору: 1) локалізація об'єкта; 2) охоплення місцевості; 3) протяжність; 4) обжитість простору. Перша з них дозволяє визначити точку зору суб'єкта номінації щодо просторового об'єкта (локалізація завжди здійснювалася у системі координат); друга і третя – характеризує поле зору номінатора; четверта – дає якісну характеристику тому, як людина освоює чи не освоює простір [Березович 2000: 89-90].

Простір у топонімічній картині світу можна розглядати і осмислювати по-різному. Пріоритетними, видається, є ті аспекти, що „вписують” людину в об'єктивний світ, у природу, середовище, стосовно якого „людина відіграє роль і суб'єкта, і об'єкта впливу” [Березович 2000: 11].

2. Із просторовою тісно пов'язана часова характеристика топонімічної картини світу. „Просторово-часова орієнтація людини є практично фізичним законом існування будь-якого об'єкта, і закономірно, що мовленнєва діяльність людини повинна виражати у всіх видах комунікації часове і просторове існування предметів і фактів” [Колшанський: 90].

Топонімічна картина світу, відображаючи визначене, індивідуальне бачення світу, представляє модель реальної дійсності, якій властиві часові і просторові параметри [Дмитрієва: 58].

3. Топонімічна картина світу має територіальний характер, територіальні особливості. Це пов'язано із рельєфом місцевості, водним режимом території, особливостями клімату, флорою і фауною тощо.

4. Характерними для топонімічної картини світу є регіональні особливості, які часто розглядають у контексті регіонального менталітету, тобто біологічно, історично і соціально обумовлені системи стереотипів, що функціонують у тому чи іншому регіоні [Дмитрієва: 58].

Кожен народ бачить інваріант буття в своїй особливій, неповторній проекції. Специфіка цієї проекції зафіксована в мові, що формує мовну картину світу національної мови, і передається разом з нею з покоління в покоління. Національна мова – найважливіший етногенний фактор, лише оволодівши мовою, можна збагнути етнічну самосвідомість [Корнилов: 325].

5. Ціннісна орієнтація людини, її інтенційна поведінка стосовно об'єктивного світу є важливим фактором у формуванні топонімічної (і не тільки) картини світу. Людина, пізнаючи світ, виокремлює пріоритети, перш за все, це – довкілля, потім – соціальне оточення, пізніше – контакти з кожним індивідумом, і насамкінець – контакт зі собою [Колшанский: 40].

Пізнання об'єктивного світу починається із моделювання цієї дійсності в топонімічній картині світу. Топонімічна картина світу і топонімічна система – це різні форми буття: топонімічна картина світу – ментальне, топонімічна система – онтологічне. Отже, топонімічна картина світу – це топонімічна система в її ментальному бутті [Дмитрієва: 60]. Топонімічна система певної території – це тривалий процес формування і становлення, якому передують топонімічна картина світу як сукупність уявлень про довкілля.

Література

Березович, Е.Л.: Локальная топонимическая система: параметры и функционирование // Материалы для изучения села и функционирования. Ч.2 – Москва 1997.

Березович, Е.Л.: Русская топонимия в этнолингвистическом аспекте. – Екатеринбург 2000.

Великий тлумачний словник сучасної української мови. – Київ 2002.

Голомидова М.В. Искусственная номинация в русской ономастике. – Екатеринбург 1998.

Дмитрієва, Л.М.: Онтологическое и ментальное бытие топонимической системы (на материале русской топонимии Алтая). – Барнаул 2002.

Кандрашина, Е.О., Литвинцева, Л.В., Поспелов, Д.А.: Представления знаний о времени и пространстве в интеллектуальных системах. – Москва 1989.

Колшанский, Г.В.: Объективная картина мира в познании и языке. – Москва 1990.

Корнилов, О.А.: Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. – Москва 2003.

Лихачев, Д.С.: Концептосфера русского языка \\\ Изв. РАН. Сер.лит-ра и язык. – Т. 52. – №1. – Москва 1993.

Лотман, Ю.М.: Статьи по семиотике и типологии культуры \\\ Избр. тр. – Т.1. – Таллин 1992

Попова, З.Д., Стернин, И.А.: Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат \\\ Язык и национальное сознание. Вопросы теории и методологии. – Воронеж 2002.

Толстой, Н.И.: Неравномерность развития звеньев языковой и мифологической системы в этнолингвистическом аспекте \\\ Очерки по славянскому языкознанию. Изб. тр. – Т.3. – Москва 1999.

Толстой, Н.И.: Общие вопросы этнолингвистики \\\ Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – Москва 1995.

Топоров, В.Н.: Пространство \\\ Мифы народов мира. – Т. 2. – Москва 1992.

Трубецкой, С.Н.: О природе человеческого сознания \\\ Сочинения. – Москва 1994.

Хайрулина, Р.Х.: Картина мира во фразеологии: от мировидения к миропониманию. – Уфа 2001.

Яковлева, Е.С.: Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, и восприятия). – Москва 1994.

Summary

Modern ethnolinguistics deals with language history material which makes it possible to reconstruct the archaic world picture, the toponymic one being its part. The latter concerns spatial concept, it has territorial and regional peculiarities. Toponymic picture of the world reflecting the individual vision of the environment is a model of the reality being characterized by time and space parameters.

До питання типології інтернет-сайтів як нового явища української культури

Коцарев Олег

Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна

Кількість українців, що користуються інтернетом більш-менш регулярно, за останніми даними [SputnikMedia 2005], вже перевищила п'ять мільйонів осіб (тобто складає понад десять відсотків). Отже, поява в українському культурному й інформаційному просторі такого явища, як усесвітня комп'ютерна мережа інтернет, стала історичним фактом, що його відносимо до дев'яностих років двадцятого століття. Тим не менш, і по сьогодні не маємо достатньої кількості досліджень, що вивчали б новітнє явище з точки зору гуманітаристики.

Інтернет як такий складається з численних файлів, розташованих на комп'ютерах, підключених до мережі. Ці файли утворюють смислові єдності, що звуться сайтами. Якщо вкотре провести вже доволі затерту аналогію “інтернет – бібліотека”, сайти можна порівняти з книжками, а файли, що їх складають, – зі сторінками книжок. Мета цього докладного опису найпростішого виміру структури інтернету – показати важливість і засадничість поняття “сайт” для цілого розуміння інтернет-простору.

Оскільки сайт є основним елементом інтернету, актуальним для вивчення з “нетехнологічної” точки зору, постає питання типології сайтів. Емпіричне усвідомлення, що різні інтернет-сайти мають багато відмінностей, не може задовольнити нас. Зокрема, журналістикознавство, яке вже визнало інтернет каналом масової інформації [Morris, Organ 1996], потребує детальнішого опрацювання “нових медіа”. Надто ж потребує цього українська гуманітарна думка, досі мало заангажована у проблематиці віртуальних просторів.

Із наявних наразі українських і закордонних досліджень інтернету як каналу масової інформації, більш-менш виразну спробу типології веб-сайтів віднаходимо в росіянина І. Давидова [Давыдов 2001]: він сконцентровує свою увагу на інтернет-ЗМІ (отже, класифікація не охоплює численні не-журналістські ресурси) й поділяє їх на власне інтернет-ЗМІ та інтернет-версії традиційних ЗМІ. Далі він поділяє їх на новинні, коментарійні та змішані; авторського, редакційного та змішаного контенту; монотематичні й політематичні; державні, такі, що належать медіа-групам і ті, які належать політичним і бізнесовим групам; регіональні та загальнонаціональні.

На нашу думку, дана класифікація, хоч і ґрунтується на раціональних, виправданих засадах, не задовольняє потреби узагальненого бачення та потреби називання, створення стереотипізованих образів елементів класифікації, вельми необхідних для вивчення нового культурного явища. Також, вважаємо, навіть для журналісткознавства не досить лише типології сайтів з відверто журналістичним наповненням. Хитка розмежованість інформаційних потоків інтернету [Щербина 2001; Пронина 2002] робить необхідним під час дослідження сайтів одного напрямку, мати в полі зору якомога більшу кількість інших сторінок.

Претензії на створення загальної типології інтернет-сайтів наявні у роботах С. Сляднева “Типологія сайтів” [Слядnev 2004], Калмикова й Л. Коханової “Інтернет-журналістика” [Калмыков, Коханова 2005] та на сайті “Євровеб” [Євровеб 2005], про що йтиметься далі.

Помітних спроб такого характеру в українському журналісткознавстві й науці загалом ми не знаємо.

Таким чином, завдання даної статті – запропонувати можливу класифікацію інтернет-сайтів з огляду на уже існуючі спроби їх типологізувати. За матеріал дослідження правитимуть українські інтернет-сайти, тобто сайти, згенеровані в Україні або українцями, присвячені переважно українській тематиці.

Звернімося до кількісно найпоширенішої (багато разів скопійованої) класифікації інтернет-сайтів, розробленої у фірмі “Євровеб” [Євровеб 2005] (критерії – мета, витрати, термін розробки). Сайти тут поділяються на *візитки* (сайти, що презентують одну особу, наприклад, сайт Володимира Семиноженка www.semynozhenko.net); *промо-акції* (сайти, цілком присвячені певній обмеженій у часі події, приміром, сайт “Вибори.org” www.vyborgy.org.ua); *електронні магазини* (сайти, на яких можна замовити чи відразу придбати за допомогою електронних грошей певний товар – наприклад, книжковий електронний магазин “Bambook”, www.bambook.com.ua); *інформаційні сайти* (сайти, що “містять вичерпну інформацію в певній предметній галузі”, наприклад, сайт Верховної Ради www.rada.gov.ua); *корпоративне представництво* (великий сайт підприємства, що допомагає автоматизувати його діяльність – наприклад, сайт “Київстар” www.kyivstar.net); *портал* (величезний сайт, покликаний формувати певну спільноту людей з певними інтересами – наприклад, “Український об’єднаний портал” www.ukrop.com); *система управління підприємством* (подається досить маловиразна характеристика, що мало чим відрізняється від описів корпоративних представництв чи електронних магазинів).

Наведена класифікація має, на нашу думку, певні недоліки. Так, дуже відносною є відмінність між інформаційним сайтом і порталом, корпоративним представництвом і системою управління підприємством. Не зовсім ясно, куди у цій парадигмі можемо віднести, приміром, сайт “Новини.org.ua” (www.novyny.org.ua). Варто також відзначити незбалансовано глибоке представлення у цій класифікації бізнесових сайтів і обмежене представлення сайтів іншого характеру.

Інша класифікація (за А. Калмиковим і Л. Кохановою [Омелин 2005]) передбачає виділення таких різновидів сайтів, відповідно до змістового наповнення: *інформаційні* (аналог новинарних ЗМІ); *тематичні* (також мають багато спільного з ЗМІ, але не новинарними, тут є більше об’ємних публікацій); *корпоративні* (сайти рекламного характеру, що мають просувати на ринку дане підприємство чи торговельну марку); *комерційні* (інтернет-магазини, сайти, через які ведеться безпосередня торгівля); *бонусні* (сайти, що пропонують ті чи інші безкоштовні послуги: програмове забезпечення, музику, реферати тощо). У даній класифікації не зовсім виразною є межа бонусних і тематичних сайтів, наприклад, сайт “Весна” (www.vesna.org.ua) присвячено українізації комп’ютерних програм. Він містить безкоштовні програми та, поза сумнівами, є “тематичним” (із матеріалами про таке програмне забезпечення). Погано вписуються до такої типології, припустімо, сайти-форуми, чати і т.п., наприклад сайт “Живий Журнал” (www.livejournal.com), чи його підрозділи, що існують майже самостійно (приміром, гумористичні форуми про життя нових українських можновладців: “Наша Юля”, “Наш Петя”, “Наш Коля”).

За принципом взаємодії з аудиторією Михайло Омелін [Омелин 2005] виділяє: *сайти з переважною інформативністю* (сайти, у яких домінує одностороннє передання інформації від розробників сайту до користувачів [Левый 1975]); *сайти з переважною інтерактивністю* (сайти, автори яких головним своїм завданням бачать спілкування з аудиторією). Ця класифікація логічно впорядкована (значною мірою, завдяки своїй простоті), проте охоплює надто вузьку сферу існування інтернет-сайтів.

На нашу думку, дуже важливим є створення класифікації інтернет-сайтів за функціональною ознакою. Адже саме функція сайту визначає та відображає значною мірою і його предметно-тематичне наповнення, й специфіку комунікації, й усі інші аспекти діяльності сайтів.

Виходячи з такої точки зору, ми пропонуємо поділити інтернет-сайти на такі групи.

Інтернет-ЗМІ. До цієї групи ми пропонуємо відносити інтернет-сайти, що їхня функція – поширювати переважно журналістську інформацію, тобто інформацію про суспільно актуальні в тій чи іншій

галузі події, зібрану й препаровану професіоналами-журналістами й/або з застосуванням професійних журналістських технологій. Прикладами можемо вважати сайт “Українська правда” (www.pravda.com.ua), що публікує здебільшого інформаційні повідомлення інформаційних агенцій та інформаційні, аналітичні й публіцистичні матеріали професійних журналістів або просто відомих осіб із дотриманням стандартів журналізму. Інший приклад – сайт “5 канал” (www.5tv.com.ua), де поєднується інтернет-трансляція передач 5 телевізійного каналу з публікуванням друкованих оперативних новин і друкованих версій публіцистичних передач телеканалу.

Корпоративні сайти. Сайти, мета яких – інформувати, головним чином, про існування та діяльність певних структур: організацій, підприємств, громад тощо. Смисловий наголос ми робимо саме на здебільшого односторонньому поширенні назовні інформації із відносно замкнутого середовища (що, разом з тим, абсолютно не виключає наявності інтерактивних складових таких сайтів). Прикладами можемо назвати сайт харківського видавництва “Акта” (www.acta.com.ua), сайт Ради національної безпеки й оборони (www.rainbow.gov.ua). Також до корпоративних можемо віднести й певну частину сайтів населених пунктів (сайт Тернополя – www.misto.ternopil.net), станцій (сайт станції Лубни – www.lubnystation.narod.ru) зокрема, таких, де *переважає* загальна інформація про місто, селище або село, а не детальні довідкові відомості, не журналістська інформація з цього пункту й не рекламування доступних тут товарів і послуг (це не означає, однак, що у корпоративному сайті такої інформації не може бути взагалі, вона лише не повинна домінувати). До корпоративних сайтів варто відносити й сайти офлайн-ЗМІ, присвячені не так наданню оперативної актуальної інформації, як інформуванню про діяльність, структуру etc. даних ЗМІ.

Персональні сайти. Сайти, що надають відомості про окремих осіб і їхню діяльність. Наприклад, персональний сайт Юлії Тимошенко (www.tymoshenko.com.ua), сайт журналіста Вахтанга Кіпіані (www.kipiani.org). Сюди ж можна віднести й сайти, що симулюють ту чи іншу особистість, приміром, сайт Бегемота Замбезького “Країна чудес” (www.krainachudes.org - сайт імітує особу, що присвятила себе викриттю біографічних та інших таємниць українських громадських діячів).

Рекламні сайти – такі сайти, що їх присвячено рекламуванню товарів, послуг тощо. На нашу думку, до даної групи є сенс відносити й сайти приватних оголошень на зразок “Роботи” (www.robota.uzhgorod.ua), і сайти реклами певних товарів і послуг, що автоматично відкриваються разом із деякими іншими сайтами (наприклад, сайт www.imena.com.ua).

Інтернет-магазини. Функція таких сайтів – здійснювати безпосередні торговельні операції через інтернет або з застосуванням систем електронних грошей, або через попередні замовлення. Приклади інтернет-магазинів – сайт із продажу книжок “Бамбук” (www.bambook.com.ua), інтернет-магазин “CD й DVD” (www.cddvd.com.ua), інтернет-магазин туристичного спорядження “Торгани” (www.gorgany.com).

Довідкові сайти мають за головну мету надання читачеві довідкової інформації з певної тематики. Деякі з них виконують пошукові функції у значних сегментах інтернету, як-от “Google-Україна” (www.google.com.ua), “Мета” (www.meta-ukraine.com), “Уандекс” (www.uandex.com): вони видають користувачеві список сайтів певної тематики чи список сайтів, де зустрічаються введені користувачем ключові слова й вирази. Також сюди слід відносити сайти, що надають інформацію розкладового характеру і т.ін., наприклад сайт “Укрзалізниця” (www.uz.gov.ua), що його основний розділ – залізничний розклад зі зручною навігаційною системою (хоча цей сайт можна назвати перехідним, бо значною мірою він інформує про діяльність “Укрзалізниці”, а це є ознакою корпоративного сайту). Сутність функціонування даної групи сайтів – у взаємоспрямованій комунікації (за типологією І. Левого, простий двосторонній зв’язок та зв’язок з одним послабленим напрямом [Левый 1975]), яка передбачає інформаційний запит користувача й надання відповіді сайтом.

Інтернет-збірні. Функція даної запропонованої нами групи сайтів – накопичувати інформацію певного типу за зразком сховищ і бібліотек. Приклади таких сайтів – інтернет-бібліотеки на зразок “Поетики” (poetyka.uazone.net), музичні збірні (скажімо, сайт “Пісні”, www.pisni.org.ua), фотозбірні (www.photo.optima.ua - сайт-збірня приватної фотографії), тобто сайти, що містять певну кількість творів відповідних видів мистецтв (хоча інтернет-збірні не конче мусять накопичувати саме мистецьку інформацію, приміром, сайт www.programy.org.ua є збіркою комп’ютерних програм).

Сайти-твори. Ці сайти повинні знайомити користувачів із певним конкретним витвором людської культури. Зразком можна вважати пародійний сайт “Гостьова книга Буратіно” (www.zhurnal.ru/nepogoda/buratino.html), основа якого – відповідний літературний твір, пародія на стандартні “гостьові книги”. Сайти ж суміжної тематики на зразок офіційного українського сайту фільму “Гаррі Поттер та кубок вогнища” (harrypotterandthegobletoffire.com.ua) функціонально мало відрізняються від корпоративних сайтів.

Інтернет-спільноти. Функція таких сайтів – організовувати інтерактивне спілкування рівноправних користувачів (простий

двосторонній зв'язок), яке може ґрунтуватися на певній тематиці (сайт “Майдан” www.maidan.org.ua із підзаголовком “пульс громадянського спротиву” присвячено боротьбі проти корупції та за права людини, сайт “Київ-Х” www.kiev-x.com - проституції, порнографії та сексу як елементу сфери розважальних послуг), певній груповій ідентичності (сайт растаманів “Раста-Україна” www.rasta.com.ua, сайт уболівальників ФК “Волинь” www.fc.volyn.net) тощо. Основа таких сайтів, на відміну від інших, не повідомлення, підготовлені певною особою-керівником чи групою осіб-керівників сайту, а електронні листи відвідувачів сайту, часто оформлені як форуми [Коцарев 2003].

Також вважаємо за потрібне означити тип сайтів, традиційно називаний **порталами**. Це сайти великого обсягу, підкреслено функціональні, поєднують у собі ознаки всіх чи багатьох вищенаведених типів інтернет-сайтів, наприклад сайт “Український портал” (www.uaportal.com) сабо сайт “Весь Харків” (www.all.kharkov.ua), розважальний портал rozvaga.info.

Отже, інтернет-сайти, на нашу думку, за функціональною ознакою з урахуванням тематики варто поділяти на десять типів: інтернет-ЗМІ, корпоративні сайти, персональні сайти, рекламні сайти, інтернет-магазини, довідкові сайти, інтернет-збірні, сайти-твори, інтернет-спільноти, портали. Саме така структуризація повинна сприяти ефективнішому розумінню інтернету як явища та ефективнішій взаємодії з ним. Перспективним напрямком досліджень ми бачимо подальше пророблення класифікації інтернет-сайтів, зокрема створення типології інтернет-ЗМІ.

Література

Аудиторія українського Інтернету. In: SputnikMedia, www.sputnikmedia.net.

Давыдов, И.: Массмедиа Рунета. Основные тенденции развития и анализ текущей ситуации: аналитический доклад. In:Среда 11-12/2001, www.internews.ru/sreda/rubrik/internet.htm.

Евровэб: типология сайтов. In: Евровэб, www.euroweb.ru, 2005.

Калмыков, А., Кохано ва, Л.: Интернет-журналистика. РИП-холдинг, Москва, 2005.

Коцарев, О.: Вияви інтерактивності у структурі українських інтернет-газет. In: Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна № 583/2003, с. 141-144.

Левый, И.: Теория информации и литературный процесс In:Структурализм: за и против: Сборник статей. Прогресс, Москва 1975, с. 277-309.

Омелин, М.: Феномен корпоративных медиа. In: Резидент, www.resident.ru, 2005.

Пронина, Е.Е.: Психология журналистского творчества. РИП-холдинг, Москва 2002.

Сляднев, С.: Типология сайтов. In: CyberInfo, www.cyberinfo.ru.

Щербина, В. Н.: Сетевые сообщества в ракурсе социологического анализа: Опыт рефлексии становления «киберкоммуникативного континуума». Просвіта, Запорожье 2001.

Morris, M., Organ, C.: The Internet as Mass Medium. In: JCMC 1/1996, <http://www.ascusc.org/jcmc/vol1/issue4/morris.html>.

Резюме

Статья О. Коцарева «К вопросу типологии интернет-сайтов как нового явления украинской культуры» посвящена проблеме функционального разнообразия интернет-сайтов в украинском сегменте всемирной сети. Автор отмечает, что существующие ныне типологии сайтов несовершенны с точки зрения принципов деления, поэтому требуются новые классификации. Проведя анализ функциональной наполненности сайтов, с учетом их тематического наполнения, О. Коцарев предлагает выделить десять типов интернет-сайтов: интернет-СМИ, корпоративные сайты, персональные сайты, рекламные сайты, интернет-магазины, справочные сайты, интернет-собрания, сайты-произведения, интернет-сообщества, порталы.

Про один із параметрів концептуалізації когнітосфери науково-мистецької картини світу

Іващенко Вікторія

Інститут української мови НАН України

Проблема параметризації того чи іншого концептуального простору є однією із актуальних у лінгвоконцептології. Сьогодні в цій галузі лінгвістичного знання поки що не вироблені загальноприйняті параметри концептуалізації того чи іншого знаннєвого простору.

У статті пропонуємо розглянути один із таких параметрів – “зони сусідства”, який ми виводимо на основі поняття “топологічна ознака” [Іващенко 2004; Іващенко* 2004]. Проілюструємо опис-моделювання за цим параметром когнітосфери науково-мистецької картини світу як сукупності знань про мистецтво. Цей аспект загальної проблеми концептуальної репрезентації фрагментів знань у науково-мистецькій картині світу поки що не розглядався в мовознавчих дослідженнях.

Використовуючи параметр “зони сусідства” когнітивну сферу науково-мистецької КС у національно-мовному просторі української культури можна описати в кількох площинах її смислової організації.

І. Горизонтальні зони сусідства: зона референції [ЗР] // зона кореференції [ЗК].

Розглянемо цю ординату як опис-моделювання відношень між:

- 1) базовими концептами-поняттями науково-мистецької КС (внутрішньосмислова організація);
- 2) власне когнітосферою науково-мистецької КС та концептосферами інших / суміжних КС у функціональному просторі етнокультури (зовнішньосмислова організація), де науково-мистецька КС усвідомлюється як органічна єдність фрагментів наукової та художньої рефлексій;
- 3) базовими концептами-поняттями когнітосфери “мистецтвознавство” (внутрішньосмислова організація);
- 4) когнітосферою мистецтвознавства та суміжними з нею когнітосферами у функціональному просторі загально[спільно]наукової КС як фрагментарної сукупності знань про світ, людину та суспільство (зовнішньосмислова організація).

Референційно-кореференційна віднесеність топологічного простору когнітосфери науково-мистецької КС залежить від того, в якій

точці ментального простору знаходиться концептуалізатор, тобто яку когнітосферу концептуалізатор вибирає за початок відліку.

Якщо говорити про внутрішньосмислову організацію когнітосфери науково-мистецької КС, то ЗР у випадку (1) буде покривати фрагмент дійсності, який ми визначаємо поняттям “*мистецтво*” / “*мистецька культура*”, а ЗК покриватиме фрагмент, що його позначає термінопоняття “*мистецтвознавство*”. Виходячи з розуміння мистецтвознавства як науки не лише про мистецтво, а й художні елементи матеріального та соціального середовища [Художественная культура: понятия и термины 1978: 9, 60-63], в ЗР виділяється фрагмент, позначений терміном “*художній елемент*” (пор. кореляцію термінопонять “художній образ” – “художній елемент”). Виходить, що ЗР покривають термінопоняття “мистецтво” (асоціюється із термінопоняттям “художній образ”) і “художній елемент” (асоціюється із термінопоняттям “естетично значущий елемент”), що як такі, на наш погляд, можна об’єднати в єдиному понятті “*художня культура*”, а враховуючи дихотомію “художній – естетично значущий елемент”, – в єдиному понятті “*естетична культура*”; ЗК – власне термінопоняття “мистецтвознавство”. У такому випадку є сенс говорити також про кореляцію понять “науково-мистецька КС” (базові концепти-термінопоняття “мистецтво” і “мистецтвознавство як науки про мистецтво”) і “науково-художня КС” (базові концепти-термінопоняття “художня культура” і “мистецтвознавство як науки про мистецтво та художні елементи матеріального і соціального середовища”). Одразу зауважимо, що нас цікавить саме науково-мистецька КС.

У випадку (3) ЗР буде покривати фрагмент дійсності, що його позначає термінопоняття “*художня критика*”, “*теорія мистецтва*”, “*історія мистецтва*”, а ЗК покриватиме фрагмент, що його позначає термінопоняття “*художня культура*” (для науково-художньої КС) або “*мистецтво*” (для науково-мистецької КС)..

Якщо ж говорити про зовнішньосмислові відношення когнітосфери науково-мистецької КС, то ЗР у випадку (2) будуть покривати фрагменти, що їх позначає термінопоняття “*науково-мистецька КС*”, а ЗК – фрагменти, позначені термінопоняттями “*науково-технічна КС*”, “*природничо-наукова КС*”, “*суспільно-наукова КС*” (у функціональному просторі загально[спільно]наукової КС) і “*наївно-побутова КС*” (у функціональному просторі культури).

У випадку (4) ЗР покривають поняття “*науково-мистецька vs мистецтвознавча КС*”, а ЗК – поняття “[*етно*]естетика” [Орлова 1995: 13-18], “*культурологія*”, “*соціологія художнього та естетичного виховання*”, “*народознавство*” / “*етнографія*” / “*етнологія*”, “*історія*”, “*археологія*”, “*антропологія*”, “*лінгвістика*”, “*психологія художньої*

творчості”, “педагогіка мистецтва”, “бібліотекознавство”, “кольорознавство”, “релігієзнавство”, “книгознавство”, “фольклористика”, “музеєзнавство”, “міфологія”, “етика” та ін..

II. Горизонтально-вертикальні зони сусідства: внутрішньосмислова дифузія зон референції-корелювання та еволюційних рядів.

Розглянемо цю ординату як опис-моделювання смислової організації базового концепту-термінопоняття “мистецтво” як з огляду на вертикальну (еволюція смислів), так і горизонтальну (співіснування смислів на одному синхронному зрізі) площини. У такому ракурсі смислова організація зазначеного концепту-термінопоняття виявляє себе в кількох напрямках.

Перший представлений референційно-корелювальною дифузією концептів-термінопонять “вид мистецтва” $\approx$ “галузь наукового знання” (“вид діяльності”), що спричинило еволюційний ряд таких концептів-термінопонять: “*poiesis / mimesis / techne (tekhne, téchnē)*” (мистецтво в контексті давньогрецької КС) $\rightarrow$ “*techne (tekhne, téchnē) / ars*” (мистецтво в контексті західноєвропейської КС) $\rightarrow$ “вільні мистецтва” (вид мистецтва = галузь наукового знання) $\rightarrow$ “механічні мистецтва” (вид мистецтва = галузь технічної / виробничої діяльності / ремесло) $\rightarrow$ “красні мистецтва” / “наука” / “*techne*” (“ремесло”, “механічні мистецтва”) (вид мистецтва $\neq$ галузь наукового знання $\neq$ ремесло) $\rightarrow$ “*techne*” (“ремесло”, “механічні мистецтва”, “техніка”) / “*aisthetikos*” (“класична естетика”, “мистецтво”) $\rightarrow$ “класичне мистецтво” (“класична естетика”) / “прикладне мистецтво” (“технічні мистецтва”, “естетика авангарду”, “художній авангард”, “технологія”, “технічна естетика”) (впровадження досягнень науки й техніки в мистецтво).

З давніх часів (здебільшого відлік ведеться з Давньої Греції) мистецтво усвідомлюється як єдність трьох начал: “POIESIS (увиразнює акт творчої діяльності, що ґрунтується на творчому натхненні, яке виявляє та створює сам художній предмет – художньо-естетичну предметність) – MIMESIS (наслідування-відтворення як уявлення речі, достовірність твору, його закономірність) – TECHNE (ремесло, наука, хитрість, спритність як завершеність твору, його вираженість)” [Всемирная энциклопедия. Философия 2001: 438-439], що фактично нівелювало межу між термінопоняттями “вид мистецтва” і “галузь наукового знання”. Така невизначеність фрагмента дійсності / об’єкта предметної сфери фактично й спричинила відсутність певного поняття на його позначення: “Мистецтво було, а слова не було.. . Грецька мова не створила спеціального слова для позначення мистецтва (Dreznher).Мистецтва впродовж усієї античної епохи були віднесені до “*tekhne*” (відповідно латинське – “*ars*”)” [Искусство нового времени 2000: 40-41].

З одного боку, в класичний та посткласичний періоди Античності окремими видами мистецтва вважалися *медицина / медичне мистецтво, грамастика / грамастичне мистецтво, риторика / риторичне мистецтво* та ін.; були *музи історії, астрономії* (тобто наук, а не мистецтв у сучасному розумінні). З другого боку, у Давній Греції музи були покровительками лише музично-поетичної та театральної творчості; образотворчі мистецтва і архітектура не вважалися “мусичними” і довго не розглядалися як такі [Ромашко 2004: 112; Современный словарь-справочник по искусству 2000: 259].

Подальшу еволюцію смислової організації *гр. téchnē*, починаючи з Давньої Греції і аж до сьогодення, розкриває С. Ромашко, наголошуючи на тому, що попри всі намагання філософів розмежувати теоретичну діяльність і практичну (ремісницьку) майстерність *гр. téchnē* застосовувалося до найрізноманітніших видів людської діяльності; а прагнення відокремити “вільні мистецтва” (вважалося, що їх усього сім – *грамастика, діалектика, риторика /тривій/, арифметика, геометрія, астрономія, музика /квадривій/*) від ремесла та виокремити їх у цілком самостійну сферу мистецтва викликало до життя *лат. ars – artes liberales*. У пізньоантичному освітянському каноні, зазначає автор лінгвістичної розвідки, “вільними мистецтвами” були швидше науки, ніж мистецтво в сучасному розумінні (йшлося саме про знання, що мають практичне застосування) [2004: 112-113]. Деякі дослідники, зараховуючи до вільних мистецтв як таких, що перебували на вершині ієрархії, ще й *поезію*, вказують на той факт, що поза “вільними мистецтвами” залишилися візуальні мистецтва [Искусство нового времени 2000: 42].

Пізніше (у період Нового часу), за спостереженнями С. Ромашко, з’являється терміносполучення *artes mechanicae* “механічні мистецтва” для тієї сфери діяльності, яка в сучасному розумінні відноситься до сфери техніки та виробництва [2004: 112-113]. “Механічні мистецтва” перебували на нижчих ступенях ієрархії мистецтв. До них долучали *архітектуру, живопис та скульптуру*, проте не як самостійні види мистецтва, а як підвиди генерального виду “*armatura*” [Искусство нового времени 2000: 42].

В епоху Відродження з’являється термінопоняття “*красні мистецтва*”, на позначення власне художньої сфери людської діяльності, де художнє асоціюється з естетичним / чуттєвим пізнанням, сприйняттям світу через задоволення, поняття прекрасного, зовнішнього споглядання, однак у всій сукупності почуттів та відчуттів та їхнього усвідомлення – мистецтво як естетична діяльність. За одними джерелами, до “красних мистецтв” відносили *живопис, поезію, хореографію, музику, архітектуру, скульптуру*; за іншими –

образотворче мистецтво і музику; лише образотворче мистецтво, що виключало музику, літературу, хореографію, а також непослідовно архітектуру, пишномовство, оптику та механіку; звідси вирази “мистецтво і література”, “архітектура і мистецтво”. Інколи поняття “красні мистецтва” ототожнювали з поняттям “пластичні мистецтва”, які визначали як “мистецтво малюнка” [Художественная энциклопедія 1886: 344; Російсько-український словник 2003: 346; Современный словарь-справочник по искусству 2000: 247; Архітектура. Короткий словник-довідник 1995: 28; Искусство нового времени 2000: 43; Ромашко 2004: 112-113]).

Поступово тріада “POIESIS – MIMESIS – TECHNE” заміщається дихотомією “TECHNE – AISTHETIKOS”, в результаті чого спочатку розрізняються, пізніше протиставляються власне мистецтво (апелює до соціальних естетичних цінностей та естетичного пізнання істини) і ремесло (механічне мистецтво), а в межах філософії формується самостійна теоретична дисципліна – [класична] естетика. За ознакою “насолада гармонією” (естетичне пізнання) об’єднують архітектуру, поезію, пишномовство, комедію, живопис, скульптуру, пізніше музику і танець [Всемирная энциклопедия. Философия 2001: 439; Ромашко 2004: 113-115; Искусство нового времени 2000: 43]. За спостереженнями С. Ромашко, лат. *ars* та його замісники в європейських мовах поступово витісняють гр. *téchnē*. Основною сферою його функціонування залишилася термінологія: “Сама традиційна назва термінологічної одиниці – *terminus technicus* – стала одним із останніх пристановищ слова, де воно змогло пережити Середні віки та Відродження. В XVI-XVII ст.. починають з’являтися терміни *pyrotechnica, hydrotechnica...*” [2004: 116].

У XVIII ст. починає продукуватися нове розуміння мистецтва як професійної майстерності, вміння (а не лише споглядання), протиставлене розумінню мистецтва як постійного творчого процесу (з’являються поняття “музична техніка”, “живописна техніка”). Розробляється також поняття “технологія” як комплекс знань, настанови щодо перероблення матеріалів та виготовлення товарів. На зміну класичній естетиці як естетиці споглядання приходить художній авангард, або естетика авангарду / дії (окрім прекрасного естетика починає розглядати ще й категорію потворного (у центрі уваги творчий процес і суб’єкт творчої діяльності, технологізація художнього процесу). У мистецтво починають впроваджуватися досягнення науки й техніки. З’являються: нові види мистецтва – художня фотографія, кіно, телебачення, світломузика, відео, комп’ютерна графіка тощо; “прикладні” сфери мистецтва – дизайн, реклама, пропаганда, модельний бізнес тощо, а разом із ними розвивається самостійна галузь наукового

знання, яка “вивчає соціально-культурні, технічні й естетичні проблеми формування гармонійного предметного середовища і яка створюється засобами промислового виробництва для життєдіяльності людини” – *технічна естетика*; можливість фіксувати й зберігати результати творчості у всіх видах *виконавського мистецтва*) [Ромашко 2004: 116-121; Современный словарь-справочник по искусству 2000: 260-261; Безродний 1993: 236].

Другий напрямок представлений смисловою взаємодією концептів-термінопонять “*мистецтво*” і “*культура*” через відповідні еволюційні ряди, що об’єднуються на основі концептуальної ознаки “*культура // мистецтво на території України в конкретний історичний період*”, а саме: “*найдавніша культура*” / “*найдавніше мистецтво*”: “*культура праслов’ян / праслов’янська культура / художня культура східних слов’ян*” // “*мистецтво [старо]давніх слов’ян / давньослов’янське мистецтво*” (“*трипільська культура*” || → “*культура ліійчастого посуду*” → “*культура кулястих амфор*” → “*культура кіммерійців*”]) → “*скіфська культура / культура скіфів*” // “*скіфське мистецтво*” || → “*культура грецьких колоній / антична культура*” // “*греко-римське мистецтво / мистецтво античних міст*” → “*культура Київської Русі*” → “*українське мистецтво XIII – останньої чверті XVII ст.*” (“*мистецтво Галицької Русі*”) / “*середньовічне українське мистецтво*” → “*українське мистецтво останньої чверті XVII ст. – середини XVIII ст.*” (“*мистецтво Східної України*” / “*українське [козацьке] бароко*” || “*західне бароко*”) → “*українське мистецтво кінця XVIII – початку XX ст.*” (“*світське мистецтво*”) → “*мистецтво Радянської України*” → “*сучасне українське мистецтво*” / “*українське мистецтво кінця XX – початку XXI ст.*” // “*культура України*” [Уманцев 2002; Світова художня культура 2004]. Детальний опис взаємодії термінопонять “*культура*” і “*мистецтво*” буде розглянуто в подальших наших наукових дослідженнях.

Третій напрямок – це відношення еквівалентності між поняттями “*мистецтво*”, з одного боку, і “*спосіб*” (мистецтво як “*один із способів буття культури*”), “*форма*” (мистецтво як “*специфічна форма суспільної свідомості*” = “*художнє мислення / художня свідомість*”, “*естетичне усвідомлення істини*”), “*процес*” (мистецтво як “*процес створення суспільного ідеалу*”), з другого [Всемирная энциклопедия. Философия: 438-440; Соціологія: короткий енциклопедичний словник 1998: 271-273; Світова художня культура 2004: 14, 20-21]. Таке визначення поняття “*мистецтво*” увиразнило відношення перетину між термінопоняттями “*мистецтво*” – “*міфотворчість*” / “*міфологія (сукупність міфів)*” – “*релігія / релігійні уявлення*” (ЗР), “*мистецтвознавство*” – “*міфологія (наука)*” – “*релігієзнавство*” (ЗК) і відповідно термінопоняттями

“мистецька КС” – “міфічна КС” – “релігійна КС” (ЗР); “науково-мистецька (мистецтвознавча) КС” – “міфологічна КС” – “релігієзнавча КС” (ЗК). Більш детальний опис цих відношень представлений в одній із наших попередніх праць [Іващенко** 2004]..

Отже, параметр концептуалізації “зони сусідства” (референція / кореференція ↔ внутрішнє / зовнішнє ↔ низ / верх) виявляє два тісно пов’язаних між собою типи структурної організації фрагментів знань когнітосфери науково-мистецької КС: “сітковий” (концепти-термінопоняття організуються на основі топологічних ознак “горизонтальний – вертикальний”, “співвіднесеність: референційно-кореференційна віднесеність”, “внутрішнє (внутрішньосмислове) – зовнішнє (зовнішньосмислове) організація”, продукуючи переважно один тип відношень – відношення перетину) та “ланцюговий” (концепти-термінопоняття організуються на основі топологічної ознаки “верх / низ: хронотоп: еволюційний ряд”, концептуальних ознак “вид діяльності / галузь наукового знання”, “спосіб / форма суспільної свідомості”, “хронотип”, продукуючи відношення еквівалентності та перетину).

Література

- Архітектура. Короткий словник-довідник. Будівельник, Київ 1995.
- Безродний, П.П.: Архітектурні терміни. Короткий російсько-український словник. Вища школа, Київ 1993.
- Всемирная энциклопедия. Философия. АСТ, Харвест, Современный литератор, Москва, Минск 2001.
- Искусство нового времени. Опыт культурологического анализа. Алтейя, Санкт-Петербург 2000.
- Іващенко, В.Л.: Топологія концептів. In: Культура народів Причорномор’я 49(1)/2004, с. 16-20.
- Іващенко, В.Л.*: Функціональна топологія концептів як одиниць культури. In: Вісник Львівського національного університету. Серія філологічна 3(1)/2004, с. 390-397.
- Іващенко, В.Л.**: Параметри моделювання когнітивної сфери художнього концепту. In: Мова і культура 7(1)/2004, с. 413-421.
- Орлова, Т.: Етноестетика в поняттєвому контексті сучасного мистецтвознавства. In: Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...). Музей Івана Гончара і фірма “Родовід”, Київ 1995, с. 13-18.
- Ромашко, С.А.: Искусство как приём. Несостоявшаяся эмансипация эстетического, или как из *ТЕХНИ* получилась *техника*. In: Логический анализ языка. Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. ИНДИК, Москва 2004, с. 111-121.
- Російсько-український словник. Абрис, Київ 2003.
- Світова художня культура: Від первісного суспільства до початку середньовіччя. Вища школа, Київ 2004.

Современный словарь-справочник по искусству. Олимп: ООО "Изд-во АСТ", Москва 2000.

Соціологія: короткий енциклопедичний словник. Український Центр духовної культури, Київ 1998.

Уманцев, Ф.С.: Мистецтво давньої України. Історичний нарис. Либідь, Київ 2002.

Художественная культура: понятия и термины. Знание, Москва 1978.

Художественная энциклопедія (ілюстрований словарь искусств и художеств). Изд-ніе А.С.Суворина, С.-Петербургъ 1/1886.

Summary

The paper deals with peculiarities of organization of conceptual space of the scientific-art picture of world. One conceptualizing parameters of the cognitive scientific-art domain have been considered.

Культурне підґрунтя українського підприємницького етосу

Гармаш С. В.

Національний технічний університет “Харківський політехнічний інститут”

Термін “етос” (з грецької – звичай, характер) охоплює сукупність рис індивідуального характеру. До сучасної науки цей термін увійшов під назвою “етос науки”, завдяки соціологу Р. Мертону, який розумів його як систему норм, що забезпечує функціонування її як соціального інституту. При цьому він відштовхується від ідеї М. Вебера про вирішальну роль релігійних цінностей у розвитку сучасного буржуазного суспільства (точніше того комплексу цінностей протестантизму: корисність, раціоналізм, індивідуалізм, антитрадиціоналізм, світський аскетизм, що складає підґрунтя буржуазного професійного етосу загалом або “дух капіталізму”).

Підприємництво у всій багатоманітності проявів являє собою широке проблемне поле для досліджень. Метою цієї роботи є аналіз підприємницького етосу не як соціально-філософської проблеми та соціокультурного феномену, а як універсального феномену та особливостей його становлення на традиційному культурному ґрунті. Завданням роботи є доведення вирішальної ролі, яку відіграє в економічному успіху України суспільна мораль, психологія, традиції, тобто все, “що об’єднується ємним словом “культура” [Коротич 2002: 8]. Актуальність розгляду цієї проблеми полягає в теоретичному аналізі процесу становлення підприємницького етосу в нашій країні з урахуванням його практичного аспекту (труднощі та можливості розвитку цивілізованого підприємництва на вітчизняному соціокультурному ґрунті).

Аналізуючи роботи М. Костомарова, І. Нечуй-Левицького, М. Грушевського, І. Огієнка, в яких робились спроби цілісного осмислення української культури та самосвідомості, слід визначити, що особливості господарського етосу практично не розглядалися.

Т. Журженко у роботі “Бізнесмен: користолюбець, гравець або творець ?” пропонує підхід до розгляду підприємницького етосу як до складного соціокультурного феномену, який поєднує етичний, ігровий та творчий аспекти. Головний висновок полягає в тому, що підприємницький етос виникає на основі жорстокої моральної, релігійної, культурної регламентації господарчої діяльності протягом

тривалого культурно-історичного процесу шляхом релігійно-етичної реформації традиційних цінностей та норм.

Підприємницькі цінності універсальні і сприймаються різними культурами, але з різними рівнями проблематичності. Справа не стільки в культурно-релігійних традиціях, скільки у готовності до сприйняття їх ринкової модернізації. Сьогодні меркантилізація свідомості не має нічого спільного з розвитком цивілізованого підприємництва та його системою цінностей. Необхідне розуміння того, що ринковим реформам потрібне фундаментальне культурне підґрунтя, а підприємництво базується не на людській жадобі та егоїзмі, а на їх обмеженні рамками етики та культури.

Особливий інтерес для нас має становлення українського підприємницького етосу, який багато в чому схожий з російським. Спільні проблеми тоталітарного минулого найбільше позначились на економіці. Слід зазначити, що історичні передумови розвитку підприємництва в Україні були складнішими: в умовах відсутності власної державності енергія нації здебільшого витрачалася на збереження національного самобутності. У XIX – XX століттях у національній свідомості підприємницькі цінності займали далеко не перше місце, бо особливо були болісними проблеми національного самовизначення та отримання власної державності. Тому практично відсутня будь-яка наукова традиція розглядання підприємницького етосу. Більше того, М. Жулинський зауважує, що деякі етапи еволюції національної культури та національної свідомості все ще залишаються відкритими і очікують об'єктивного вивчення, тому що за радянських часів як самостійний феномен, українська національна культура радянськими вченими комплексно не розглядалась [Жулинський 1991: 2].

До початку XX століття Україна залишалась здебільшого аграрним регіоном. Буржуазія не відігравала значної ролі у соціальному житті: “внутрішня торгівля, особливо ярмарки, була в руках у кіпців, а промисловість майже повністю належала іноземцям” [Субтельний 1991: 242]. Модернізація, що розпочалася в російській імперії, не оминула й Україну, особливо східні регіони. Але цей процес важко назвати українською модернізацією. Цінності, які визначали господарчу діяльність, практично не змінились у масштабах нації, тому говорити про український підприємницький етос можна тільки умовно. Такий традиціоналізм у господарчому житті українського народу пояснювався з різних позицій: відсутністю ініціативи та консерватизмом, а також притаманною українцям любов'ю до землі. У дійсності тут мали вплив не стільки причини культурно-релігійного, духовного плану, скільки соціально-економічні чинники. По-перше, українська нація не мала

власної держави, яка б сприяла становленню національного підприємництва. По-друге, населення у містах здебільшого було не українським. Ремесла та торгівля були традиційно у руках представників інших національностей. Українські селяни були більше прив'язані до землі, ніж російські, які приходили до міст на заробітки. Населення промислових центрів України поповнювалось за рахунок більш досвідчених робітників з Росії.

Сьогодні одна з найбільш промислово розвинених республік колишнього Радянського Союзу Україна опинилась після проголошення незалежності у скрутному економічному становищі тому, що ідеали національного відродження та ідеали ринкової економіки впроваджують зовсім різні, протилежні за своїми орієнтирами, соціальні та політичні сили.

Проблема формування українського підприємницького етосу стосується перш за все політики. Цей процес затримується, а іноді й руйнується недосконалим законодавством, складною політичною ситуацією в країні, відсутністю гарантій приватному бізнесу з боку уряду, непродуманою і навіть некомпетентною економічною політикою.

Зрозуміло, що сучасна Україна достатньо різномісна в етнічному та культурному відношеннях, що ускладнює проблему формування українського підприємницького етосу. Слобідській Україні притаманна культура переселенського типу. Суміш різних культур – сприятливе середовище для розвитку підприємництва. Для Західної України, навпаки, притаманне збереження національно-культурного укладу, традиційних норм і звичаїв життя. Підприємницький етос формується тут на іншому культурному підґрунті і, звичайно, матиме суттєву різницю зі східноукраїнським. Але останнім часом економічна криза в країні все більше штовхає працездатну частину населення шукати роботу за межами України (до 3 млн. українців працюють у Росії, сотні тисяч – у країнах Європи). Така ситуація не може сприяти становленню підприємницького етосу, більше того вона загрожує самій державності, про яку галасливо піклується більша частина вітчизняних політиків.

Слід відзначити універсалізм підприємницького етосу, який досліджується у роботах Т. Журженко, С. Руденко та інших. У будь-якому суспільстві, яке здійснює політичну та економічну модернізацію, відбувається “ринкова переробка” традиційних культурно-етичних цінностей. Європейський і північноамериканський шляхи становлення підприємницької культури за допомогою реформації християнства – шлях класичний та унікальний. Суспільство, яке крокує до вільної економіки, вибирає свій некласичний шлях, тому що цей шлях обирається свідомо [Журженко 1993: 99].

Якщо в Європі становлення підприємницького етосу було спонтанним природно-історичним процесом, а християнство (протестантська етика за М. Вебером) було каталізатором нечуваних змін у Європі, то для країн, які розвивалися після цього, такий процес ставав справою свідомого вибору. Безумовно, свої культурні традиції не обирають, але можливо вибрати їх найбільше суміщення з західною системою цінностей. “Універсалізм підприємницького етосу полягає не в тому, що він чітко окреслений для будь-якого суспільства, яке обрало ринковий шлях розвитку, а в тому, що він надає свободу інтерпретації національної традиції, дозволяє наповнити універсальні цінності (господарча ініціатива, розумне використання капіталу, гідне професійне підприємництво) своїм культурним змістом” [Журженко 1993: 100].

Отже є сенс не сліпого копіювання західної моделі модернізації для нашого суспільства, у якому моральне свавілля спекуляції та крадіжки не можна порівнювати з морально регламентованим підприємництвом за теорією М. Вебера. Безумовно, співвідношення цінностей західного способу життя й хазяйнування та традиційних цінностей вельми динамічне. Наприклад, те, що діється сьогодні в Японії, соціологи називають “сутінками групізму”, коли традиційна трудова мотивація втрачає своє значення для великої кількості людей, особливо для молоді. Ставлення японців до праці як до морального обов’язку являє собою видатну рису національної культури, яка не може з легкістю зникнути [Рамзес 1989: 57]. Мова йде про те, що цінності самовираження, свобода вибору (від стилю життя до вибору місця роботи та можливості її зміни) мають все більше значення для людини. У цьому японський підприємницький етос все більше зближується з західним, що свідчить про його універсальність.

Україна – особливий випадок. Вона зазнала цілу низку сильних історико-культурних впливів. При цьому православ’я залишається одним з найсильніших культурних чинників формування особливої духовної атмосфери нашого суспільства, в якій складаються нові відносини та традиції, більше притаманні західному підприємницькому етосу. Наявність християнських традицій уже само по собі свідчить про здатність України сприймати систему цінностей західної цивілізації, зокрема підприємницької культури. Як країна християнської культури Україна – це простір нереалізованої господарської ініціативи та морально регламентованого підприємництва. Безумовно, потенційні можливості православ’я справді великі, але щодо формування сучасної культури господарювання, вони залишаються лише потенційними можливостями.

Для того, щоб в результаті культурно-етичного перевороту сформувався сучасний підприємницький етос і господарча діяльність

одержала моральну санкцію, в суспільстві повинно бути певне моральне напруження. Наслідками цього можуть бути не тільки релігійні та духовні пошуки, а й події, які мають безпосередньо політичний характер (розпад Радянського Союзу в 1991 р. або “помаранчева революція” 2004 р. в Україні). У таких випадках з хаосу очікується нова якість, і йдеться про культурний код нації.

Але коли суспільство звільняється від монополії однієї ідеології, воно стає ареною протистояння інших; теперішня ситуація в Україні не сприяє становленню підприємницького етосу. Сучасна внутрішня політика заідеологізована, в той час як суспільство потребує саме практичних дій щодо створення належних умов для “середнього класу” як гаранта стабільності й становлення громадянського суспільства. Представники середнього й малого бізнесу ще нетвердо стоять на ногах, але саме вони (та їхнє оточення) формують поступово ті правила гри, за якими буде відбуватися піднесення вітчизняної економіки, відродження культури, в тому числі й підприємницької. Отже, є нагальна потреба в тому, щоб держава, відчула її як найактуальнішу і створювала відповідні закони, економічні правила, податкові умови тощо з єдиною метою – дати можливість молодим підприємцям відчувати себе повноцінними господарями своєї долі, свого бізнесу. Тільки тоді підприємці в свою чергу будуть сприймати свою власну справу не тільки як особисто цінну, але й як потрібну державі. У цьому – запорука майбутніх взаємовідносин підприємця й держави як співробітницьких, на ґрунті взаємної довіри. Саме зароджуватимуться морально-етичні норми таких взаємовідносин, взірць яких не можна запозичити з країн розвиненої демократії. Їх можна поступово формувати, нарощувати спільними зусиллями держави та її громадян.

Сучасний підприємницький етос виникає не як нова ідеологія, а як індивідуальний вибір. Духовна реформація, навіть якщо вона охоплює широкий шар суспільства, - це дуже індивідуальне явище. Зміна економічної системи, устрою господарювання відзначаються соціально-економічними законами. Але ставлення людини до своєї професійної діяльності, до праці та господарчої ініціативи безпосередньо відноситься до етичної сфери. І оскільки воно є духовним феноменом, то не підлягає жорсткому економічному детермінізму. Духовні процеси певною мірою самостійні, тому що людина, яка має свободу волі, готова до протистояння обставинам, долі, історичним умовам. На думку Т. Журженко, імпульси духовної реформації суспільства виникають звідусіль, особливо, що є для нас традиційним, від мистецтва, культури та літератури. Навіть моральна позиція окремої людини – його здатність протистояти жорсткій логіці, ідеологічній ангажованості має особливе значення [Журженко 1993: 114].

Загальне пояснення багатьох наших провалів у господарській діяльності академік М. Шмельов визначив у моралі. Він запропонував навіть таку формулу: “Погана мораль – погана економіка!” [Коротич 2002: 8]. І з цим неможливо не погодитись. Тому що здебільшого вітчизняний бізнес є спекулятивною діяльністю, а не господарським новаторством.

Досвід модернізації традиційних суспільств у XX ст. показав можливість становлення підприємницького етосу на ґрунті не тільки християнства, але й інших культур і релігій. “Некласичність” такого шляху становлення підприємницького етосу полягає в тому, що замість довгого еволюційного визрівання системи цінностей, схожої на західну, відбувається запозичення економічних, політичних, правових механізмів сучасної цивілізації та відповідна трансформація традиційної системи цінностей. Багатоваріантність і гнучкість процесів модернізації відкриває перед нашим суспільством можливість вибору найбільш ефективного та безболісного шляху. А чи достатньо в нас розуму та насаги, залежить уже від нас...

Література

Жулинський, М.: Духовна енергія нації. Проблема створення цілісної концепції української культури. In: Українська культура 6/1991, с.2.

Журженко, Т.: Бизнесмен: стяжатель, игрок или творец? Основа, Харьков 1993.

Коротич, В.: Ведущий российский экономист Николай Шмелев. In: Бульвар 50/2002, с.8.

Рамзес, В.: Япония: сумерки группизма и трудовая мотивация. In: Мировая экономика и международные отношения 8/1989, с.57.

Субтельний, О.: Україна: історія. Київ 1991.

Summary

The influence of cultural environment on the establishment of the Ukrainian entrepreneurial ethos is analyzed in the present article. The term “ethos” is used as a universal phenomenon related to the Ukrainian culture as its component part.

Ціннісні орієнтації українського електорату як складова політичної культури українців

Юрійчук Євгенія

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Політичні цінності – це фундамент політичної культури і соціально-політичного життя в цілому. Вони виступають інтеграційною основою як для окремого індивіда, так і для спільноти – малої або великої групи, нації, всього людства. Не випадково видатний соціолог П. О. Сорокін вбачав у наявності цілісної й усталеної системи цінностей найважливішу умову як внутрішнього соціального миру, так і миру міжнародного. На його думку її руйнування неминуче призводить до кризи, вихід з якої можливий лише шляхом створення нової системи цінностей [1996: 356].

Зміна політичних цінностей – це проблема соціокультурних і політичних трансформацій, оскільки цінності вплетені в соціально-політичну та культурну тканину суспільства й можуть розглядатися як системоутворюючі. В сучасній Україні трансформація торкнулась всіх основних структур і процесів системи, а тому не зводиться до реформи зверху. Її хід та підсумок залежить від дій масових соціальних груп, а також від того, яка система цінностей стане домінуючою в їх свідомості.

Політичні цінності – найбільш усталений, консервативний елемент політичної культури суспільства. Процес подолання традиційного способу мислення, руйнація тоталітарних пріоритетів та засвоєння нових поглядів вимагає часу.

Порівняльний політичний аналіз показав, що до соціально-психологічних характеристик населення, які дозволяють зробити висновок про істотні відмінності політичної культури одних демократичних країн від інших, належать:

1. знання про політичну систему (насамперед, розуміння того, що демократія існує) і механізми її дії;
2. відчуття індивідом своєї політичної значимості та реальної можливості впливати на політику держави;
3. (безумовне) визнання обов'язковості участі в суспільних справах;
4. почуття внутрішньої свободи, що виражається, зокрема, у вільному обговоренні політичних питань;
5. участь у політичних акціях;
6. гордість за систему державного устрою своєї країни (за демократію);
7. довіра до суспільних і державних інститутів;

8. справедливий і уважний (не за формою, а по суті) розгляд державними службовцями проблем громадян;
9. розуміння сутності політики уряду і політичних процесів [Рукавишников В.О., Халман Л., Эстер П. 1998: 163].

Проаналізувавши у даному контексті проблему формування системи політичних цінностей у сучасній Україні Л.І.Лясота стверджує, що демократичної політичної культури в українському суспільстві поки не існує, цінності демократії та ринкового господарювання ще не стали дійсно домінуючими в свідомості народу [2001: 384-388]. Це надзвичайно ускладнює процеси посткомуністичної трансформації політичного життя, знижує ефективність заходів, що вживаються. Із цією точкою зору можна було погодитись до президентських виборів 2004 р. Тепер ситуація змінюється корінним чином.

Декларативні політичні орієнтації, які були притаманні більшості населення напередодні проголошення незалежності України, за десять років зазнали серйозних випробувань. За останні роки знизився рівень значимості політичного суверенітету країни та національно-культурного відродження, а також рівень вагомості деяких громадянських, демократичних і ринкових цінностей: можливість критики і демократичного контролю владних структур, можливість висловлювати думки з політичних та інших питань, не побоюючись за особисту свободу, прагнення того, щоб ідеали демократії набували для людей більшої вагомості, аніж гроші, участь у новостворених суспільно-політичних об'єднаннях, партіях і організаціях [Ручка А. 2001: 80]. Багато дослідників вважали, що склалися сприятливі умови для поширення антидемократичних настроїв та відтворення авторитарних цінностей.

Результати соціологічних опитувань останніх років свідчать, що в масовій свідомості зберігається віра у надзвичайну силу кількох керівників, які в теперішній соціальній ситуації можуть зробити більше, ніж всі закони та демократичні дискусії. Цю тезу в 2002 р. підтримували 49,3 % респондентів, 30,7 % опитаних громадян не визначились з відповіддю [Украинское общество от выборов до выборов 2002: 14].

Такого роду авторитарний синдром багато фахівців пояснюють тим, що українському суспільству ще властива тоталітарна політична культура. До пережитків соціалізму відносять такі цінності як от: соціальна безпорадність (патерналізм), зрівняльна психологія, стереотип безуспішності, поклоніння західним зразкам, соціальна заздрість, як система соціальних норм і очікувань тощо.

М. Процьків, наприклад, вважає, що тоталітарне суспільство створює певну мутаційну культуру, яка визначає буття цих суспільств і в тоталітарний, і в посттоталітарний період їх існування. Формується

особливий тип особистості, який має всі ознаки ПНС – політико-невротичного синдрому. Останній має комплексний характер, визначає особистісні мотиви, цілі, якості, характер тощо. Основним негативним наслідком цього психологічного комплексу є відчуження суспільства від політичного виміру життя. Конкретні психологічні риси та їх політичне вираження, що складають ПНС, є тими чинниками, які визначили сучасний розвиток суспільно-політичних процесів в Україні. Це політична залежність (відсутність політичної автономності); безвідповідальність, характерна і для політичної влади, і для мас; інертність політичної свідомості (страх перед інноваціями); моральний примітивізм, який проявляється в нівелюванні політичних свобод та прав людини; пасивність [2000: 85-86].

І. Поліщук, стверджує, що ментальність більшості радянських українців – це вельми складне утворення, яке включає як певні чинники традиційної українсько-селянської психології, так і настанови „гомо советікуса”. Цементуючою підоймою політико-культурного симбіозу радянського українства виступає підсумкова споживацька ментальність, політично орієнтована на парадоксальний феномен авторитарного анархізму. Як зазначає автор, „менталітет українського споживача, виявляючи байдужість до загальнодержавного життя (репродукуючи певні традиційні анархістські настанови), підсвідомо схиляється до авторитаризму, в якому вбачає міцні гарантії стабільного споживання” [2001: 62].

Зважаючи на те, що перехід від традиційного мислення до інноваційного надзвичайно важкий, а політична культура на даному етапі амбівалентна, розширене відтворення ряду компонентів антимодерністської, антитрансформаторської свідомості, що відбувається останніми роками, на наш погляд, відбиває не стільки фатальну стійкість колишніх антидемократичних і антиринкових структур вітчизняної ментальності природну ворожість українців до цінностей демократії, свободи та індивідуальної незалежності, а більшою мірою їх власний негативний соціальний досвід життя в умовах нової України.

Негативна оцінка абсолютною більшістю громадян України економічних і політичних перетворень першого десятиріччя нової влади – це наслідок сприйняття подій з позиції власного матеріального добробуту та реалізації своїх ціннісних орієнтацій (охорона здоров'я, освіта, культурний розвиток, особиста і суспільна безпека сприятливі умови трудової діяльності та відпочинку тощо). Характеристика умов життя як таких, що погіршувались, гальмує формування нової демократичної системи цінностей, породжує кризову свідомість, яка характеризується явно вираженим песимістичним сприйняттям

дійсності, анемією, страхом, тривожністю. Ці характеристики свідомості розглядаються зазвичай як ознаки деморалізації суспільства, що надає суспільній кризі глибоко внутрішній, особистий характер.

Недемократичність населення, його прагнення мати сильного лідера цікаво, на наш погляд, пояснює відомий соціолог І.М.Попова з врахуванням того, як відбувається ресоціалізація в період радикальних трансформацій. Вона аналізує погляди П.Бергера та Т.Лукмана, які подібні трансформації називають „альтернаціями”. Альтернації супроводжують ресоціалізацію особливого типу. Відомо, що вторинна соціалізація пов'язана зі змінами відносно невеликого масштабу і не передбачає інтенсивного емоційного включення, характерного для первинної соціалізації. У випадку ж альтернації, ресоціалізація нагадує первинну соціалізацію, адже необхідно по-новому розставити акценти реальності, зробити демонтаж, руйнування аномічної структури суб'єктивної реальності. Так ресоціалізація „повинна в значній мірі відтворити сильну емоційну ідентифікацію з персоналом соціалізації”, вона „неминуче копіює дитячий досвід емоційної залежності від значущих інших. Ці значущі інші є провідниками по новій реальності” [Попова І.М. 2000: 125-126].

Несприятливий вплив нагромадженого в масах негативного соціального досвіду на формування ціннісних настанов в перехідному суспільстві не можна назвати суто українською проблемою. Він існує в усіх країнах, що переживають процеси радикальних трансформацій. Деякі транзитологи використовують поняття *тиранія часу*, щоб підкреслити складність і суперечливість радикальних перетворень, які через об'єктивні причини не можуть бути здійснені в короткий термін, і які супроводжуються неминучими для значної частини населення труднощами [Вайнштейн Г. 1999: 16.].

Аналізуючи українську специфіку цієї проблеми, вважаємо, що вона пов'язана з особливою масштабністю і об'єктивною складністю економічних і політичних проблем, які потребують вирішення в процесі перетворень. Значною мірою ці особливості ціннісної свідомості зумовлені некомпетентними діями еліти, економічних і політичних лідерів країни щодо вирішення завдань, які стоять перед ними. І лише частково ця проблема пов'язана з особливостями масової свідомості, які породжують труднощі збереження прореформістських і продемократичних орієнтацій мас.

Доля демократії в Україні, залежить від зміни політичної культури мас – ціннісно-нормативної системи суспільства, комплексу уявлень українського народу про світ політики, про закони і правила її функціонування. Найважливішим фактором, здатним спрямувати розвиток цього процесу в позитивне русло, є ступінь демократизації

самого суспільства, удосконалення його політичних інститутів, підвищення ефективності вживаних на рівні еліт і владних структур політичних рішень. Соціально-психологічні зрушення, в тому числі і на рівні ціннісних орієнтацій, не можуть здійснитися без загального схвалення масами змін, що відбуваються в суспільстві, і без визначення ефективності політичних і правових інститутів, що виникли.

У контексті аналізованої проблеми відзначимо, що одним із чинників, які підвищують ступінь впевненості і дозволяють перебороти наростаючі кризові явища в умовах трансформації, а отже і закріплення демократичних політичних цінностей, повинна стати консолідуюча національна ідея. Національна ідея є плодом самосвідомості нації на певному етапі її розвитку, тому вона не є постійною величиною. Вона повинна відбивати найважливіші потреби суспільства, інтереси пануючого етносу та інтереси всіх людей, що живуть в суспільстві. На сьогодні вимоги до складових української національної ідеї вже чітко визначені [Мала енциклопедія етнології 1996: 762].

Мобілізуючи та активуючи своїх прихильників, національна ідея, як і будь-яка інша могла б сприяти подоланню стану аномії та пригніченості, створити ілюзію перспективи та конструктивності конкретної програми діяльності. Наявність ідеї, спроможної об'єднати найрізноманітніші сили суспільства для досягнення загальних цілей і цінностей, які поділяються всіма, обумовлює успішність модернізації.

Але для української держави, навіть після п'ятнадцяти років незалежності, проблема пошуку ідеї, що могла б консолідувати суспільство, залишається актуальною. Спроби еліти в якості об'єднуючого чинника використати етнонаціональну ідею, виявилися неефективними.

Вважаємо, що національна ідея повинна базуватися на демократичній системі цінностей, політичному плюралізмі, вільній ринковій економіці, рівності громадян перед законом; на вроджених елементах національної самосвідомості, що визначають духовність, менталітет, характер українського народу. Проте, аби вона перетворилася в дійсно національну, необхідно, щоб ця доктрина вийшла за рамки суто теоретичного або публіцистичного вжитку, стала надбанням широких груп населення. Консолідуюча ідея може затвердитися в масовій свідомості громадян і повести їх за собою тільки в тому випадку, якщо з нею будуть пов'язувати реальне, соціально-практичне поліпшення життя.

Таким чином, подолання „авторитарного синдрому” можна досягти лише шляхом перетворення суспільства на дійсно демократичне, яке задовольняє на належному рівні матеріальні потреби та інтереси громадян, турбується про моральний і духовний стан населення, надає

можливість кожному громадянину бути повноправним учасником політичних процесів. Політичні інститути демократії, відповідні ідеали та норми повинні зайняти центральне місце в системі політичних цінностей українського суспільства. Їх утвердження в якості основи вітчизняного комплексу політичних цінностей повинні вважати своїм пріоритетом як органи державної влади та управління, так і недержавні політичні організації.

Література

Вайнштейн, Г.: Общественное сознание и трансформационный процесс в России. О проблеме взаимосвязей. In: Мировая экономика и международные отношения 12/1999 с. 16-23.

Лясота, Л.І.: Формування системи політичних цінностей в сучасному українському суспільстві. In: Актуальні проблеми політики. Юридична література, Одеса 2001, вип. 10-11 с. 384 – 388.

Поліщук, І.: Синдром радянськості. In: Нова політика 3/2001 с. 62-78.

Попова, И.М.: Повседневные идеологии. Как они живут, исчезают. Ин-т социологии НАНУ, Киев 2000.

Процьків, М.: Від особистої культури до політичного майбутнього: спроба аналізу суспільно-політичної культури в Україні у контексті тоталітарної спадщини. In: Сучасність 3/2000 с. 85-98.

Рукавишников, В.О., Халман, Л., Эстер, П.: Политические культуры и социальные изменения. Международные сравнения. Совпадение, Москва 1998.

Ручка, А.: Динаміка ціннісних пріоритетів населення України: 1991-2001. In: політичний портрет України: бюлетень фонду „Демократичні ініціативи”. Демократичні ініціативи, Київ 2001.

Сорокин, П.: Кризис нашего времени. In: Американская социологическая мысль. МГУ, Москва 1994.

Украинское общество от выборов до выборов: Социальный мониторинг 1994, 1998, 2002. Ин-т соц. НАН Украины, Киев 2002.

Яременко, О., Міщенко, М.: Політичні уподобання українців як чинник впливу на політичні процеси. In: Політична думка 1/2000 с. 10-19.

Summary

The present article deals with the problems of correlation of value orientations problem of the Ukrainian electorate as a constituent of the population's political culture under the influence of the existing political regime.

The overcoming of the authoritarianism remains in the Ukrainian society and transition to democracy is possible in case when political democracy institutions, relevant ideals and rules would occupy a central place in the system of Ukraine's political values.

Студентське самоврядування як інструмент соціалізації молодіжної громади на різних рівнях культури

Шеїна Лариса

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

Усі визначення поняття “культура” свідчать про той факт, що культура –це безпосередній “продукт” людського існування. Це також і об’єкт, бо на зміну культурної ситуації спрямована людська діяльність у кожен конкретний історичний момент, і суб’єкт, бо світова культура, культура тієї чи іншої держави, нації є джерелом впливу на громадян-індивідумів. Культура ще може діяти як інструмент, бо за допомогою її надбань, які складають здобуток усієї історії людства, виховують підростаюче покоління.

Метою нашої статті є описати таке явище сучасної української культури як студентське самоврядування і показати, зокрема, як воно сприяє соціалізації студентства в сучасній Україні.

Відповідно, ключовими поняттями у нашій роботі є: студентське самоврядування, громада, соціалізація.

Зацікавленість цією проблемою виникла не на порожньому місці. У різний час і з різних позицій аспекти процесу соціалізації досліджували Н.В. Андрієнкова, О.С. Газман, Л.В. Єршова, В.В. Зеньковський, М.П. Лукашевич, В.В. Москаленко, Т. Парсонс, Н. Смелзер, Роналд Е. Хенсен та інші.

Питаннями самоврядування у навчальному закладі займалися А.С. Макаренко, Н.К. Крупська, В. Таран, І. Соколянський та інші. Механізми становлення і розвитку самоврядування розкриваються у роботах Л.І. Новікової, Л.Ю. Городіна, М.М. Поташніна, В.М. Коротова, В.М. Яценка. У роботах Г.О. Паперної, М.І. Сметанського, С.І. Білоусова, О.І. Мунтян, В.Т. Тютюна досліджується досвід організації діяльності органів самоврядування. Різноманітні форми організації самоврядування, шляхи підвищення його ефективності розкриваються М.Ю. Красовицьким.

Тему просвітницько-педагогічної діяльності студентських громадських організацій університетів України у другій половині XIX-го-напочатку XX ст. розробляла Черкасова С.О. Клепко С.Ф. досліджував плюралізм та самоврядування як принципи соціальної

самоорганізації. У роботах С. Ашевського, Г. Журавського, В. Міяковського показано практичну діяльність студентських громад. В. Леник розглядав діяльність молодіжних, у тому числі й студентських, організацій України з XVI століття, зокрема це були громади, братства, політичні гуртки.

У роботі С. Мельгунова представлено діяльність молодіжних утворень різних університетів Російської імперії. Про діяльність недільних шкіл, студентських бібліотек, кас взаємодопомоги повідомляється у статті С. Ашевського. Участь студентства у роботі недільних шкіл висвітлюється Я. Абрамовим. Студентський рух у Російській імперії XIX-XX століттях досліджувався Р.Видріним, В. Гороховим. В. Головенько та О. Корнієвський.

Розробка питання про соціалізацію студентської молоді в умовах діяльності студентського самоврядування є актуальним у світлі таких державних документів, як “Національна доктрина розвитку освіти”, Закон України “Про місцеве самоврядування в Україні”, Наказ “Про затвердження Національної доктрини розвитку освіти” та інших, які передбачають, що у сучасній вищій школі України продовжуватиметься традиція самоврядування, як на рівні навчального закладу, так і на рівні студентської групи. Останнім часом на Україні широкий розголос отримало питання про адміністративну реформу на державному рівні з наданням у регіонах більших повноважень місцевому самоврядуванню та про обласну реформу з переданням значної кількості повноважень місцевим громадам. Молоді люди мають бути готові до використання тих соціальних можливостей, які надає їм держава.

Як відомо, культура у широкому значенні –це *“все, що створено людським суспільством і існує завдяки фізичній і розумовій праці людей, на відміну від явищ природи”* [Гринчишин,1988:135]. Таким чином, усі надбання людської цивілізації є явищами культури.

Одним із таких надбань є категорія самоврядування, пов’язана із поняттям громади як дієвої одиниці, двигуна вищезазначеного соціального явища. Воно виходить із визначення поняття громади як *групи людей, об’єднаних спільністю проживання, становища інтересів тощо*” [Гринчишин,1988:57].

Першими громадами можна вважати племена первісних людей – вони об’єднувалися заради виживання, харчування, спільного виховання наступного покоління. Тогочасна громада визначається як об’єднання людей у первісному суспільстві, що характеризується колективною власністю і повним або частковим самоуправлінням. Громади як громадські утворення (об’єднання громадян) відомі в античні часи. У давньогрецьких містах-державах республіканського типу (Ольвія, Тира, Херсонес та інші) законодавча влада належала народному зібранню, до

якого входили усі вільні чоловіки, а виконавча була у руках архонтів, які обиралися з рабовласницької знаті міста. Патриції Давнього Риму об'єднувалися задля відстоювання власних позицій.

Народні віче у Київській Русі здійснювали законодавчо-виконавчу функцію. Воно було виявом волі місцевих територіальних громад.

Професійні структуральні громади –гільдії –у середньовічній Європі відстоювали права своїх членів. Їх замкнена у собі система певний час сприяла прогресу у розвитку громадської свідомості.

Хоча остаточну незалежність Україна здобула лише у ХХ столітті, явище автономії і, відповідно, самоврядування, мало місце на її території здавна.

В історії України мала місце своєрідна громада –козацьке військо. Козаки жили у слободах, брали участь у радах, де вирішувалися суспільні справи, обиралися старшина. Усі керівні посади були виборними. Козацька держава –запорозька Січ –існувала на засадах системи куренів на чолі з атаманами. За Зборовською угодою між Україною та Річчю Посполитою 1649-го року територія України розділялася на 16 військово-адміністративних округів –полків, на чолі яких стояли полковники, які водночас були й головними адміністраторами. Полки поділялися на сотні, в яких сотник виконував ті ж самі функції, що й полковник. Їм до сфери впливу потрапляла й полкова та сотенна старшина. На чолі війська стояв гетьман, в руках якого зосереджувалася уся військова, політична, судова та адміністративна влада. За необхідністю гетьман збирав козацьку раду для обговорення найважливіших питань. Іноді збиралися ради старшини. Згодом старшина, яка сформувалася як окремий суспільний клас, почала відсувати військову раду [Крупа, Т.М., Астахова, О.В., 2004:32].

Інститут гетьманства певний час боронив автономію від зовнішнього втручання, а також регулював внутрішні протиріччя, які накопичувалися із становленням козацької старшини та її бажанням теж мати владу, іноді необмежену. Після Переяславської ради, на якій були представники багатьох полків та верств, російським царем були визнані вимоги “Березневих статей” Б. Хмельницького, які обумовили засади, на яких би самоврядуувалася Україна у союзі з Росією. Військо обирає гетьмана і повідомляє про це російську владу, гетьман та військо можуть вільно працювати з іншими державами (крім Польщі та Турції) та інші. У містах залишається виборне управління.

З часом автономія Гетьманщини та інших територій перестала відповідати потребам Російської імперії, для якої характерними є

уніфікація та централізація державного управління. Почалося поступове обмеження, яке закінчилося остаточним ліквідуванням української автономії в складі Російської імперії [Крупа, Т.М., Астахова, О.В., 2004:34].

Проте з 1785 року на території України введено загальнодержавну схему управління міст. У містах обираються діячі міського самоврядування –міський голова, бурмістрістри, ратмани, старости, члени магістрата. Вона передбачала об'єднання ремісників до цехів, на чолі яких діє управа з обраним головою. Тенденції самоуправління підтримувалися багатими власниками, які прагнули власного одновладдя.

У результаті повстання Коліївщини 1768 року гайдамаки створювали органи селянсько-козацького самоврядування. Під час повстання у Турбаях 1789 року було також засновано селянсько-козацьке самоврядування: обирався атаман, суддя, писар, діяли загальні збори.

Також суто українським громадським утворенням були братства –організації православного українського населення, які виступали проти наступу католицизму та уніатства (об'єднання за принципом віросповідання). Вони почали з'являтися після прийняття Люблінської унії 1569р. Організовані православною магнатсько-шляхетською опозицією на чолі з князем острозьким, вони спочатку боролися за культурно-релігійну автономію України у складі Речі Посполитої. Для цього вони подавали петиції королю Польщі та Сейму, проводили культурно-просвітницьку роботу, виступали за відновлення православної церкви після прийняття 1596 року Брестської унії та заборони православ'я і т.п.

Найбільші братства знаходились у Львові, Києві, Луцьку та інших містах. Братства відіграли значну роль у суспільно-політичному житті України.

Професійно релігійні товариства, об'єднані метою зберегти українську культуру (братства), відкривали власні школи у місцях небезпеки для православ'я.

Братські школи відкрилися спочатку при Львівському (1585р.), а потім при Київському, Луцькому, Кам'янець-Подільському та інших братствах. У цих школах від викладача вимагали любові та однакового ставлення до усіх дітей, незалежно від походження, виховували патріотизм, повагу до рідної мови та культури, до православ'я. Першою ж вищою школою стала Києво-Могилянська колегія, створена 1632-го року об'єднанням Київської братської школи (1615) та Лаврської школи (1631). Вона опікувалася засновником Лаврської школи архимандритом Петром Могилою та Київським братством.

Школи –а це переважно братські –сприяли розвиткові театру. При Львівській братській школі учні на свята грали невеличкі пєси на навчальні та релєгійні теми [Крупа, Т.М., Астахова, О.В., 2004:55-56].

Таким чином, маємо зауважити, що (стан) самоврядування є природною для українського суспільства, тому форма існування у громаді й громадське суспільство є характерним для українського способу життя.

Культура це також *“сукупність досягнень суспільства в науці, мистецтві, в організації державного і суспільного життя у кожен історичну епоху”* [Гринчишин, 1988:135]. Тобто, живучи у певний історичний час, людська особа існує у певному культурному просторі. Ми вже розглянули явище самоврядування і громаду в історичному контексті. Проте і зараз вони перебувають у стані активних реалій.

Принципами самоврядування є загальна участь громадян в управлінні суспільними та державними справами, суспільний характер роботи органів самоврядування, саморегуліція суспільної поведінки, гласність. Автономною одиницею впровадження певної ідеї, здійснення влади на місцях, тобто місцевого самоврядування є будь-яка громада. На сучасному етапі існування суспільства можемо говорити про такі типи громади, як політичні, наукові, літературні, етнічні, спортивні, територіальні тощо.

У правовому контексті поняття “самоврядування” зустрічається поруч із словом “місцеве”. Згідно із Законом України про місцеве самоврядування [Закон “ Про місцеве самоврядування в Україні”, 1997] *місцеве самоврядування в Україні -це гарантоване державою право та реальна здатність територіальної громади - жителів села чи добровільного об'єднання у сільську громаду жителів кількох сіл, селища, міста –самостійно або під відповідальність органів та посадових осіб місцевого самоврядування вирішувати питання місцевого значення в межах Конституції і законів України.*

Місцеве самоврядування здійснюється територіальними громадами сіл, селищ, міст як безпосередньо, так і через сільські, селищні, міські ради та їх виконавчі органи, а також через районні та обласні ради, які представляють спільні інтереси територіальних громад сіл, селищ, міст. Першим з основних термінів, використаних в цьому Законі, є “територіальна громада”. Вона визначається як *“жителі, об'єднані постійним проживанням у межах села, селища, міста, що є самостійними адміністративно-територіальними одиницями, або добровільне об'єднання жителів кількох сіл, що мають єдиний адміністративний центр”* [Закон “Про місцеве самоврядування в Україні”, 1997].

Сучасна територіальна громада уособлює собою автономну одиницю здійснення влади на місцях. Типовий приклад – міська громада. До неї входять усі мешканці. Для спрощення процедури справами громади опікується міська рада.

У такому контексті студентське самоврядування можна розглядати як вияв місцевого, яке здійснюється у межах “адміністративної одиниці” – навчального закладу “територіальною громадою” студентських представників. Завдяки цьому визначенню ми можемо встановити паралель між студентським самоврядуванням і самоврядуванням так званого “дорослого життя”, самоврядуванням вищого рівня. До ВНЗ вступають молоді люди, як правило, після закінчення школи із певною мірою обмеженим світовідчуттям, у більшості своїй, так би мовити, “соціально незрілими”. Для того, щоб молодь вільно відчувала себе за межами вищого навчального закладу, їй потрібно усвідомлено навчити жити у “модельному суспільстві” “університету інституту, академії тощо, бо.”людина не тільки свідок, учасник, вона – творець” [Мудрик А.В., 2004: 3].

Утворення ж саме студентських громад є явищем відносно молодим. Воно почало своє існування з моменту виникнення університетів і появи в них студентства як такого.

Студенти є водночас членами студентської громади або громад, а також членами загальної університетської громади, яка, крім студентів, складається з доцентів, викладачів, асистентів, лаборантів, секретарів та інших працівників

Процес розвитку людини у взаємодії із навколишнім світом отримав назву *соціалізації* [Мудрик А.В., 2004: 3]. До речі, якщо ознайомитися з матеріалами американських педагогічних сайтів, які розробляють тему соціалізації, можна помітити, що однією з активно обговорюваних проблем є наступна: чи можна дитину, яка отримує освіту вдома (так званий *homeschooling*), якісно і адекватно соціалізувати (*AE socialize*), щоб у подальшому їй не “випасти” із соціуму. Цей факт можна вважати опосередкованим визнанням значущості навчального закладу для виховання свідомого громадянина а також важливість включення соціалізаційних аспектів до глобальної схеми виховання.

Британський словник сучасної англійської крім значення слова “соціалізувати” як *“тренувати когось поводитися так, як прийнято у суспільстві, в якому вони живуть”* (*To train someone to behave in a way that is acceptable in the society they are living in*) ще наводить значення *“проводити багато часу з іншими людьми дружнім способом”* (*To spend time with other people in a friendly way*) [Longman Dictionary, 1995: 1365]. До того ж, останнє значення подається у словнику першим. В

англійській мові також присутнє однокоріннє до *socialize*, *social* слово *socialite* –*добре відомий як такий, хто часто відвідує багато різних модних вечірок (Someone who is well known for going to many fashionable parties)* [Longman Dictionary, 1995:1364]. З цієї точки зору показовим є приклад з російської мови, в якій фраза “перебувати у товаристві” звучить як “*быть в обществе*”. Ці міжмовні приклади надають нам можливість стверджувати, що основна засада соціалізації – спілкування.

Ще ми маємо розглянути рівень культури який характеризується як “*ступінь досконалості, досягнутий в опануванні тієї чи іншої галузі знання або діяльності*” [Гринчишин, 1988:135]. Цей рівень культури відрізняється суб’єктивністю. Ми маємо звернути увагу на те, наскільки досконало відбувається соціалізація за допомогою студентського самоврядування не тільки студентської громади як формотворчої одиниці, а й окремих індивідумів у ній. Бо *життєдіяльність кожного окремого індивіда не є тотожним родовій*, у нашому випадку-громадській [Москаленко, 1997:216].

Загальний обсяг інформації щодо діяльності студентського самоврядування у вищих навчальних закладах України достатній для того, щоб говорити про існування цього соціального явища. У навчальних закладах вищої школи існують студентські Ради, Парламенти, Комісії, Президенти, працюють дискусійні гуртки, студентські театри, театри мод, наукові товариства тощо. Проте, якщо розглядати рівень активності, то у цьому випадку багато залежить від конкретного ВНЗ, традицій автономії, які в ньому існують.

Подальше становлення студентського самоврядування в українській вищій школі й процес соціалізації студентської молоді є єдиною зв’язаною категорією. Тому найуспішнішою буде така соціалізація, яка має місце в результаті активної і усвідомленої участі молоді людини у житті студентської громади, у діяльності студентського самоврядування. Проте не можна забувати, що молоді люди, які приходять до ВНЗ, мають різний ступінь соціалізованості. В деяких випадках це пов’язано з недостатньою первинною соціалізацією у школі, в деяких – з індивідуальними особливостями. Але ж ми не маємо перетворити кожного випускника вищої школи на відомого громадського діяча. Наше завдання – привчити молоду людину до цивілізованих норм існування у демократичному суспільстві. І тут ми зустрічаємося з іншим компонентом успішної соціалізації. Цим компонентом є участь у процесі соціалізації студентської молоді викладачів як творчої сили, яка діє цілеспрямовано і узгоджено.

Таким чином, вивчення різних аспектів соціалізації і можливостей студентського самоврядування для її плідного здійснення є

перспективним, бо має глибоке коріння і в той самий час спрямоване у майбутнє.

Література

Гринчишин, Д.Г.: Короткий тлумачний словник української мови. Радянська школа, Київ 1988

Крупа, Т.М., Астахова, О.В.: Мандри в історію України. Книжковий клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", Харків 2004

Москаленко В.В.: Соціалізація особистості як розв'язання конфлікту між соціально-особливим у індивіда. In: Конфлікти у педагогічних системах\1997, с.215-217

Мудрик, А.В.: Социализация человека. Издательский центр «Академия», Москва 2004

Закон "Про місцеве самоврядування в Україні". Прийнятий 21 трав. 1997 р. № 280/97-ВР. IN: Голос України від 12 червня\ 1997, с. 5-14

Longman Dictionary of Contemporary English. The complete Guide to Written and Spoken English. Associated Companies throughout the World, Harlow Essex 1995

Summary

The article shows students' self-governing as an instrument of socialisation at higher school. We look at the problem from different points of view which exist due to different definitions of the word "culture". We hope to show that self-governing is a thing belonged to the Ukrainian tradition. And it is also prolonged into our future. The basic words are: self-governing, community, socialization.

Три фільмові шедеври Олександра Довженка: «Звенигора», «Арсенал», «Земля»

Дворжакова Їржина

Університет імені Палацького в Оломоуці

Праця описує три великі фільми німої кінематографії, що виникли в Україні: «Звенигора», «Арсенал», «Земля». Завдання було таке: чому твори великого митця Олександра Довженка актуальні й сьогодні? Вони ж виникали як більшовицька агітка, переповнені марксистськими ідеями, захищають радянські інтереси.

Але все-таки ми підсвідомо відчуваємо, що це не зовсім так. Кінематографічні твори Довженка мають глибоке і багате вираження, цікаву і незвичайну форму. Вони зображають середовище українського села, в них вступають легенди та надприродні сили, що переплітаються з закономірностями людського життя. Режисер сам утворює неіснуючі персонажі й дива, які переплітаються з історичними подіями.

У його картинах відображається Україна. Батьківщина стала головним джерелом для його фільмів, де її образи завжди виконують головну роль. Усе це виражено ліричним способом оповіді, який тільки підкреслює поезію показаного.

«Звенигора»: Легенда

Про «Звенигору» кажуть, що фільм цей – експериментальний, безладний, незрозумілий без знання української історії. Твір має трохи особливу структуру, вибудовану на чотирьох частинах, поєднаних між собою швидким (таким чином, хаотичним) чергуванням мотивів. Завдяки цьому тут виникає багатство вираження оповіді.

Фільм і досі справляє живе враження. Цьому допомагає передусім несхожість між способами оповіді в окремих частинах. Дії не переплітаються за способом монтажу Гріффіса (Griffith). Частини подій замкнені. Сюжет фільму хронологічний (якщо ми не беремо до уваги легенду між другою і третьою історіями). Побудова твору, у якому на перший вигляд бракує симетрії і градації, таким чином, не порушена.

Кульмінація сюжету виходить із легенди. За нею Звенигора ховає до сьогодні знайдений скарб. Таємниця переноситься у майбутнє, розв'язати її належить новим поколінням. Легенда про скарб і персонаж міфічного діда, який історію розповідає, поєднують окремі частини як наскрізний лейтмотив. Найбільш ефективно – фільмове відтворення легенди. Воно настільки своєрідне, що відсуває подію на задній план. Завдяки цілеспрямованій штучній студійній стилізації, вона

відрізняється від інших частин фільму. Реквізити, костюми і грим належать швидше до театру, ніж до конкретної історичної епохи (у сценарії йдеться про IX-XI ст., що збігається із вторгненням варягів на територію України).

Останні частини фільму більш традиційні. Перша подія відбувається посередині степу. Образотворча сторінка справляє суворіше враження. Тут йдеться про пошук скарбу – його хочуть знайти гайдамаки і польські військові (за фільмом «ляхи»). Протягом бою дід відкриває кришку, з-під якої вискакує чернець. Явище має гротескний, навіть пародійний вигляд. Крім атаки на церкву тієї епохи (дорогоцінності охороняє монах), висміюється безнадійне прагнення до заможності. Від ченця гайдамаки тікають. Той відкидає смолоскип, який тримав у руці. Усе заслоняється димом. Таким чином він розбиває всі попередні намагання.

У наступній події вступ показує традиції ночі на Івана Купала. Дівчата випускають на воду вінки зі свічками. Довженко тут використав власне тлумачення «віковичності» в дотримуваних звичаїв. Коли дівчата випускають вінки, їх постави – скам'янілі. Значить, вінки вони випускають кожної ночі на Івана Купала, щорічно, цілими століттями. Режисер, мабуть, задумав у скам'янілості осіб виразити скам'янілість епохи, до якої незабаром має вступити нова «оживляюча» сила революції. Однак, у картині захоплює краса народних звичаїв.

Потім ми переносимося всередину української хати. З дідом тут сидять два онуки. Павло забавляється випусканням мильних бульбашок, тимчасом як Тимошка старанно лагодить чоботи. Відразу ми поза хатою: на ланах, де працюють селяни. Село оживає з мешканцями, їх щоденною роботою і з регулярними традиціями. До ідилічної праці на полі, також враженої як константа (у регулярному русі косарів), вступає перша світова війна та мобілізація молодих хлопців. Усе село, жінки, діти, старики присутні на їх призові до армії.

Тимошка воює на війні. Його ставлення – пацифістське. У дуже вражаючій сцені він з'єднує свої руки з руками німецьких військових, які ще хвилину тому під однаковими кутами в нього цілили рушницями. За те Тимошку засудять до смерті. Під тиском спрямованої на нього зброї герой добивається, щоб самому керувати своєю смертною карою. У цей момент ніхто не вистрілить.

Остання подія відіграється після 1917 року, а отже, після так званої Жовтневої революції. Воюють дві сторони: Павло на білому коневі і послідовник комунізму – червоний Тиміш.

Потім фільм різко змінює не тільки середовище, але й спосіб оповіді. Із події нас виринають документальні кадри. Секвенція виражає початок революції, підкріплений прославленням нових напрямків

поступу робітників. Ми опинимося на металургійних заводах, поступово бачимо також село. Праця машин зіставлена з працею людей. Зображення спирається на різні порівняння: бик – трактор, машини – в'язання снопів, криця – збіжжя.

Протилежністю провінції виступає міський поспіх (виражений формально також за допомогою переходу образів з одного в інший). Під фальшивим званням українського князя Павло в еміграції розповідає перед снобістською публікою про загибель Батьківщини. Таким чином він заробляє гроші, щоб по лінії Прага-Париж-Полтавщина повернутися додому і викопати міфічний скарб.

«Психеделічність», створена нічними неонами великого міста, переходить протягом виступу героя в гротеск, навіть карикатуру. Фільм висміює протагоніста і його публіку. Карикатуру підсилює суть його «номера». Павло вдає самогубство, в останню хвилину приходить поліцейський-компаньйон, який його заарештовує. Перебільшена схематичність висміює публіку, що прагне до сенсації. Нібито Довженко каже: «Дурники, це ж старий жарт».

У цій, відносно довгій частині цікаво, що магічність середовища і дотеперішня роздрібленість відсутні. Замість цього вона виступає як єдина лінія, замкнена самостійна подія.

Салонна елегантність після Павлового повернення в Україну зникає. Він посилає діда, що вічно домагається скарбу, на залізницю з динамітом. Поїзд із вугіллям, яким їде Тимошка, в останню хвилину зупиниться. Діда приймає група молодих людей. Легенда раз і назавжди закінчена. Скарбом Звенигори є не дорогоцінності, а вугілля. Чарівна сила старця щезає, він стає звичайним дідом. Наприкінці він каже: «Я закінчив».

Стрімкість і придуманість деяких повідомлень не можна повністю абстрагувати. Одностороннє тлумачення (церкви, білої армії, еміграції) узгоджується з наївним ідеалом колективу робітників, який існував у цей період. Але розподіл сторін на добро і зло (що має врешті-решт корені у народній словесності) не настільки однозначне. Позитивний герой Тимошка не тільки симпатичний; інколи його сміливість просто злісна. В одній зі сцен він навіть убиває жінку, яка його просить вернутися додому. Однак фільм осуджує розпусту (лінивість, жадібність, снобізм) і захищає цінності (старанність, працьовитість, пацифізм), за що йому не можна нічим дорікнути.

Як і в інших творах Довженка, так і у цьому ми можемо «перетравити» зрадливість закомпонованої до нього ідеології, тому що цю ідеологію сприймаємо тільки на фоні. «Звенигора» виняткова передусім аж до сьогодні захоплюючою формою.

Відхилення від традиційного способу оповіді, так само, як композиція картини і праця з фільмовими трюками, не веде до холодного віддалення форми від змісту. Надзвичайність твору можна оцінити повністю тільки у наш час. Існуюче переплітання мотивів догоджає навіть сьогоднішньому постмодерно вишколеному глядачеві. Видається, що неповність висловлення не мусить, урешті-решт, перешкоджати; воно може бути добре продуманим принципом оповіді.

«Арсенал»: Вірш про бій

Як і «Звенигора», «Арсенал» захоплює формою. Хоча фільм частково виходить із попереднього, він відрізняється меншою часовою відстанню. Він починається від першої світової війни і закінчується у січні 1917.

Кінокартина зберігає роздрібленість та епізодичність, однак поєднання мотивів більш послідовне. Щодо звучання, то твір поєднує трохи незвичайно політичний зміст із поетичною формою.

Спосіб оповіді нагадує швидше поезію. Кожна показувана сцена стає осередком цілого фільму, без огляду на те, чи фільм буде ще до неї повертатися. У способі поєднання елементів ланцюга бракує часової наслідковості. Про неї можна говорити тільки у межах одної сцени, яка може сама по собі утворювати один епізод. Кадри взаємно римуються, існують один біля одного на основі внутрішніх зв'язків або протилежностей. Розвиток оповідання гарантують тільки історичні події, його поєднує, як у «Звенигорі», герой.

Твір наближається до народної творчості, наприклад, персоніфікацією (коні, що розмовляють) і темою надприродності (безсмертність Тимоша).

Із лірики автор запозичає також метафору, порівняння, контраст, працю з часовими зсувами. Для їх вираження він використовує монтаж, однак взаємозалежності можна теж знайти в середині одного кадру.

На початку ми бачимо стару жінку, що працює на сухому розораному полі. Від втоми вона зламається. У подібному середовищі однорукий чоловік б'є коня. Одночасно дома мати б'є свою дитину. Загальну нервовість, виснаженість бідних людей підсилює бідність околиці. Як протилежність, показано шикарну кімнату царя Миколи. До розпачливого однорукого чоловіка звертається кінь: «Не туди б'єш, Іване.»

Персонажі фільму анонімні і загальні. Це стосується не тільки групових сцен чи кадрів темних осіб на сірому небі. Не виділяється з анонімності також німецький солдат із брудним і постарілим обличчям, який сміється. Ми не знаємо, хто він такий, чому отруйний газ викликав таку реакцію якраз у нього.

Із загальністю пов'язана праця з часом, вираження «віковічності». Скам'янілі особи стоять у Києві. Згорблена мати чекає біля викопаної могили вбитого сина. Довженко про це якось сказав так: «Кожна мати, у якої є син на війні, завжди стоїть над викопаною ямою» [Довженко 1966: 257]. Через призму кількох персонажів він показує картину цілого суспільства.

Особливу позачасовість у фільм вносить особа Тимоша. Тільки він – неанонімний герой (якщо не беремо до уваги історичні персонажі Тараса Шевченка і Симона Петлюру, який у фільмі не виступає). Як і дід, він не належить до смертних. Однак на цей раз особа відноситься до майбутнього. Тиміш діє. В кінці він наставляє свої груди ворожим рушницям. Він знає, що його внутрішню силу жодна куля не знищить. Те, що є усередині, живе вічно.

Тиміш нагадує героїв із українських дум. Його джерело – у народній легенді про Олексу Довбуша, від грудей якого відскакують кулі. Інше джерело персонажу Тимоша можна шукати також у темі вічного революціонера, яку в 80-ті роки XIX ст. приніс в українську літературу Іван Франко (вірш «Гімн»).

Тиміш зберігає у собі якусь божественну суть. Фільм висміює позірче шанування Бога, однак сам показує власного мученика з надприродними здатностями. Хоч новий ідол діє в інтересах матеріалізму, його концепція багато в чому християнська. Довженко не позбавив духовної спадщини української культури. У своєму тлумаченні марксизму суперечив сам собі, і важко сказати, чи він це усвідомлював. Або цілеспрямовано заперечував.

Своє місце у події займає кінець першої світової війни, українське національне повстання, що намагається оголосити незалежність республіки. Він критикує засліпленість націоналістів. Творці нової держави – це аристократи в стилізованому народному убранні? Або старі жінки з пір'ями на капелюхах чи череваті офіцери? Або попи, махаючи ладаном перед картиною Тараса Шевченка? Коли старий запалює свічку перед його портретом, поет заблимає очима і погасить вогонь. Товпище надворі кричить: «Хай живе Україна!»

Тим часом Тиміш повертається на поїзді з війни. Гайдамаки нападають на поїзд. («Іменем українського народу? Хто сказав?» - він звертається до націоналіста.) Поїзд несподівано рушає із місця. Не зупиняють його. Деякі вискакують, багато з них загинуть. Услід долітає на землю гармонія, на якій хвилину назад грав тепер уже мертвий солдат. Тиміш, підсумовуючи катастрофу, каже: «Зроблюся машиністом.»

Символіку ключової сцени тлумачили по-різному: як вираження революції, як еротичний акт. Однак Довженко, як відомо, символіки

цурався. Найбільш тверезе тлумачення стосується мети та способів бою. Поки багато що не уміємо, будуть жертви, не завжди виграємо, але поїзд приведемо в рух за будь-яку ціну.

Десь у половині фільму темп сповільнюється. Тут відображено політичний мітинг. Подія якраз нероздріблена, вона зосереджується виключно на змісті. Цікаво, що на відносно великому просторі зображені переговори про майбутнє держави – без слів. Перед оголошенням Симона Петлюри на сцену приходить телеграма від чорноморського флоту: «Не брешіть нашим братам і синам, або вас проклянуть.»

Фільм вступає у 1917 рік. У першій частині подія була побудована на русі поїзду від одного вокзалу до іншого. У другій пригоди зосереджуються навколо одного місця – арсеналу. Порівнюються також долі київських мешканців. Що роблять уночі, коли недалеко воюють за комунізм? Стара жінка плете. У ліжку плаче дитина. Малий єврей бігає по скромній квартирі. Міщанська сім'я сідає до вечері. У кабінеті думає міністр. У нього нервово передчуття.

Військові виснажені. Після сімдесяти двох годин багато з них упало. Зброя і сили скінчилися. Гайдамаки і націоналісти виграли. Залізне кільце перестало обертатися. Цехи порожні. Тільки Тиміш лежить за кулеметом. Три солдати в нього цілять рушницями. «Я український робітник. Стріляй!» – підставляє герой груди.

Кінцева сцена – це вигук проти соціальної несправедливості, кульмінація співчуття зі слабими, яка проходить через цілий фільм. У різних зв'язках повторюється тема одиноких жінок. Титри питають у матерів з грудними дітьми по-російськи і по-німецьки: «Хто його батько?»

Довженко не вагається показати й інвалідів, які стали не тільки необхідною частиною кожної війни, але й природним наслідком героїчних боїв. У одному кадрі переходить вулицю безногий каліка. Таким чином сповільнюється шалений темп, і дається простір для роздуму. Фільм зосередить у собі гнів і відчай над даремними втратами.

Довженко знову вносить свій образ марксизму. Він його сполучає з народними легендами. Бій, машини і робітників прославляє за допомогою поезії. Як і у «Звенигорі», ідеологія не проступає у кінокартині на перший план і не завжди вона звучить однозначно. Сила фільму полягає в природності, з якою поєднані різноманітні, навіть протилежні елементи. «Арсенал» осліплює дотепністю своєї побудови.

«Земля»: Довженківське село

«Землю», «останній великий твір німої кінематографії», знімали, беручи до уваги звукові ефекти. Але в результаті кінокартина вийшла німою.

Фільм ніби притягував пастки парадоксів. Він пройшовся крізь завірюху і по піщаному пляжі, і зі скривавленими ногами дістався до сьогоднішнього дня. «Земля» – постійно найвідоміший і найкраще оцінюваний твір Довженка.

Із трьох німих фільмів має найбільш цілісну і зрозумілу лінію оповіді. Це завдяки тому, що сюжет дуже простий. Комуніст Василь привозить до села трактор. Таким чином, він підтверджує початок нового режиму, з яким не можуть примиритися господарі. Заздрісний куркульський син Хома убиває колгоспника. Батько Василя, Опанас, влаштує «новий» похорон, його жінка народжує дитину.

Дія знову виходить з основного поділу сторін на добро й зло. Архетип народної словесності відноситься до подій сільського життя двадцятих років.

Картина села Довженка закладена на власному перетворенні дійсності. Він звертає особливу увагу на образотворчі елементи: вишивані вбрання, побілені хати, запорошені дороги. Через зображення середовища проходять спогади режисера, в які вступають мрії про майбутнє. Штучність переплітається з природністю оточення провінції.

Про людей можна сказати те саме: вони виходять від спостереження типів, але вони недійсні. У похороні Василя беруть участь тільки веселі, здорові люди. Звідки вони? (Епілог, можливо, був нав'язаний Сталіном, якого у цей час Довженко ще не знав особисто [Hosejko 2001]). Нібито, похід виріс із землі. Це не люди, а мрія про толерантні істоти, про протікання несебелюбного натовпу. Люди одягнуті у біле, чорне і сіре. Товпище складається з окремих осіб, і одночасно воно утворює єдність. Довженко і Демуцький виражають за допомогою картини власне поняття соціалістичного суспільства.

У фільмі виступають конкретні герої, які є частиною дії. Це батько Василя, Опанас, куркуль-бунтар Архип Білокінь та їх сини. Бабки на сходинах, діди на призьбах, діти на покрівлях – вони домальовують середовище. Таким чином утворюється барвистість: народна творчість зв'язана із природою.

Головний діяч оповіді – природа, залізний розпорядок: смерть, народження, розквіт, зрілість. На початку вмирає під яблунею старий Семен. Через хвилину сидить на кладовищі біля могили його друг. Діда, на якому зосередилося оповідання, зразу більш нема.

Через рік після цього умирає Василь. Він привіз у село трактор і назавжди поклав кінець багаторічній важкій роботі з биками. Помер

заради початку нової техніки. Деякі відходять, інші приходять. Його мати народжує дитину.

«**Земля**» – «це яскравий фільмовий твір, який цілою своєю побудовою доводить, що тільки соціалістична перебудова села може гарантувати землеробам радісне і щасливе життя» [Stručné dějiny sovětského filmu 1979: 70]. Подібними висловленнями прикрасили схіноєвропейські фільмознавці «**Землю**».

Але перші офіційні погляди радянської критики (як відомий фейлетон Дем'яна Бедного, або також критика Александра Фадєєва і Володимира Киршона) говорили зовсім по-іншому. Фільм, на їх думку, не показував важку долю села, відповідно не засудив класових ворогів. Непристойний також пантеїзм Довженка, і так званий «біологізм». Концепція була «контрреволюційна», навіть «фашистська» [Cook 1996].

Однак «**Земля**» мала величезний успіх за кордоном, навіть у період появи звукової кінематографії. У 1958 році фільм зарахували до 12 найкращих кінокартин світу. Раптово відбулася зміна суспільних оцінок: «**Земля**» вже оспівувала «єдину запоруку суспільного щастя – колективізацію» [История советского кино 1969] або показувала перемогу колгоспної ідеї.

До сьогодні Довженка вважають більшовицьким автором. Фільм став прикладом для лінії фільмів про колгоспи. Але в деяких мотивах «**Земля**» досить неоднозначна.

Передусім тому, що в «**Землі**» (а потім також в «**Іванові**») герої-«обранці» справляють досить дивне враження. Глядачеві треба вельми старатися, щоб їх сприймати позитивними героями. Так, Василь зображений як «мужній радянський чоловік», «гарний тілом і душею» [Stručné dějiny sovětského filmu 1979], прямолінійний, розумний [Куґега 1971]. Але, крім цього, він висміює спадщину предків, важку працю на полі. Безоглядно розоре кожну межу, в його усмішці зосереджується також злість і ненависть. Радянська людина? Мабуть, такою вона була за Довженком.

Василь виходить з Тимошки зі «**Звенигори**» і Тимоша з «**Арсеналу**». І вони були неоднозначними. Роздвоєність у їх випадках не вражає, вони герої з надприродними зданостями, вони не відповідають за вчинки простих людей.

Концепція Довженкового героя і бою за комунізм розвивалася. Тимошка переживає зі своїми ідеалами (він від'їжджає у поїзді, завантаженому вугіллям). Тиміш живе далі, зате в бою його переможуть (арсенал здобудуть націоналісти). Якщо Василь продовжує дві попередні особи, треба усвідомити зсув. Василь смертний. Смертний, щоб його могли поховати. Чому вмирає втілення ідей, які б мали бути

(як у «Звенигорі» і «Арсеналі») безсмертними? З Василем все ж таки зникає найсильніша воля провести колективізацію.

Життя треба відродити. Людина умирає насильницькою смертю. Нова Опанасова дитина буде закономірно продовжувати ідеали Василя? Або це тільки означає, що приходить нове життя в сім'ю, яка зазнала втрати? Довженко зробив наголос на пантеїзмі, кругообігу природи, циклічності, неповторності. Йдеться про глибокий філософський роздум: щось постійно втрачаємо, і одночасно – знаходимо. Націоналізація господарства, заміна природної сили технікою – це тільки привід для вираження протікання і розвитку життя. Так само видається елемент традиційної суперечки між посвареними родами в провінції. Ідеологія стає зачіпкою, причому вона відсунута на задній план.

Найбільш вражаючі сцени із зібрання селянського комітету щодо конфіскації майна. Керівники діють для «блага села», але жорсткість і безцеремонність викликає більш негативне враження.

Інше розходження – це брехливість діячів. Приїжджаючий у село трактор зупиняється. Комітет телефонує до центру. Хоч трактор стоїть серед полів, секретар у трубку каже: «Трактор приїхав між зібраний народ».

«Земля» вплинула на багато творців, не тільки великих, але й маловідомих, не тільки у колишньому Радянському Союзі, а в цілому світі. Її шанували завдяки поезії, висміювали ради ідеології. Твір випромінює стільки спонук, що його не можна забути. Він живе переплетенням обставин виникнення, натиском, страхом, любов'ю, надією, розчаруванням. Жодне тлумачення не буде правдиве і повне. Тому «Земля» постійно дихає.

Наші зусилля були спрямовані на те, щоб показати твори Довженка з іншої, ніж загальноприйнятої точки зору. Їх тлумачення незакінчене і неоднозначне. Мета статті – вказати на позачасовість творів Олександра Довженка, які є актуальними і досі.

Література:

Довженко, А.П.: Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. Москва 1966.

Довженко, А.П.: Собрание сочинений в четырех томах. Том 4. Москва 1969.

Довженко, О. П.: Зачарована Десна. Оповідання, щоденник. Київ 2001. История советского кино. Том 1, 1917-1931. Москва 1969.

Кеннікотт, Філіп: Українець Довженко – мистець пролетаріату. In: KINO-KOJO 17. Весна 2003, с.70-71.

Кино – Энциклопедический словарь. Ред. С.И. Юткевич. Москва 1986.

- Семененко, В.І., Радченко, Л.О.: Історія України. Харків 2000.
 Соболев, Р.: Александр Довженко, Москва 1980.
 Тримбач, С.: Довженко і західна цивілізація, або "Прощай, Америко".
 In: KINO-КОЛО 17. Весна 2003, с.63-69.
 Чепмен, М.: Марксизм – ну то й що?. In: KINO-КОЛО 17. Весна 2003, с.71.
 Bernard, J.: Národní kinematografie Sovětského svazu. Praha 1989.
 Bojko, O., Goněc, V.: Nejnovější dějiny Ukrajiny. Brno 1997.
 Cook, D.A.: A History of Narrative Film. New York 1996.
 Dictionnaire du cinéma. Red.: Jean-Loup Passek. Paris 1992.
 Dovženko, A.: Z deníků. Praha 1964.
 Franko, I.: Poesie. Praha, 1956.
 Hosejko, L.: Histoire du cinéma ukrainien : 1896-1995. Die 2001.
 Kučera, J.: Alexandr Dovženko, básník revoluce. Praha 1971.
 Malinevská, N.: Ukrajinské reálie 1. Olomouc 2003.
 Malý labyrint filmu. Praha 1988.
 Mast, G., Kawin, B.F.: A short history of the movies. Boston 1996.
 Ottův slovník naučný. Praha 1892-1909.
 Sadoul, G.: Dějiny filmu. Praha 1958.
 Sadoul, G.: Poslední portrét A.P. Dovženka. In: Film a doba 1961, č.1.
 Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů. Praha 2001.
 Stručné dějiny sovětského filmu. Praha 1979.
 Šklovskij, Viktor: Nekonečné záhady. Praha 1990.
 The New Encyclopaedia Britannica. 15th Edition. Chicago 1974-1991.
 Toeplitz, J.: Historia sztuki filmowej II. 1918-1928. Warszawa 1956.
 Šeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích. Praha 1996-1998.
<http://poetry.uazone.net/default/pages.phtml?place=franko&page=zversh01>
<http://poetry.uazone.net/index.html>
<http://pravda.org.ua/index.php?content=histor&id=1070636147>
<http://www.encyclopediaofukraine.com/pages/D/O/DovbushOleksa.htm>
<http://www.imdb.com/>
<http://www.kinokolo.ua>

Summary

Alexander Dovzhenko belongs to the most famous directors of the silent film era. He made three important films, which influenced the world cinematography: *Zvenigora*, *Arsenal* and *Earth*. Appraising them today is problematic because of its former official interpretation. But the pro-socialistic content is not the main component of the movies, even in some cases it seems to show the fail of socialistic ideas (especially in the last picture – *Earth*). The most important is the artistic approach. Dovzhenko combines national myths with the contemporary situation and his stories have archetypal depth. He uses unusual film techniques which make his movies close to poetry and folk stories. The result is a continually modern form with the deep philosophical and universally valid ideas.

Критерії застосування ситуативних завдань як засобу лінгводидактики

Шевцова Лариса

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Упродовж останнього десятиріччя в центрі уваги багатьох методичних досліджень є застосування активізуючих форм роботи. Мова – явище суспільно унікальне – виступає засобом спілкування, пізнання і впливу, осередком духовної культури народу, основною формою виявлення національної та особистісної самосвідомості. Сучасні підходи до навчання рідної мови великого значення надають розвитку усного та писемного мовлення, мовленнєвій культурі особистості.

Результативність засвоєння вивченого матеріалу підвищується за умови включення в систему роботи завдань, що зацікавлюють особистість, показують практичне застосування одержаних знань та умінь. Одним із способів досягнення такої результативності є використання ситуативних завдань з розвитку зв'язного мовлення, що спрямовані як на засвоєння студентами чи учнями певної суми знань, так і на їхній загальний розумовий розвиток.

Необхідність застосування ситуативних завдань з розвитку зв'язного мовлення пов'язана з соціальними потребами, адже оволодіти українською мовою повинні не тільки етнічні українці, а й громадяни інших національностей. Ситуативні завдання зможуть їм допомогти не просто вивчити українську мову, а навчитися нею користуватися як засобом спілкування.

Сприймання й виконання ситуативних завдань потребує активізації процесу пізнання. Питання активізації пізнавальної діяльності розглядались у працях психологів (Д.М.Богоявленський, Н.О.Менчинська, Г.С.Костюк, І.О.Синиця, Г.І.Щукіна та ін.), дидактів (М.І.Ганелін, М.О.Данилов, І.Я.Лернер, М.М.Скаткін та ін.). Пізнавальна діяльність вимагає створення умов, за яких реалізується пізнавальна самостійність та активність особистості. Інтелектуальна, вольова та емоційна сторони пізнавального інтересу складають не його частини, а взаємопов'язане ціле. Активна вольова діяльність реалізується за такої організації навчання, що вимагає від людини позитивного емоційного ставлення до засвоюваного матеріалу, різноманітної пізнавальної діяльності, вольової напруги. В цьому разі засвоєння навчального матеріалу буде ефективним. Таким чином, ситуативні завдання є практичною реалізацією навчальних завдань.

З метою створення й оптимального добору завдань-ситуацій слід враховувати ряд психологічних та лінгводидактичних факторів. Пізнаючи реальну дійсність, людина засвоює її предмети й явища, аналіз та синтез яких стає засобом пізнання. У свідомості людини зберігаються уявлення про елементи дійсності, які є онтологічно-предметним (конкретно-предметним) змістом спілкування. Вибір тем навчання, що відображається в завданнях, орієнтований на використання конкретно-предметного змісту спілкування.

Виходячи з сказаного, проблеми й ситуації є адекватною основою для добору змісту навчання спілкування, добору та організації мовленнєвого матеріалу.

Ураховуючи особливості виникнення ситуації як системи стосунків учасників акту спілкування, надбання лінгводидактики, визначимо основні критерії, яким повинні відповідати ситуативні завдання з розвитку зв'язного мовлення:

1) тематично-змістовий (ситуація виступає як спосіб презентації матеріалу)

Як підкреслює С.С.Артем'єва [Характер текста, используемый при усовершенствовании речевых умений. – Иностранные языки в школе. – 1979. - №6], текст є породженням певних механізмів мовлення, засобом вираження конкретної особистості й лінгвістичним продуктом. Тому він повинен відповідати психологічним і методичним вимогам. Психолінгвістичний аспект базується на тому, що текст є продуктом мовлення (І.А.Зимня) та може бути засобом емоційного й мовленнєвого впливу на адресата. Одночасно текст слугує об'єктом сприймання й є для реципієнта об'єктом смислової обробки.

Впливаючи на адресата, автор висловлювання намагається донести до нього свій погляд, а тому смисловий зміст тексту повинен відображати зв'язки і відношення предметів, явищ об'єктивної реальності й враховувати погляди автора висловлювання, його оцінку, ставлення до предметних зв'язків зовнішнього світу, бути емоційно забарвленим через призму його особистості.

Відомо, що текст сприймається як єдине комунікативне ціле тоді, коли він є зв'язним, цілісним та інформативним. У тексті певні факти й події мають бути пов'язані між собою різними видами відношень, порівнюватись, протиставлятись, тобто знаходитись у причинно-наслідковій залежності.

Вчені-мовознавці встановили (О.І.Москальська, Ю.І.Пассов та ін.), що смислова цілісність тексту полягає в єдності його теми й виявляється в тому, що кожне наступне речення надфразової єдності спирається в комунікативному плані на попереднє висловлювання.

Таким чином, добираючи тексти для завдань та орієнтуючи учнів на створення текстів, враховуємо їх тематику, зміст, доступність та актуальність інформації.

2) Інформативний критерій.

Як підкреслюють методисти з навчання іноземних мов (І.Л.Бім, Ю.І.Пассов та ін.), ситуативна позиція є інтеграцією об'єктивних і суб'єктивних компонентів спілкування, що виступають конситуативним фактором породження й актуалізації взаємовідношень суб'єктів спілкування. Отже, стосунки учасників спілкування можуть зумовлювати атрибутивний фактор ситуації. Беручи за основу ці взаємовідносини, виділимо компоненти ситуативної позиції: 1) вид діяльності; 2) сфера діяльності; 3) форма діяльності; 4) предмет обговорення; 5) соціальний статус учасників спілкування; 6) мовленнєвий статус; 7) подія; 8) місце; 9) час; 10) наявність певної кількості учасників акту спілкування; 11) відомості про учасників мовленнєвого спілкування (вік, світогляд, моральні та вольові якості, інтереси, почуття та ін.); 12) міжособистісні стосунки учасників акту спілкування; 13) досвід їх діяльності; 14) відомості про форму і предмет діяльності; 15) комунікативне завдання.

Перераховані компоненти зумовлюють тип, вид та стиль мовлення, а також вид ситуативного завдання.

3). Мовно-структурний критерій

У багатьох роботах з психолінгвістики і методики (автори І.А.Зимня, Г.О.Китайгородська, В.Г.Костомаров, О.О.Леонтьєв та ін.) говориться про залежність мовленнєвого матеріалу від ситуації спілкування. А тому на створення висловлювання впливає змістовність ситуацій.

Предмети обговорення пов'язані між собою певними відношеннями. Вони існують незалежно від суб'єктів спілкування, але можуть брати участь у їх діяльності й зумовлювати виникнення проблеми. Ситуація як проблема спонукає суб'єкт до діяльності, зумовлює його ставлення до проблеми, яке є мовленнєвою функцією суб'єкта, його організуючою основою.

Виходячи з цього, методисти виділяють найуживаніші ситуації у системі взаємовідношень і можливі програми мовленнєвої поведінки в цих ситуаціях. Вони й впливають на добір мовного матеріалу текстів. Кожна одиниця мовлення (слово, репліка, речення, фраза, текст) виконує в ситуації спілкування певну мовленнєву функцію. Її вибір залежить від контексту ситуації. Мовленнєвий матеріал співвідноситься з компонентами ситуативної позиції.

Отже, використання окремих одиниць мовлення для виконання ситуативних завдань залежить від складових частин ситуації спілкування.

4) Мотиваційний критерій

Як відомо, комунікативна діяльність особистості зумовлена певними мотивами. Їх виникнення можливе у зв'язку з індивідуалізацією навчання. У процесі навчання мовленнєвої діяльності індивідуальна реакція учня можлива лише тоді, коли поставлене перед ним мовленнєве завдання відповідає його потребам та інтересам як особистості. Тому для того, щоб викликати адекватну реакцію, необхідно врахувати індивідуальні (особистісні) якості учня: життєвий досвід, контекст діяльності, сфери інтересів, нахилів, емоції, світогляд, статус особистості в колективі. Такий підхід гарантує справжню мотивацію й активність.

Отже, мотиваційний критерій ситуативних завдань спирається на розгляд особливостей певного індивідууму.

5) Діяльнісний критерій

О.М.Леонт'єв пише, що потреба переконати когось у чомусь може виникнути природно лише тоді, коли ситуація не запропонована штучно, а є наслідком передуючих подій, до яких мають відношення співрозмовники, або передумовою наступних подій. Чим ширші та глибші зв'язки цієї ситуації з усією діяльністю, тим легше виникає мотивація, пов'язана з діяльністю людини.

Виходячи з сказаного, контекст діяльності викликаний необхідністю індивідуалізації ситуацій. Створення висловлювання як виду діяльності можливе за умови врахування індивідуальних якостей особистості. І навпаки, підстави для мотивації висловлювання виникають за умови наявності широкого контексту діяльності.

Отже, однією з умов досягнення ефективності в навчанні з допомогою ситуативних завдань є врахування контексту діяльності. Діяльнісний критерій завдань полягає в тому, щоб визначалась цілеспрямованість у процесі створення висловлювання. Вона подана в самому завданні через визначення мети виконання завдання (визначення теми, мети, стилю, типу мовлення висловлювання, що необхідно створити тощо).

6) Евристичний критерій

Суттєвою рисою комунікативного методу, що відрізняє його від інших методів, є те, що ситуативність визнається необхідною умовою не тільки для розвитку вмінь, але й для формування навичок.

Мовленнєва діяльність, як підкреслює Ю.І.Пассов, заснована на перенесенні здобутих навичок на застосування у новій ситуації, бо варіативні умови спілкування (його евристичність) ставлять перед

мовцем кожного разу нові завдання. Справитися з ними можна лише тоді, якщо мовленнєві навички як основа вміння потенційно здатні до перенесення, а, відповідно, мовленнєве вміння є досить динамічним.

Умовою формування ситуативної гнучкості мовленнєвих навичок є певні мовленнєві ситуації. Вони створюють основу для того, щоб конкретна мовленнєва одиниця, мовленнєвий зразок використовувалися в автоматичних умовах (регулярність уживання, зразок), не втрачаючи у цьому разі ситуативності.

Отже, ситуативні завдання є основою для формування пізнавальних процесів у мовленнєвій діяльності учнів.

7) Критерій ситуативної співвіднесеності

Мовленнєва ситуація як умова розвитку вмінь відіграє важливе значення. Як пише Ю.І.Пассов, ситуація сприяє розвитку механізмів мовленнєвого висловлювання: механізму дискурсивності (за умови врахування взаємовідносин учасників акту спілкування розвиваються стратегія й тактика мовця), механізму попередження (врахування реакцій співрозмовника розвиває почуття попередження), механізму вибору (наявність мовленнєвих завдань і співвіднесеність з ними лексичних одиниць удосконалює їх автоматичний ситуативний виклик).

Із сказаного випливає, що ефективний розвиток багатьох важливих якостей умінь можливий у ситуаціях як системах взаємовідносин учасників акту спілкування. Так, цілеспрямованість розвивається за умови наявності мовленнєвого завдання, а продуктивність - за умови необхідності кожного разу створювати новий продукт. Ураховуючи це, підкреслимо особливу роль ситуативної співвіднесеності. Вона впливає на кінцевий, визначальний результат процесу навчання.

Отже, у ситуативному завданні кожен мовленнєвий матеріал пов'язаний з конкретною ситуацією. Створенню навичок сприяє їх формування в умовах природних і створених ситуацій. Природні ситуації тут виступають як найдієвіший засіб розвитку механізмів і якостей мовленнєвого вміння. Ситуативний аспект є провідним у створенні визначальних завдань.

8) Критерій новизни

Важливим критерієм функціонування ситуативних завдань вважається їх новизна. Вона досягається за рахунок гнучкості мовленнєвих навичок, без чого неможливе їх перенесення у сферу навчання. Новизна забезпечує необхідний розвиток мовленнєвого вміння, його динамічність, здатність перефразовувати; впливає на механізм комбінування, ініціативність висловлювання, темп мовлення, поведінку учасників акту спілкування. Головним продуктом застосування новизни є інтерес до навчання.

Щодо розвитку мовлення з допомогою ситуативних завдань враховуємо новизну:

1. інформативного змісту матеріалу (для конкретного віку),
2. форм завдань (уникання стандартів звичайних завдань у наказовій формі дієслів),
3. прийомів роботи (врахування ситуативної співвіднесеності у виконанні завдань),
4. засобів навчання (широке використання технічних засобів навчання, наочності, програвання ситуацій тощо).

Отже, критерій новизни ситуативних завдань сприяє розвитку інтересу до оволодіння мовленнєвими вміннями й вироблення в них навичок. Такий підхід до створення завдань активізує творчу діяльність, підвищує ефективність роботи.

Література

Білоусенко, П.І., Явір, В.В.: Проблемно-ситуативні завдання на уроках української мови: посібник для вчителя. Київ, 1992.

Вишневський, О.І.: Робота в парах на уроках англійської мови: посібник для вчителя. Київ, 1987.

Гальперин, П.Я.: Текст как объект лингвистического исследования. Москва, 1981.

Жовтобрюх, М.А.: Усне побутове літературне мовлення. Київ, 1970.

Зимняя, И.А.: Речевая деятельность и психология речи: Основы теории речевой деятельности. Москва, 1974.

Леонтьев, А.А.: Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. Москва, 1969.

Леонтьев, А.Н.: Психология познавательной деятельности. Москва, 1978.

Пальмер, Г.: Усний метод навчання іноземних мов. Київ, 1964.

Пассов, Е.И.: Коммуникативный метод обучения иностранному говорению. Москва, 1991.

Синиця, І.О.: Психологія усного мовлення. Київ, 1974.

Summary

In the article there is investigated the functionally-communicative principle of the formation of a language person. The author analyses the experience gained in solving the problem and substantiates some prospects of its employment at language lessons.

Педагогічні основи використання засобів народознавства в навчально-виховному процесі

Березюк Олена

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Національно-культурне відродження й створення незалежної держави України зумовили підвищений інтерес до українського народознавства. Тому останнім часом в усіх системах освіти посилилася національна орієнтація. По-перше, це є захистом проти інтервенції „масової культури”. По-друге, в сучасних умовах зростаючої ринкової конкуренції все більше заявляє про себе необхідність інтеграції людей у даному суспільстві, досягненні консенсусу в ньому, а значить – підвищення рівня його стійкості як динамічної системи в умовах різких та глобальних змін в усіх сферах людського життя. То ж національна свідомість якраз і виступає як засіб такої інтеграції. По-третє, забезпечуючи специфічний спосіб задання системи цінностей, національне дедалі більшою мірою виступає формою розвитку культури, яка, власне, в усі часи була над економічною реальністю.

Вплив світової культури на становлення ціннісних орієнтирів молоді в нашій виховній системі донедавна був послаблений зневагою до національних культур. На тлі загального приниження внеску кожного окремого народу в скарбницю загальнолюдських цінностей, ігнорування національного колориту культури нівелювалися й ідеали людства.

Але з метою утвердження в свідомості підростаючого покоління національної ідеї, засоби народознавства набувають певної ваги.

Разом з тим виховний потенціал українського народознавства далеко невичерпаний. Адже йде пошук навчальних, виховних технологій, які б сприяли не лише зацікавленню культурною спадщиною, історією та традиціями українського народу, а й трансформували ці знання у внутрішній світ учня, тобто стали надбанням особистісної культури, освіченості, духовності, мотивували життєві потреби та види діяльності особистості. Тому метою нашого дослідження є розкриття сутності використання засобів народознавства в позанавчальному виховному процесі.

Кожен народ має специфічні, тільки йому притаманні, риси. А, отже, для виховання таких самих рис у підростаючого покоління цього народу необхідні й особливі, специфічні, методи. Видатні вчені світу здавна визнають, що виховання має яскраво виражений національний

характер. Людини взагалі (абстрактної, без національної приналежності) немає. Без життєздатних, духовно творчих національних факторів (рідної мови, моральних нормативів, традицій, звичаїв тощо) загальнолюдський фактор не може повноцінно існувати ні в культурі взагалі, ні у вихованні зокрема.

К. Ушинський писав: „Незважаючи на схожість педагогічних форм усіх європейських народів, у кожного з них своя особлива національна система виховання, своя мета і свої особливості для досягнення цієї мети. Ставши одним із елементів державного і народного життя, громадське виховання пішло в кожного народу своїм особливим шляхом, і тепер кожен народ має свою окрему характеристичну систему виховання” [Ушинський 1983: 43].

К. Ушинський палко відстоював природне право кожного народу мати національну школу та національну систему виховання.

Відомий український педагог Софія Русова стверджувала: „Національне виховання забезпечує кожній нації найширшу демократизацію освіти. Коли його творчі сили не будуть покалічені, а, навпаки, дадуть нові, оригінальні, самобутні скарби задля вселюдського поступу: воно через пошану до свого народу виховає в дітях пошану до інших народів...” [Русова 1991: 44].

Іван Огієнко закликав: “Бережімо все своє рідне, бережи, щоб не винародовитися, щоб не забути народу, з якого ти вийшов. Бережіть свою віру, звичаї, свою мову, і тим збережете національну істоту свою” [Огієнко 1965: 125].

Аналіз численних педагогічних досліджень показує, що різноманітні компоненти народознавства (музика, традиції, звичаї, усна народна творчість, ігри тощо) залучають школярів, молодь до гуманних відносин з людьми, сприяють пробудженню в молодих людей почуття національної гідності й національної гордості, формують національні цінності, що виражають духовно-моральні принципи народу, його гуманістичні ідеали.

Серед шляхів реформування змісту загальноосвітньої підготовки школярів в народознавчому напрямі є: прилучення до літератури, музики, образотворчого мистецтва, надбань народної творчості, здобутків української та світової культури; відображення у змісті історичної освіти закономірностей історичного розвитку, широке вивчення україно- та народознавства, етнічної історії та етногенезу українців, інших народів України; використання досвіду народної педагогіки, залучення школярів до вивчення народних ремесел та ін.

Народознавчі традиції, звичаї й обряди об’єднують минуле та майбутнє народу, старші й молодші покоління, інтегрують етнічну спільність людей у високорозвинену сучасну націю. Традиції та звичаї –

це своєрідні віковічні духовні устої розвитку народу, нації, які втілюють у собі кращі досягнення в ідейному, моральному, трудовому та естетичному житті. Практично прилучаючись до народознавства, молодь вибирає в себе його філософський, ідейно-моральний, психологічний і естетичний зміст, поступово стаючи невід'ємною частиною рідного народу, нації.

Використання засобів народознавства в позанавчальному виховному процесі можна класифікувати за різними параметрами та ознаками:

- за метою – поглибити знання учнів з історії української державності й громадянства, культури народу, його традицій, розвинути творчі здібності й таланти учнів, виробити вміння і навички збирати й записувати зразки народної творчості, навчити технології виготовлення художніх виробів, виявити рівень сформованості патріотичних і громадянських якостей тощо;

- за формою – навчальні, ігрові, художні, клубні, гуртові, індивідуальні;

- за методом – роз'яснювально-ілюстративні (бесіди, розповіді, повідомлення, диспути, зустрічі, тематичні конференції та ін.), дослідницько-пошукові (експедиції, екскурсії, вивчення історичних джерел, опрацювання зібраних матеріалів тощо);

- за місцем проведення – школа, громадські місця, на природі, в домашніх умовах і т.д.

Водночас засоби народознавства можна умовно поділити на суспільно-корисні (охорона пам'яток історії та культури, екологічні рухи, експедиції, патріотичні акції дитячих, юнацьких та молодіжних організацій, шкільні козацькі республіки тощо); трудові (свята першої борозни, обжинок, прильоту птахів, толоки, археологічні розкопки, освоєння традиційних ремесел і народних промислів, шкільні кооперативи тощо); пізнавально-розвивальні (вікторини, турніри, диспути, літературні студії, клуби народної творчості, народні університети мистецтв, музейно-етнографічна робота, екскурсії та ін.); військово-спортивні (спартакіади з народних видів спорту, змагання з козацьких єдиноборств, козацькі забави, естафети національних ігор тощо).

Народознавчу виховну роботу в позанавчальний час можна проводити за такими напрямками як світоглядно-філософським, суспільно-гуманістичним, культурологічним, етнографічно-краєзнавчим.

Світоглядно-філософський напрям передбачає створення умов для формування в молоді ієрархії духовних цінностей, ідеалів, переконань для того, щоб вони відчували себе частиною сучасного світу, українства. Виховна робота може бути організованою у формі годин

громадянськості, бесід, дискусій, диспутів, соціальних рингів тощо.

Мета виховної роботи суспільно-гуманістичного напрямку – пробудження в молоді інтересу до суспільного життя, розвиток ініціативи, самостійності, творчості, потреби бути активним учасником громадських акцій. Реалізація його передбачає організацію різноманітних заходів, що за класифікацією форм виховної роботи визначається як акції, колективні творчі справи.

Культурологічний напрям передбачає проведення культурно-освітньої роботи, пропаганду кращих зразків національної культури, забезпечення умов для розвитку творчих здібностей молоді, художньо-творчої та художньо-освітньої діяльності.

Орієнтовні форми роботи по цьому напрямку: створення творчих колективів, фольклорних ансамблів, мистецьких гуртків (сопілкарів, бандуристів, танцювального, вокального, театрального тощо), робота Малої академії мистецтв; організація клубів шанувальників мистецтв; підготовка театралізованих концертів, інсценівок, свят, виставок малюнків, фото, виробів декоративно-прикладного спрямування, фестивалів, тематичних вечорів, літературно-музичних композицій, радіопередач, бібліотечних годин, пісенних конкурсів, розважальних шоу-програм у фолькстилі, ігрових програм.

Етнографічно-краєзнавчий напрям посідає провідне місце в народознавчій діяльності, формуючи підвищений інтерес до рідного краю, традицій, обрядів, звичаїв, виховуючи свідомих патріотів, що шанобливо ставляться до духовних і матеріальних надбань свого народу. Найбільш поширеними формами роботи при цьому є: проведення екскурсій до краєзнавчого музею; обладнання етнографічних куточків, експозицій, кімнат народного побуту в навчальних закладах; створення творчих майстерень з метою відродження традиційних для регіону художніх промислів та ремесел; організація самодіяльності дитячих об'єднань клубного типу; підготовка тематичних днів, театралізованих свят, обрядів, ритуалів, вікторин, турнірів, конкурсів, ігор-змагань; відзначення народних свят, практиками вивчення народних ігор, пісень, танців тощо.

Організуючи постійну та спільну участь молоді в реалізації народних традицій, звичаїв, обрядів, необхідно брати до уваги методи роботи, способи виконання певної обрядовості та інших дій, які поширені в даному регіоні України.

Зміст педагогіки народознавства має реалізовуватися будь-якими методами та прийомами, які адекватні йому, відповідають конкретним умовам (матеріальній базі, віковим та психологічним особливостям, рівню знань учнів та ін.) школи, класу, які подобаються вихованцям і гармонійно вписуються у вітчизняні педагогічні, культурно-історичні

традиції.

Вивчення народознавства повинно проводитись у відповідній системі, народознавчим змістом повинна бути пройнята і навчальна, і виховна робота. Зрозуміло, що найбільші можливості для цього відкриваються з вивченням рідної мови, літератури, історії України, її географії та природи, з проведенням спеціальних виховних годин народознавства, занять з народної музики, хореографії, образотворчого мистецтва, краєзнавства.

Цікавою є думка вчених про доцільність перегляду критеріїв оцінки ефективності навчально-виховної діяльності педагогічного колективу школи. До системи визначальних пропонується долучити такі показники, як використання учнями народних приказок і прислів'їв, вивчення свого родоводу, обізнаність дітей з правилами та атрибутами народно-побутових ритуалів, народно-релігійними та календарними святами тощо.

В реалізації ідей народності та духовності, формування національної самосвідомості сприяє поширення в національній школі виховних бесід, рольових ігор з використанням українознавчих матеріалів, усних журналів, інсценізацій, конкурсів та вікторин, фольклорно-етнографічних вечорів і свят. В особистісному сприйнятті учнівською молоддю їх внутрішнього змісту найбільш питому вагу мають ті, що актуалізують національний дух, утверджують національно-етнічну самовартість соціального індивіда, забезпечують усвідомлення теоретико-методологічної і морально-етичної суті національної ідеї. Треба докласти всіх зусиль аби добірні зерна народознавства проросли духовністю в серцях юної генерації.

Потрібно, щоб народознавство охопило всі виховні ланки – сім'ю, дитсадок, школу, позашкільні заклади, підготовку молоді до сімейного життя, педагогічний всеобуч батьків, професійну освіту вчительських кадрів та підвищення їх кваліфікації.

Беручи до уваги думку М.Г. Стельмаховича [Стельмахович 1997: 220], зауважимо, що не потрібно недооцінювати роль рівня підготовки педагога до процесу впровадження народних традицій у виховний процес, його вміння та бажання займатися подібною діяльністю. Потрібно готувати педагогів, які б мали високий рівень національної самосвідомості, професіоналізму, творчої активності, готувати гідну зміну, майбутню інтелігенцію, яка братиме активну участь у культурному та політичному житті своєї держави.

Література

Огієнко, І.: Дохристиянські вірування українського народу. Вінніпег, Канада. Волинь, 1965.

Русова, С.: Українська національна школа: Україна, 1991, № 5, с. 44.
Стельмахович, М.: Українська народна педагогіка. Київ, 1997.
Ушинський, К.Д.: Про народність в громадському вихованні: Вибрані педагогічні твори. У 2 т. Київ, 1983.

Summary

The importance of methods of peoples' study usage in extra-curricular up bringing process is explained in the article.

Актуальні проблеми навчання української мови у процесі профільної підготовки студентів нефілологічних факультетів ВНЗ

Климова Катерина

Житомирський державний університет імені Івана Франка

«Найголовніший обов'язок кожної держави — всіма можливими силами дбати про якнайкращий розвиток спільної для всіх племен її народу літературної мови як найміцнішої основи для його духовного об'єднання <...>. Кожна держава, що дбає про своє майбутнє, мусить давати своїм меншинам повну змогу нормально розвивати свої літературні мови <...>. На кожному кроці й кожної хвилини охороняй честь своєї рідної мови, як свою власну, більше того — як честь своєї нації. Хто не береже честі своєї рідної мови, той підкопує основи своєї нації» [Іван Огієнко 1936: 67]. Ці слова сьогодні набувають особливої ваги, оскільки йдеться про духовне відродження українців як нації, а цей процес неможливий без якісних змін у системі національної освіти. Про мовну політику держави і відповідну увагу уряду до навчання молодих громадян української мови свідчить виступ Президента Віктора Ющенка на підсумковій колегії МОНУ: «На перше місце я б поставив тему мови. Насамперед ми говоримо про розвиток української мови в самій Україні. Це не експансія на якусь мову. Українська мова розвивається за рахунок української мови. Не за рахунок іншої. Інші мови також будуть мати свою підтримку...Дуже хотілося б, аби у ваших колах панувала українська мова. Щоб особисто ви знали цю мову і користувалися нею, якщо ми говоримо про еліту нації. Якщо ви хочете знищити суверенитет країни, її незалежність — не треба запускати бомбу ядерну чи якусь іншу. В нації треба забрати чотири речі, щоб вона зникла як держава: мову, традиції, історію і національну церкву. І тоді ми готові бути під покровом держави будь-якої нації. Тільки не своєї. Мова — це те, що нас ідентифікує як українців» [Ющенко 2005: 117].

У Програмі діяльності уряду «Назустріч людям» визначено п'ять пріоритетних напрямів діяльності держави у сфері освіти і науки на найближчий період, одним з яких є досягнення європейського рівня якості і доступності освіти, зокрема вищої: «Найперше і найголовніше — це забезпечення якості вищої освіти, яка ще ніколи не мала такого важливого соціального і економічного значення, як у теперішній час. Завдання освіти — сприяти гармонійному розвитку особистості, давати їй не тільки спеціальні вміння і навички, а й учити спілкуватися зі

світом, розуміти інших» [Ніколаєнко 2005: 94]. Йдеться насамперед про формування *комунікативної професійної культури випускників університетів*. Оновлення змісту й структури вищої освіти зумовлено загальними світовими тенденціями розвитку. Освітнє середовище, тобто навчально-виховний процес у ВНЗ, на комунікативному рівні може віддзеркалювати і занепад духовної культури у суспільстві, і деморалізацію, і мовне винародовлення, водночас і позитивні зміни у суспільному житті. Оновити культуру освітнього простору, саму атмосферу навчально-виховного простору у ВНЗ покликана *гуманітаризація професійної підготовки*, «емоційне, духовне збагачення майбутніх фахівців, залучення їх до культури як до живого втілення світу людських цінностей, до *гуманістичного стилю спілкування*» [Сидоренко 2002: 99].

Досліджуючи процес комунікації студентів (зокрема нефілологів), у різних вищих навчальних закладах України, вчені доводять важливість впливу соціальних чинників на мовлення майбутніх фахівців і зазначають наступне:

1) «багаторічна русифікаторська політика спричинилася до асиміляції української культури. Унаслідок цього цілі покоління українців утратили рідну мову, щонайбільше — розмилося основне для духовного життя нації поняття *рідна мова*» [Горошкіна 2002: 2]; так, при опитуванні багато студентів не можуть відповісти, яку мову вони вважають рідною;

2) «учнівська молодь в російськомовному середовищі спілкується переважно російською. У дитячому віці людина перебуває під безпосереднім впливом родини, і первинні вияви мовленнєвої діяльності в основному визначаються не реальною мовною ситуацією чи індивідуальними особливостями мовця, а його внутрішньородинними та міжродинними зв'язками. Переважна більшість громадян України саме в *родині* засвоює традиції неукраїнської мови» [Демченко 1998: 58]; зазначимо, що йдеться насамперед про студентів — вихідців з українських родин східних і центральних регіонів країни;

3) захопленість сучасної освіченої молоді *суржиком*, який «у власне лінгвальному та онтологічному аспектах набуває статусу мови, що мотивується лабільністю етнічної свідомості українця та консервативністю сільського соціуму, який продукує та активно вживає слова-гібриди» [Чумак 2002: 58];

4) діалектна мова здатна зберігати протягом тривалого часу й передавати від покоління деякі орфоепічні (вимовні), лексичні і граматичні особливості. Навіть засвоївши зразки літературного (унормованого) мовлення у ВНЗ, студент, повертається до рідного села

зі свідомим бажанням підкоритися *«рефлексу материнської говірки»* (термін Т. Назарової);

5) «наслідком своєрідного бажання переінакшити світ на свій лад, засобом самовираження є *молодіжний сленг* — певна динамічна частина української мови, що спирається на її систему й розвивається за законами цієї мови (іншомовні слова, новостворені за допомогою ресурсів рідної мови лексеми тощо)» [Горошкіна 2002: 3];

6) «переважна більшість інновацій і запозичень, їх перевірка на життєздатність і адаптація або відторгнення відбуваються в рухливому живому, а не фіксованому писемному мовленні» [Масенко 2003: 22], отже, писемне й усне мовлення студентства мають суттєві розбіжності, особливо на лексичному рівні;

7) природна мова, використана як засіб *комп'ютерної комунікації* (особливо студентської молоді), стала предметом вивчення комп'ютерної лінгвістики (зокрема комп'ютерної лексикографії);

8) зміни в економічному й політичному житті суспільства, в самій системі вищої освіти (перехід ВНЗ до кредитно-модульної системи навчання), активне залучення студентської молоді до самоврядування (діяльність студентських братств), бажання самореалізуватись у подальшій професійній діяльності, мова ЗМІ та інші фактори істотно впливають на формування *мовленнєвої особистості студента*.

Отже, беззаперечною є «потреба високоорганізованого суспільства у вихованні сильної мовної особистості, яка має фундаментальні знання і багатий інформаційний запас, прагне їх поповнювати, володіє основами конструювання тексту відповідно до комунікативного задуму і мовленнєвою культурою» [Вдовцова 2004: 1]. Додамо до цього, що культура мовлення студента ВНЗ, незалежно від його фаху, є сукупністю основних комунікативних якостей, таких як: *правильність, чистота, багатство, виразність, доступність, доречність, стислість, логічність, впливовість мовлення*. На нефілологічних факультетах ВНЗ вивчається (як правило, тільки на першому курсі у першому семестрі) українська мова (за професійним спрямуванням), або ділова українська мова. Метою означеного курсу є, беззаперечно, формування комунікативних якостей мовлення з орієнтацією на специфіку майбутньої спеціальності студентів, тому й увагу у робочих програмах курсу зацентовано на опрацюванні професійної лексики та ситуаціях професійного спілкування (тренінгові форми навчання). Усі пропоновані лінгводидактами програми вивчення української мови студентами-нефілологами ВНЗ, попри об'єднуючі елементи, мають специфічні особливості: по-різному розставлено акценти у співвідношенні теоретичної й практичної частин, у

формуванні зазначених вище комунікативних якостей мовлення, пропонувано різні педагогічні технології навчання мови. Увагу привертають публікації матеріалів програм, пропоновані у провідних періодичних виданнях (В. Михайлюк, Миколаївський державний аграрний університет — «Українська мова професійного спілкування. Модульний варіант вивчення»; Н. Тоцька, Херсонський державний технічний університет — «Ділова українська мова»; Т. Рукас, Донбаський гірничо-металургійний інститут — «Ділова українська мова»; В. Товстенко, Київський національний економічний університет — «Українська мова (за професійним спрямуванням)»; О. Тищенко, Інститут української мови НАН України — «Українська мова професійного спілкування» та інші). Показово, що автори програм не зводять вивчення курсу української мови лише до характеристики офіційно-ділового стилю, до написання ділових паперів з обраного фаху, а й звертають увагу на мовні виражальні засоби інших функціональних стилів, прагнуть розвинути творчі здібності, дослідницькі якості студентів, сформувані в них ставлення до мови як до джерела духовного збагачення людини. При укладанні робочих програм з мови для студентів нефілологічних спеціальностей обов'язково слід враховувати об'єктивні і суб'єктивні фактори, що впливають на мовлення молоді і спричиняють мовленнєві помилки (про це ми зазначали вище).

Отже, навчання студентів нефілологічних факультетів ВНЗ української мови ставить перед викладачами вищої школи наступні вимоги:

- Враховувати роль соціальних чинників у процесі формування професійної комунікативної компетентності майбутніх фахівців.
- Застосовувати новітні педагогічні технології, які відповідають світовим тенденціям розвитку системи освіти.
- Виходячи з потреби суспільства у національно-свідомій особистості майбутнього фахівця-інтелектуала, використовувати українську мову не тільки як джерело інформації, а й як засіб духовного збагачення.
- Керуватися принципами наступності й перспективності, зв'язку теорії з практикою; застосовувати диференційований підхід до навчання студентів.
- З огляду на обмежену навчальними планами кількість аудиторних годин, відведених на вивчення курсу мови на нефілологічних факультетах ВНЗ, звертати увагу на удосконалення форм індивідуально-самостійної роботи студентів.

Таким чином, ми стисло намагалися окреслити актуальні на сьогодні проблеми навчання української мови в Україні, послідовне і

цілеспрямоване вирішення яких сприятиме досягненню основної мети — зберегти престиж української мови, мови Шевченка і Франка, мови наших предків, для прийдешніх поколінь національно-свідомих українців.

Література

Горошкіна, О.: Роль соціальних чинників у навчанні української мови. In: Дивослово 5/2002, с. 2-3.

Вдовцова, С.А.: Співвідношення загальномовних і професійних компонентів у мовній освіті студентів індустріального коледжу: Автореф. дис... канд. педагог. наук. Київ 2004.

Демченко, В.: Трансформація етномовного коду як фактор психологічного сприйняття етранжизмів: Зб. Наукових праць "Південний архів"(Філологічні науки). Херсон 1998, с. 58-60.

Масенко, Л.С.: Слово писане - слово мовлене. In: Дивослово 2/2003, с.22-24.

Михайлюк, В.: Українська мова професійного спілкування (модульний варіант вивчення). In: Дивослово 6/2004, с. 33-38.

Ніколаєнко, С.М.: Потрібен прорив у розвитку освіти і науки. Доповідь на підсумковій колегії МОНУ. In: Педагогіка толерантності 1-2/2005, с. 93-112.

Огієнко, І.І.: Наука про рідномовні обов'язки. Уривки. In: Дивослово 10/2003, с. 67-69.

Рукас, Т.: Про зміст курсу "Ділова українська мова". In: Дивослово 4/2004, с. 54-56.

Сидоренко, О.Л.: Освітній простір вищого навчального закладу як визначальний чинник формування фахівця нового типу. In: Педагогіка і психологія 3/2002, с. 98-100.

Тищенко, О.: Українська мова професійного спілкування (робоча програма та контрольні матеріали). In: Дивослово 5/2004, с. 55-58.

Товстенко, В.: Українська мова в економічному ВНЗ. In: Дивослово 11/2004, с. 54-56.

Тоцька, Н.: Формування професійно зумовленого мовлення студентів технічного університету. In: Дивослово 5/2003, с. 57-60.

Чумак, В.: Мовні картини світу в системі мови і мовлення. In: Дивослово 1/2002, с. 58-59.

Ющенко, В.А.: Виступ на підсумковій колегії МОНУ. In: Педагогіка толерантності 1-2/2005, с. 113-122.

Summary

The article highlights the major tendencies of teaching the Ukrainian language for non-linguist students in terms of providing qualitative higher education in Ukraine.

Університетська традиція в Україні

Білик Олексій

Харківський державний технічний університет будівництва і архітектури

Білик Ярослав

Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна

Усвідомлення перспектив розвитку вітчизняної освіти і науки робить необхідним в наш час проведення ґрунтовних історико-культурних досліджень освітньої традиції в Україні та особливостей її наступної еволюції. Проте і до теперішнього часу з цих питань як в науковій літературі, так і в публіцистиці, практично майже цілком відсутні серйозні і ґрунтовні історико-культурні дослідження.

Тому не є дивним, що досить часто місце ґрунтовних історико-культурних досліджень займають фактично псевдонаукові висновки. А, як давно відомо, з псевдонауковими твердженнями дуже важко, якщо взагалі можливо, боротись.

Говорячи про історію університетської освіти в Україні, слід враховувати, що її традиції виникли, звісно, не на початку дев'ятого століття, коли офіційно було відкрито декілька шкіл, які отримали назву університетів, а на декілька століть раніше.

Можливо, що перший визнаний навчальний заклад вищого (фактично університетського) типу з'явився в Україні зусиллями великого київського князя Ярослава Мудрого: адже відомо, що коли київський православний митрополит Петро Могила заснував в 1632 році вищий навчальний заклад, який пізніше отримав його ім'я, об'єднавши Лаврський і Братський колегіуми, які вже існували в той час в місті Києві ще з 1615 року, сучасники (зокрема Касіан Сакович) зазначали, що цим Петро Могила лише відновлює навчальний заклад, а саме академію, свого іменитого попередника.

Починаючи з шістнадцятого століття практично по всіх українських землях виникла досить густа мережа навчальних закладів, значну частину з яких можна віднести до закладів університетського типу. Причиною такої класифікації може бути те, що в цих навчальних закладів заняття орієнтувались на програми тогочасних західноєвропейських університетів.

Загалом зразком для цих вищих шкіл в Україні були, поза усяким сумнівом, єзуїтські школи, які звичайно називались колегіумами. Освіту в таких колегіумах європейці тоді дуже цінували, ставлячи її часто вище від освіти в деяких з тогочасних університетах.

Єзуїти на протязі шістнадцятого-вісімнадцятого століть створювали такі колегіуми в багатьох містах Європи, а іноді навіть за її межами, зокрема в деяких колоніях європейських держав. Україна також не була винятком у цьому відношенні. Перша єзуїтська школа такого типу в Україні була створена в 1595 році в Ярославі.

Від єзуїтів намагались не відставати інші католицькі чернечі ордени, які діяли на території Польсько-Литовської держави, частиною якої була тогочасна Україна, а також православні і протестанти різних напрямків. З прикладу з тими вищими православними школами міста Києва, які були об'єднані Петром Могилою, очевидно, що у єзуїтів здебільшого запозичували навіть назву подібних шкіл.

Щоправда українські православні мали також і власні традиції вищої освіти. Крім маловідомої дослідникам школи Ярослава Мудрого, про яку згадували сучасники Петра Могили, можна назвати також Острозьку вищу школу, яка була заснована раніше від Ярославського колегіуму єзуїтів і яку звичайно називали академією, і братські школи, найкращі з яких також прирівнювали тоді до академій. Однак, з іншого боку, слід визнати, що і Острозька школа, і школи братчиків відверто орієнтувались на тогочасні європейські, зокрема польські, католицькі і, частково, протестантські, університети.

Таким чином, в українських землях в шістнадцятому-вісімнадцятому століттях, як і по всій тогочасній Європі, вищі навчальні заклади могли називатись по-різному: академіями, колегіумами, гімназіумами, ліцеями, просто школами тощо.

Власну назву навчального закладу ні в якому випадку не потрібно вважати критерієм вищої освіти. Назва “університет” лише з певного часу почала застосовуватись вже переважно до вченої корпорації – вищого навчального закладу.

З часів виникнення європейської освітньої традиції (доба Високого Середньовіччя) і до теперішнього часу критерієм насамперед вважається визнане право навчального закладу надавати науковий ступінь своїм випускникам. Такими науковими ступенями були бакалавр і магістр, а потім також доктор.

Відомо, що деякі навчальні заклади на українських землях вже з чотирнадцятого століття (зокрема у Львові) мали право надавати ступінь доктора своїм випускникам. Отже саме з цього часу слід фактично починати відлік початку української університетської традиції.

З самого свого початку (а перші школи рівня університетів існували принаймі з десятого століття, як наприклад відома школа в Салерно) будь-яка особа мала право поставити питання про заснування університету. Однак це рішення набувало чинності лише при досягненні взаємодії двох тодішніх систем влади: світської і церковної.

З одного боку, всі існуючі вищі навчальні заклади того часу перебували під загальним патронажем церкви, що забезпечувало достатньо високий освітній і науковий їх рівень у всіх європейських регіонах, а також надавало їм значні привілеї. Тогочасні вищі навчальні заклади, підпорядковуючись тільки вищому керівництву відповідної церкви, отримували також значну автономію по відношенню до місцевої церковної влади.

З іншого боку, держава затверджувала їх особливий статус щодо місцевих світських владних структур. Крім того, саме держава звільняла вищі навчальні заклади від податків.

Тому всі вищі навчальні заклади обов'язково мали так звану університеську автономію, не підлягаючи, зокрема, місцевій світській і церковній владі, принципово роблячи спротив будь-яким формам зовнішнього тиску.

Єдиний і гомогенний європейський культурно-освітній простір, який існував у той час від Португалії на заході і до України на сході, створював необхідність також появи та функціонування відповідної системи освітньо-наукових комунікацій. За тогочасних умов такі характеристики освітньо-наукового простору були можливими завдяки звичаям мандрівництва, достатньою мірою поширених у всьому європейському освітньому і науковому середовищі.

Саме постійні мандри та міграції студентів і професури з одного навчального центру до іншого, які часто могли знаходитись в протилежних кінцях Європи, забезпечували універсальний і всеохоплюючий характер тогочасних освітніх процесів.

Цікаво, що відповідно до пануючих у шістнадцятому-вісімнадцятому століттях звичаїв, ні державні, ні конфесійні межі не ставали серйозними перепонами для таких освітніх і наукових міграцій: зокрема, українські православні студенти для продовження навчання в той час вільно мандрували до славетних європейських університетів.

Сприяючим чинником такої інтеграції європейського суспільства була і єдина мова спілкування всього тогочасного європейського культурного простору – середньовічна латина. Остання була не лише мовою католицької церковної служби, міжнародних відносин і ділових паперів, але також мовою освіти і науки.

Однак в українських землях традиційно латина органічно доповнювалася давньогрецькою і церковнослов'янською (яка в десятому столітті стала мовою церковної служби в православній Україні) мовами, а також частково книжною староукраїнською мовою, яка виникла на основі церковнослов'янської мови.

З цієї причини у відповідності до існуючих в Україні шістнадцятого-вісімнадцятого століть мовно-культурних традицій усі

вищі навчальні заклади тут поділялись на “латинські” і “греко-словенські”. Деякі українські вищі навчальні заклади, зокрема Острозька академія, могли також поєднувати в собі ці мовні традиції.

Ці дві мовні традиції не обмежувались тільки тим, якій мові викладання віддавали перевагу. Їх послідовники фактично зовсім по-різному ставились до тих культурних впливів, які існували на Україні.

Ті, хто віддавали перевагу латині, а це не тільки католики, що видно на прикладі православної Києво-Могилянської академії, де навчання велось переважно латиною, очевидно тяжіли до тієї традиції, яка сформувалась переважно під західноєвропейським впливом. Для цієї традиції був найбільше властивим раціоналізм. Це видно, зокрема, на прикладі Феофана Прокоповича, який був одним з найвідоміших діячів Києво-Могилянської академії.

Протилежною була традиція, яка сформувалась переважно під впливом, який походив з Візантії. Для неї були найбільше властивими символізм та кордоцентризм (коли в центр всього в людині ставиться серце). Як це не дивно виглядає на перший погляд, але до цієї традиції належали не тільки твори анонімних авторів домогилянського періоду, але і твори найвідомішого українського філософа вісімнадцятого століття Григорія Сковороди, хоч він і навчався в Києво-Могилянській академії. На схожість творчості Сковороди до творів домогилянського періоду, зокрема до “Діоптри” першою звернула увагу київська дослідниця другої половини двадцятого століття Валерія Нічик, про що вона в усній формі особисто повідомила авторам цієї статті.

Приєднання у середині і другій половині сімнадцятого століття значної частини українських земель (а саме Гетьманщини, яка охоплювала територію Києва, Чернігівщини та Полтавщини, а також земель Війська Запорізького і Слобідської України, яка включала в себе не тільки Харківщину, Сумщину, Курщину, Білгородчину і Воронежчину, але і деякі інші землі на південь від Москви) до Московської держави, яка в той час перебувала поза межами європейського культурно-освітнього простору, привело до розриву органічних зв'язків цієї частини України з європейською традицією. Після приєднання до Російської імперії більшої частини Правобережної України (крім Галичини, Закарпаття і Буковини)

Особливо цей процес прискорився після втрати Україною усяких залишків її автономного статусу в межах Російської імперії в кінці вісімнадцятого століття. З цієї причини усі існуючі вищі навчальні заклади України в нових умовах кінця вісімнадцятого століття і початку дев'ятнадцятого століття поступово деградували або ж були свідомо знищені царською владою.

Певний час (до початку дев'ятнадцятого століття) світські вищі навчальні заклади у слобожанських землях, зокрема на Харківщині, формально не існували, оскільки традиційні колегіуми з часом були або ж закриті, або ж перетворені на суто церковні. Зокрема у суто церковний середній навчальний заклад – церковну семінарію – був перетворений Харківський університет, який в свій час, коли він досягав найвищого рівня, сучасники називали також академією.

Проте саме в цьому регіоні найбільш тривалий час зберігалась передача інформації освітнього типу наступним поколінням у менш формалізованій формі, ніж посередництвом мандрівних вчителів, а також через організацію гуртків. Традиція передачі культурного коду, що була у вісімнадцятому столітті втілена в життям і творчості Григорія Сковороди, походила від “мандрівних дяків”, як в Україні здавна називали мандрівних вчителів і продовжувала існувати в Слобідській Україні навіть після знищення залишків автономії України і запровадження загальноімперських законів в кінці вісімнадцятого століття (загальноімперські закони, навідміну від українських забороняли вільні мандри не тільки кріпосним, а кріпосне право було запроваджене в Україні саме в цей час, але навіть і особисто вільним підданим Російської імперії).

Тому не є дивним, що саме у Харкові всі верстви населення єднала думка про відкриття університету як продовження могутньої культурно-освітньої традиції. В 1803 році це прагнення було нарешті реалізовано за ініціативи харків'янина Василя Каразіна урядом Російської імперії у вигляді створення Харківського університету.

Resume

Tradition of university education in Ukraine appeared not in the 19th century when universities were opened officially but earlier. Beginning from the 16th century net of schools in which lessons were according to programs of universities of that time appeared in Ukraine. Common European cultural space was then possible due to migrations of students and professors from one teaching centre to another. Confessional limits didn't prevent Orthodox Ukrainians from travelling to Europe. Common language of the European cultural space – Latin which in Ukraine was added with the church Slavic and ancient Greek languages favoured this. Therefore here schools were divided into “Hellenic-Slavic” ones and “Latin” ones. Capture of Ukraine by Moskovia which was beyond the European cultural space led to break of connections with Europe. However tradition of transmission of cultural code which in the 18th century was embodied in Grygoriy Skovoroda's life was preserved.

Експериментальна фонетика і лінгвістичний аспект звукової форми мовлення

Скалозуб Лариса, Бас-Кононенко Оксана

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Увагу сучасної науки все більше привертають природничі галузі, зокрема біологія в найширшому її розумінні, на чому в одному зі своїх телеінтерв'ю наголошував і Президент НАН України Б. Патон [Патон 2005]. Біологія як комплекс наук про живу природу досліджує суть життя, визнаючи його особливою формою руху матерії [СІС 1985: 118]. У лінгвістиці, яка вивчає мову, її сутність, будову, функціонування і розвиток [Карпенко 2000: 334], також спостерігається новий виток безперервного розвитку пізнання, для якого характерним є інтерес до біологічної сфери, що виявляється в активізації психолінгвістичних досліджень в цілому й експериментально-фонетичних зокрема.

Науковий доробок таких відомих учених, як фізіолог О.М.Бернштейн [Бернштейн 1966], та нейрофізіолог Н.П.Бехтерева [Бехтерева 1999] є неоцінним матеріалом для фонетичних артикуляторних досліджень. У працях цих учених ідеться про те, що і окремий рух, і активність організму людини в цілому є безперервними процесами, які мають своє місце у земному світі. Висновки про цілісність дій людини, обов'язкову їх організованість (системність / структурність) – основні результати найсумлінніших фізіологічних досліджень і методик останніх десятиліть минулого тисячоліття.

Найголовнішою частиною організму людини як частини природи є її мозок, зокрема головний. У зв'язку з цим цікавими є висновки Н.Бехтерєвої про різні типи активності ансамблів нервових клітин (нейронів) і способи їх руху (на мікрорівні – руху клітин головного мозку), їх типи і диференціацію за функціями [Бехтерева 1999: 159-161].

Породження мовлення – дія, способи якої можуть бути розкриті в дослідженні рухів людини взагалі, у рухах найвищої матерії людини – мозку зокрема.

Фізіологічний (артикуляторний) аспект вивчення і тлумачення явищ фонетичної системи / структури набуває особливої актуальності, оскільки саме фонетика як специфічна галузь мовознавства, що вивчає звукову матерію мови, найочевидніше і найповніше виявляє взаємозв'язок лінгвістики і біології.

Визначальні закономірності живого всесвіту, а саме: а) системність / структурність та типізованість природних якісних і

кількісних характеристик, притаманних і визначальних для явищ живої природи; б) відтворюваність зв'язків і відношень зокрема між суб'єктами людського суспільства – дають підстави лінгвістам не лише для виділення та класифікації одиниць мови і мовлення, а й для розуміння їх взаємозалежності як таких, що утворюють класи за подібністю природи і функціонування. Відтак можна стверджувати, що існують універсальні обов'язкові закономірності для всіх живих систем / структур, у тому числі і для феноменів мовлення, саме існування яких вирізняє людей з-поміж інших живих істот.

Видатний німецький мислитель-гуманіст, філософ, мовознавець XVIII – XIX ст. Вільгельм фон Гумбольдт, основоположник психологічного напрямку в лінгвістиці, розглядав мову як живе, динамічне явище, наголошуючи на тому, що такі найголовніші тенденції, як цілісність і членованість (подільність на частини, які можна виокремлювати й об'єднувати), однаково притаманні природі, людині і мові. Їх – природу, людину і мову – споріднюють ізоморфні способи існування, які виявляються зокрема при взаємодії індивідуального мовотворення (породження мовлення) та існування мови як системи [Гумбольдт 1984].

Поняття “форма мови” взагалі і звукова у тому числі, за В.Гумбольдтом, включає поняття *цілісності*, *членованості* (оскільки передбачає наявність частин, які виділяються і об'єднуються). “Дух” (зміст) мови і його форма єдині у своїх зв'язках з природою в процесах пізнання і процесах свого розвитку й життя. Способи розвитку й життя форми (у тому числі звукової) ще не пізнані. Вони зумовлені *рухом* і діями людей у процесі їхнього життя.

Виділяючи основні функції звукової форми мовлення, Гумбольдт говорить “про її використання для позначення предметів і для зв'язку думок” [Гумбольдт 1984: 75], про зв'язок її з мисленням, а також про те, що вона “являє собою істинно конститутивне і провідне начало відмінностей мов як сама, так і в ролі сили, яка стимулює або перешкоджає, протиставляє себе внутрішній тенденції мови”. Вона “залежить від загальних духовних нахилів (схильностей) нації, але сутність і причини цієї залежності оповиті майже непроникною таємницею” [Гумбольдт 1984: 75].

Крім того, “мова є орган, що творить думку”, а інтелектуальна діяльність людини, складаючи з мовою єдине ціле, через посередництво звука матеріалізується в мовленні і стає доступною для чуттєвого сприйняття.

Вчений наголошує на тому, що мислення завжди пов'язане зі звуками мови; інакше думка не зможе досягнути чіткості і ясності, уявлення не зможе стати поняттям [Гумбольдт 1984: 75].

Звертаючи увагу на те, що звук виникає як чітко виражена *єдність*, Гумбольдт разом із тим вказує на його *членоподільність*: "... у членоподільності звука виявляє себе мисляча сутність, а в нечленоподільності чуттєва" [Гумбольдт 1984: 75].

Мова являє собою живий організм: будь-які істотні зміни в житті людської спільноти спричиняють зміни у мові: лексико-семантичні, граматичні і навіть фонетичні. А відтак мову і людину єднає і біологічне, і соціальне.

Саме Гумбольдт вводить у науковий обіг поняття *мовна свідомість народу*: "Мова усіма найтоншими нитками свого коріння зрослася з силою національного духу, і чим сильнішим є вплив духу на мову, тим закономірнішим і багатшим є розвиток останнього. У всьому своєму стрункому сплетінні вона є лише продуктом мовної свідомості нації, і тому на головні питання про початки і внутрішнє життя мови... взагалі не можна належним чином відповісти, не піднявшись до точки зору духовної сили й національної самобутності" [Гумбольдт 1984: 47] (*підкреслення наше – Л.С. і О.Б.-К.*).

У наш час – час уваги до життя людей, їхнього спілкування, особливостей їхньої психічної організації – українська фонетика мовлення як наука має свої завдання, розуміння і виконання яких сприятиме прогресу лінгвістики в цілому. Найважливішими моментами у дослідженні живого мовлення є:

а) уточнення предмета й об'єкта живого мовлення з урахуванням того, що зроблено в працях останніх 60-и років;

б) урахування того, що українська фонетика є частиною загальної й експериментальної фонетики, а останні – ланками загального мовознавства;

в) усвідомлення ізоморфності українського живого мовлення зі структурою мови / мовлення в цілому (в загальномовознавчому сенсі).

Цілісність вказаної системи / структури як об'єктивного феномена природи, так само як і науки про нього, визначається на основі аналізу і синтезу явищ (також цілісних єдностей), різних за функціями, однак однорідних за структурою, – у цьому полягають нові акценти в розумінні фонетичної системи / структури українського живого мовлення.

Будь-яка класифікація з аналізом пов'язана так само, як узагальнення, об'єднання в певні функціональні єдності (утворення) пов'язані з синтезом.

Експериментальна фонетика дає можливість об'єктивізувати аналіз і синтез як взаємно зумовлені процеси будь-якого дослідження мовлення.

У Лабораторії експериментальної фонетики (ЛЕФ) Київського національного університету імені Тараса Шевченка, яка 2004 року відсвяткувала свій 60-літній ювілей, створено експериментальні матеріали, що представляють як сегментні, так і несегментні явища живого українського мовлення. Вони є унікальними для розуміння співвідношення сегментних і несегментних одиниць як таких, що не можуть існувати одне поза одним, як двох обов'язкових складників звукової форми живого мовлення в аспекті виявлення закономірностей їх синтезу. А це неможливо поза визначенням поняття “форма звукового мовлення”. Як матеріальне здійснення форми мови в цілому фонетична форма не може існувати і функціонувати поза мовною формою в загальному розумінні.

У загальному мовознавстві, як і в мовознавстві конкретної мови, не можна протиставляти фонетичну і семантичну системи / структури, тому що вони однорідні за способами утворення своїх форм, оскільки існують у єдності, не функціонують і не можуть сприйматися окремо одна від одної.

Синтетичні тенденції – найбільш перспективний аспект досліджень живого мовлення як у межах *сегментних* явищ (співвідношення голосного і приголосного у складі за спільністю способу структуротворення – за спільністю якісних та кількісних характеристик, а також за несумісністю цих характеристик), так і в межах *несегментних* явищ (наголос, мелодика). Особливо цікаво на перших етапах дослідити, у чому виявляються: 1) специфіка синтезу (творення) *складу*; 2) особливості творення *слова*; 3) закономірності творення синтагм. Інакше кажучи, в який спосіб взаємодіють голосний і приголосний (далі у тексті – Г і П) у межах складу, склади в межах слів і синтагм, чи зберігається однотипність тенденцій у творенні звукових єдностей.

Синтетичні мовленнєві тенденції в межах складів, слів, синтагм виявляються у спільності сфер існування (тексти усного мовлення, метою яких є передача певних семантичних повідомлень, менших чи більших за обсягом); у диференціації сегментних явищ (Г і П) з урахуванням специфіки семантики досліджуваних мовленнєвих явищ (лексичної, морфологічної, синтаксичної), а також природи (матерії) сегментів (Г і П), здатності змінюватися в часі за якістю.

Склад є найменшою структурою звукового вираження мовлення, тому значна частина матеріалів ЛЕФ створювалася для дослідження саме цієї конститутивної одиниці мовлення.

Склад – це єдність протиставлень не тільки природних, а й функціональних. Компоненти складів мають різне призначення в аспекті здійснення і збереження різних за мовною природою одиниць і типів

семантики: приголосні переважно зберігають лексико-морфологічну семантику (нові лексеми – чергування; лексико-граматичні класи, функції), голосні в основному виражають і здійснюють синтаксичну семантику – семантику *відношень* (семантика морфолого-синтаксична – чергування у словоформах; синтаксична – в синтагмах і фразі).

Вивчення структури складотворення [Бас-Кононенко 1999] свідчить про те, що склади мають свій синтаксис: голосні є основою, а приголосні – якісним наповненням, і один без одного вони – Г і П – не можуть існувати. Однак з функціонального погляду вони протиставляються, і це теж, за Гумбольдтом, антиномія. Суть її у тому, що голосні більш гнучкі, мобільні, живі; приголосні ж – більш консервативні, що свідчить про різницю у функціонуванні. Голосні більш здатні для утворення цілісностей, у яких передається синтаксична семантика (зв'язки й відношення). Вони є основними у звуковій формі виразників експресивно-імпресивної функції – того, що створюється одномоментно; вони стверджують те, що виражають. Приголосні ж є виявом конститутивно-пізнавальної сфери.

Голосні переважають над приголосними в реалізації акустичних характеристик. “Вокалічна” артикуляторика голосних – причина багатства варіативності голосних як компонентів складів при здійсненні їхньої конститутивної функції щодо слів і синтагм (у семантичній функції). Стосовно відношень у межах таких семантичних одиниць, як слова і синтагми, голосні компоненти складів більше здатні до диференційованості акустичної завдяки меншій диференціації в артикуляториці.

Дослідження відношень голосних за акустичними властивостями (мелодикою, висотою тону) є одним з важливих факторів вираження специфіки утворення сегментів мовлення – системно-структурних цілісностей.

Основна тенденція приголосних компонентів – збереження *якісних* характеристик, менша їх диференціація в текстах під впливом семантичних факторів.

Експериментальні дослідження українського мовлення [Бас-Кононенко 1999] свідчать про існування способів творення фонетичних форм найменших структур мовлення – складів як цілісностей, які мають обов'язкову ознаку членоподільності, необхідну для існування їх як структур. Зокрема зібрано експериментальні дані про складотворення як показник існування типів зв'язків між П і Г як утворювачами складів; про ізоморфічність (аналогічність) цих зв'язків і відношень між типами складів до семантичних відношень слів і синтагм. Отже, є підстави стверджувати, що фонетика українського мовлення, з одного боку, є специфічною, самодостатньою, а з іншого – (з урахуванням участі в

мовотворенні, за структурованістю) є рівнозначною семантиці. Семантика так само не існує поза звучанням, тому і не може бути сприйнятою поза звуковою формою.

Тож доречно ще раз звернутися до праць Гумбольдта, в яких він говорить про *форму* мови як про обов'язкову умову здійснення пізнання природи спілкування людей, як про матеріальне існування її (мови) *живого організму* [Гумбольдт 1984].

Ідеї видатного вченого залишаються актуальними для сьогодення, зокрема його міркування про звукову форму мови, мовну свідомість народу, індивідуальне й національне.

Цілком сучасним для України і її державної мови є й таке його твердження: “Мова і духовна сила народу розвиваються не окремо одна від одної і не послідовно одна за одною, а складають винятково і неподільно одну й ту саму дію інтелектуальної здатності... Хоч ми і розмежуємо інтелектуальну діяльність і мову, насправді такого розмежування не існує” [Гумбольдт 1984: 10].

Без індивідуальної мова не стає національною: індивідуально-національне виявляється в тому, що розуміння світу у кожної людини, як і кожної нації, є різним, своїм, що так само по-різному відображається в мовах. Але різні тенденції відрізняються способами вираження, які залишаються поки що таємницею і становлять особливий інтерес у мовознавчих дослідженнях. Чим відрізняється звукова форма у різних мовах і як вона гармоніє з життям? Це та інші запитання потребують окремого вивчення.

Експериментальне дослідження звукової форми українського мовлення, яке нині проводиться в ЛЕФ Київського національного університету імені Тараса Шевченка, сподіваємось, допоможе в розкритті специфіки української національної мови в цілому.

Література

- Бернштейн, Н.А.: О построении движений. – М., 1947. – 255 с.
Бернштейн, Н.А.: Очерки по физиологии движений и физиологии активности. – М., 1966. – 350 с.
Бехтерева, Н.П.: Магия мозга и лабиринты жизни. – СПб., 1999.
Бас-Кононенко, О.В.: Склад в українському мовленні: складотворення та артикуляторна типізація (експериментально-фонетичне дослідження артикуляційної динаміки). Автореф. канд. дис. – К., 1999. – 17 с.
Гумбольдт, В.: Избранные труды по языкознанию. – М., 1984.
Карпенко Ю.О. Мовознавство / Українська мова. Енциклопедія. – К., 2000. – С. 334.
Патон 2005: Інтерв'ю Президента НАН України Б.Патона на телебаченні. – Березень 2005 р.

СІС 1985: Словник іншомовних слів / за ред. О.С.Мельничука. – К., 1985. – С. 118.

Summary

The paper contains the investigation of linguistic characteristic underlying sound form of speech, which is revealed in systemic relations of segmental and non-segmental units' componentry. Its system manifestation is the universal feature peculiar to the person speech activity, to the biological and the social part of individual himself and to nature on the whole.

Роль періодичних видань першої третини XX століття у формуванні мовної свідомості українців

Марушкевич Ірина

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Літературна мова є унормованим, наддіалектним і поліфункціональним явищем. Вона потребує професійного втручання мовознавців у вироблення науково обґрунтованих норм та забезпечення їхньої відносної стійкості і стабільності. Мовні факти цікавлять лінгвістів у дескриптивному та прескриптивному вимірах. Водночас звичайні пересічні індивіди мають справу лише з загальноприйнятими мовними явищами, які забезпечують їхні комунікативні потреби. На початку XX століття, у період розширення функціональних можливостей української мови і появи україномовної друкованої продукції, для середнього українця найбільш доступним її видом були газети, хоча вони існували недовго і виходили нерегулярно. Відповідно до статистичних даних газети “Геть неписьменність” (Київ 1927 р.) протягом 1925-1927 рр. кількість україномовних газет зросла від 29 до 55, а тираж від 90 тисяч до 500 тисяч, хоча й цього було замало для населення, яке налічувало понад 20 мільйонів. Журнали, художня література, а тим більше навчальна література були переважно недоступними. За свідченням М. Левицького [Левицький 1918: 3], великих граматик та академічних праць на книжному ринку не було, та й вони були занадто складні для сприйняття українців, які хотіли навчитися лише грамотно читати і писати [Ч.П.-С.3-4]. Практичні ж граматика української мови здебільшого передбачали реципієнта, знайомого з російською граматиною (звідси їх порівняльний характер). Ті нечисленні граматичні праці початку XX століття, які були призначені для дітей шкільного віку і відзначалися доступним викладом інформації, не мали практичної реалізації через відсутність української школи. У західній частині України, де мовні заборони не завадили появі шкіл, перешкодою для вивчення граматик була нецікава застаріла методика викладання, придатна лише для засвоєння мертвих мов. Правописні кодекси української мови (1918, 1921, 1929 рр.) з’явилися дещо пізніше, ніж друкована українська література. Для них були характерними неповнота розгляду мовних явищ і суперечливість мовних прескрипцій. Необхідно зауважити, що правописи української мови існували до 1918 року, зокрема, правопис НТШ 1907-1908 рр., однак

встановлені ними норми не були кодифіковані, бо кодифікація передбачає насамперед наддіалектність, об'єктивність, внутрішню несуперечливість і перспективність, яка забезпечує адекватність реальним мовним фактам. Довідкові видання, здебільшого словники, часто пропонували норми, неузгоджені з чинними на той час граматики та правописами. Наприклад, Г.Голоскевич не завжди дотримувався прийнятих правописних прескрипцій. Такий стан граматичних, правописних та лексикографічних кодексів був нормальним для періоду нормалізації мови, але не для пересічного малограмотного українця. Отже, у першій третині ХХ століття латентні, підсвідомі уявлення мовців про мовну норму могли формуватися тільки за допомогою газет. Часто читачі свідомо використовували пресу для самонавчання. У статті читача Г.Слободянюка [Слободянюк 1929: 6] “Газета править за підручник” говориться: “Минулого року організовували ми недільну школу... одразу ж нам на перешкоді стала відсутність підручників. Буквар був увесь прочитаний, а інших книжок не було. Тоді я порадив учням передплатити кожному газету “Геть неписьменність”. З газети не тільки читали, а й переписували”. М.Грушевський [Грушевський 1913: 21] помітив позитивний вплив газети на реципієнтів, зокрема підвищення рівня грамотності в листах постійних читачів часопису “Село”.

Тексти газет першої третини ХХ століття потребують, на нашу думку, окремого дослідження. Хронологічне обмеження трьома десятиріччями пов'язане з послабленням мовних заборон на початку ХХ століття і появою значної кількості україномовних видань та тенденціями наближення до російської мови, які активізувалися в тридцять років. Найбільшим дослідженням мови газет у вітчизняному мовознавстві є праця М.Жовтобрюха “Мова української періодичної преси: кінець ХІХ – початок ХХ століття”. Однак у ній представлено лише перше десятиріччя ХХ століття. Аналіз газет М.Жовтобрюхом передбачав визначення типу правопису (переважно графіки) періодичних видань та характеру наявних у них діалектизмів. Оскільки газети першої третини ХХ століття мали великий вплив на мовну свідомість реципієнтів, аналіз мови періодики дає змогу визначити рівень відповідності кодифікованих і реальних мовних норм, а також особливості кодифікації української літературної мови в цілому.

Перший правопис загальноукраїнського значення з'явився в 1918 році. Хоча граматики української мови існували й раніше, через відсутність освітніх закладів вони не мали практичного втілення. Ці обставини зовсім не сприяли подоланню неписьменності на початку ХХ століття, особливо серед жінок. Результати соціологічного дослідження газети “Геть неписьменність” [Геть неписьменність 1/1927: 5] показали,

що серед загальної кількості неграмотних людей сімдесят відсотків припадали на жіноцтво. Значною перешкодою для освоєння мовних норм були також відсутність національної самоідентифікації та культурного мовного середовища.

Видавці, турбуючись про попит на свою продукцію й усвідомлюючи навчальну функцію газет, намагалися друкувати тексти статей якомога доступнішою для читачів мовою. У нашому дослідженні представлено ілюстративний матеріал лише тих періодичних видань, які були типовими для першої третини ХХ століття й існували не менше року. Так, газета “Борба” (Чернівці, 1912-1914 рр.) містила багато діалектизмів, зокрема етнографізмів і правописних та морфологічних рис, які вважалися притаманними західній частині України. Західні мовні форми представлені літерою *ї* в значенні [і] після приголосних (*ліпший, січня, діло*), відсутністю апострофа чи заміною його різними способами (*бе, зєдиненого, кровю, Лукьян, сімьї, здоровлю*), флексією *-є* та відсутністю подвоєння приголосних в іменників середнього роду з колишнім закінченням *іє* (*значіне, житеє*), різною позицією м’якого знака (*свѣта, українського, озьвірілі, сілського, свѣдомих, латиньскими, польско-шляхоцкі*), наявністю м’якого [л'] в запозичених словах (*в парляменті, кілометрів*). Про інші мовні особливості газети “Борба” свідчать написання на зразок *істнуючих, користних, дійстно, суспільности, ненависти, європейских, єпископи, Європи, Кирило-Методієвського брацтва, солдацтва, до людей, иньшим, искру, смерти, Руси, любви*. Орфографічною неусталеністю відзначалися прикметники у формі вищого чи найвищого ступенів порівняння (*дорозче, красшого, нисії, меньших, острійших, ближе, лекше, найновійші, найглухійші, найкрасших, крацої*) і числівники (*девятьдесятих, оден, третій, двіста, трийцятьпять, пятьма, десятьма, одинайцять, кільканайцять*). Цікаво, що в деяких шкільних граматиках, зокрема граматиці Г. Шерстюка [Шерстюк 1907], такі форми числівників вважалися нормативними, хоч це і суперечило поглядам більшості граматистів першої третини ХХ століття.

Незважаючи на те, що в граматиках та правописах форми активних дієприкметників на *-уч, -юч* були визнані непритаманними українській мові, вони вживалися часто і лише зрідка замінювалися описовою формою з означальними займенниками. Зберігалася навіть давня форма інфінітива на зразок *помочи*. Характерною рисою мови газет першої третини ХХ століття, на відміну від сьогодення, було часте вживання безособових дієслів на *-но, -то* (*зроблено, читано*).

Розбіжності в правилах написання м’якого знака, апострофа чи прикметникових форм почали уніфікуватися після прийняття правописного кодексу 1918 року, однак окремі мовні елементи зазнали

змін ще до його появи. Якщо в “Борбі” 1912 року траплялися лише форми на зразок *повстане, напруженє*, то в 1914 році можна знайти *питаннє, життє і життя*, так само початкове *и* поступово переходило в *і* (*имени – імени*). Такі процеси в періодичному виданні, перенасиченому західномовними елементами, свідчать про адекватність кодифікованих норм мовним реаліям і наближення їх, незважаючи на палкі дискусії мовознавців з цього приводу, до східноукраїнських рис.

Водночас періодичні видання, які здебільшого відображали східноукраїнську емпірію і фіксували більшість кодифікованих прескрипцій, зокрема написання дієслів з частинкою *–ся* разом, подвоєння приголосних перед йотованими голосними, вживання апострофа тощо, часто послідовно засвідчують написання літери *и* на початку слова (*иноді, инших*), м’який [л'] (*клубна, пролетаріяту*), спокуси *ія* в іншомовних словах (*пролетаріяту, матеріяльні*, але *соціалістичні*). Такі мовні особливості можна знайти в газеті “Позашкільна освіта” [Позашкільна освіта 1919].

Часткове змішування мовних рис східної та західної частин України може свідчити про поступову асиміляцію і створення єдиних мовних норм, однак частіше названі процеси були зумовлені комерційними міркуваннями для збільшення тиражу газет та їх регіонального поширення. Яскравим прикладом є газета “Село”, яка, за словами М. Грушевського [Грушевський 1913: 21], була написана мовою, середньою між тою, яка вживається в українських газетах Росії, і тією, якою пишуть у галицьких школах та інших виданнях. Ознайомлення читачів з мовними формами різних регіонів могло забезпечуватися також відсутністю коректорської правки текстів. Так, у газеті “Громадський вісник” [Громадський вісник 1923] зафіксовано суміш мовних особливостей різних регіонів України, тому мова видання дуже багата на паралельні форми; у ній практично не дотримано ні граматичних, ні правописних прескрипцій. Це майже єдина газета, у якій активно використовується форма давноминулого часу дієслів на зразок *не потребувала була, здобула була* тощо.

Коректорська робота іноді простежувалася в окремих статтях читачів та оголошеннях редакції газети “Громадський вісник”. Редакторські та коректорські виправлення свідчили про процес вибору варіантів мовних форм і в такий спосіб спонукали читачів до дотримання певних граматичних, лексичних та правописних норм. Наприклад, якщо у надісланих до газети кореспонденції переважали займенникові форми *сей, ся, се*, то статті редактора послідовно фіксують *цей, ця, це*.

Окремі газети, зокрема “Кузня освіти” [Кузня освіти 1929], ілюструють майже повне дотримання граматичних та правописних

кодексів, які з'явилися до кінця двадцятих років XX століття. Однак певні відхилення від загальноприйнятих норм спостерігаються у правописі іншомовних слів. У “Кузні освіти” простежується послідовне написання *к^атедра*, *соціалістичний*, *діалектично*, *індустріальний*, *к^ляса*, *к^люб*. Ці особливості газетної мови зберігаються й у виданні “Геть неписьменність” [Геть неписьменність 1924-1929]. Як видно з назви, вона присвячена подоланню неписьменності серед населення. Протягом існування газети її мова не залишалася незмінною. Якщо в 1924 році для неї були характерними поплутання значень літер *і-і* (*Вкраїні, світової, офіційної, великої*), початкова *и* (*иншому, инколи*), іноді замість апострофа вживалися форми на зразок *здоровля*, то в 1929 році ці недоліки зникають.

Наведені вище факти дають підстави твердити, що особливості кодифікації української мови в першій третині XX століття полягали в тому, що україномовні газети були єдиним доступним засобом для подолання неписьменності в мовців та формування в них уявлень про літературну мовну норму. Відсутня або майже відсутня коректура надісланої кореспонденції, а також наявність лексичних діалектизмів сприяла поширенню друкованих видань у різних регіонах України, наближенню діалектів, але перешкоджала реалізації в мовній практиці кодифікованих норм і формуванню в читачів уявлення про мовну правильність. Нерідко в газетах можна було побачити рекомендації дописувачам, у яких заохочується не грамотність, а стислість викладу, веселість, жвавість, зрозумілість тощо.

На жаль, ми мусимо констатувати, що кодифіковані норми в першій третині XX століття були реалізовані в періодиці недостатньою мірою. Ті мовні форми, які викликали палкі дискусії мовознавців, незважаючи на існування відповідних прескрипцій щодо них, залишилися незмінними протягом тридцяти років. Наявність діалектизмів можна виправдати специфікою газети як друкованого органу, однак недотримання кодифікованих прескрипцій не сприяло закріпленню правильної мовної поведінки. Ми також не можемо коментувати рівень ефективності правописного кодексу 1929 року та ін. мовних кодексів, що з'явилися на поч. 30-х років XX століття, оскільки вони не були втілені в мовну практику на території етнічної України через заборону.

Подальше дослідження текстів газет першої третини XX століття є, на нашу думку, перспективним, оскільки дозволяє визначити співвідношення кодифікованої і реально існуючої норми, рівень продуктивності та перспективності останньої; дає змогу простежити процес утворення єдиного мовного простору шляхом зближення

елементів мови різних регіонів України та еволюцію окремих мовних форм.

Література

- Борба. Чернівці 1912.
Борба. Чернівці 1913.
Борба. Чернівці 1914.
Геть неписьменність. Київ 1924.
Геть неписьменність. Київ 1925.
Геть неписьменність. Київ 1926.
Геть неписьменність. Київ 1927.
Геть неписьменність. Київ 1928.
Геть неписьменність. Київ 1929.
Громадський вісник. Львів 1923.
Грушевський, М.: Про українську мову й українську школу. Київ 1913.
Жовтобрюх, М.: Мова української періодичної преси: кінець XIX – початок XX століття. Київ 1970.
Кузня освіти. Київ 1929.
Левицький, М.: Українська граматика для самонавчання. Київ 1918.
Найголовніші правила українського правопису. Київ 1918.
Позашкільна освіта. Київ 1919.
Слободянюк, Г.: Газета править за підручник. In: Геть неписьменність 3/1929, с.6.
Український правопис. Київ 1921.
Український правопис. Київ 1929.
Шерстюк, Г.: Коротка українська граматика для школи. Полтава 1907.

Summary

The article analyses Ukrainian newspapers of the beginning of the XX-th century. The analysis gives information about language peculiarities of the newspapers and defines their importance for the forming of the language consciousness of Ukrainian people.

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMOUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
PHILOLOGICA 89 – 2006

UCRAINICA II

SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA PROBLÉMY JAZYKA, LITERATURY A KULTURY 2. ČÁST

Sborník článků

3. Olomoucké sympozium ukrajinistů
24.–26. srpna 2006

Editor: prof. Josef Anderš, DrSc.
Odpovědná redaktorka: Jarmila Kopečková
Technická a počítačová sazba: prof. Josef Anderš, DrSc.

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2006

1. vydání

ISBN 80-244-1316-7
ISSN 0231-634X