

**ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE  
OLOMUCENSIS**

**FACULTAS PHILOSOPHICA  
PHILOLOGICA 97–2008**



**Olomoucké symposium ukrajínistů  
Оломоуцький симпозиум українців**

**UCRAINICA  
III**

**SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA  
Problémy jazyka, literatury a kultury**

**2. část**

**Sborník článků**

**IV. Olomoucké symposium ukrajínistů  
28. – 30. srpna 2008**

**Univerzita Palackého v Olomouci**

**Olomouc 2008**

Redakční rada: prof. Josef Anderš, DrSc. – předseda  
prof. PhDr. Helena Flidrová, CSc.  
prof. Vitalij Kononenko, DrSc.  
doc. Olha Palamarčuk, CSc.  
prof. PhDr. Miroslav Zahrádka, DrSc.

Za jazykovou a stylistickou správnost odpovídají autoři.

1. vydání

Editor © Josef Anderš, 2008

ISBN 978-80-244-2022-6

ISSN 0231-634X

## ОБСАН

Problémy literatury..... 309

### ***Турган Ольга***

Образ Музи в українській літературі кінця XIX – початку XX ст...311

### ***Тарнашинська Людмила***

Балада у творчості українських шістдесятників:  
модифікації жанру (слов'янський контекст) .....319

### ***Водяна Поліна***

Художня рефлексія світу дитинства як ключова метафора покоління  
шістдесятників в українській літературі.....327

### ***Ходаківська Ярина***

"Ця п'єса почалася вже давно...": тема театральності світу і її  
втілення у творчості Василя Стуса .....331

### ***Гук Ольга***

Між природою та культурою - проблема екзистенції жінки  
в сучасній українській прозі.....337

### ***Науменко Наталія***

Вино в сучасній українській поезії .....343

### ***Немченко Ірина***

Феномен мовчання в історичному романі у віршах  
Ліни Костенко «Маруся Чурай» .....349

### ***Віват Ганна***

Філософія мовчання в ліриці Ігоря Калинця .....355

### ***Видашенко Наталія***

Шляхи розкриття авторського “Я” у “Щоденнику”  
О. П. Довженка .....361

### ***Буслаєва Катерина***

Трансформація античного образу Пана/Фавна у творчості  
Наталени Королевої крізь призму епохи модернізму .....367

<b><i>Усачова Катерина</i></b> Рецепція циклу Наталени Королеви «Легенди старокиївські»: 20ті – 40ві – 90ті роки ХХ століття.....	373
<b><i>Кирієнко Наталія</i></b> Традиційні образи в творчості Михайла Ореста.....	381
<b><i>Ткаченко Олена</i></b> Національні витоки української романтичної елегії.....	389
<b><i>Кердівар Наталія</i></b> Поетика романтичного героїзму і типологія героїв у творчій спадщині М. Трублаїні.....	397
<b><i>Васьків Микола</i></b> Пригодницько-агітаційний «роман» В. Еллана-Блакитного та І. Кириленка.....	405
<b><i>Тімофєєв Андрій</i></b> Опозиція національне/соціальне у п'єсах М. Куліша крізь призму колористичної символіки.....	409
<b><i>Глотова Ірина</i></b> Морально-етичні та екзистенційно-національні проблеми в повістевому доробку Є.П. Гуцала.....	413
<b><i>Гребенюк Тетяна</i></b> Стратегії гри автора з читачем у творах “Зрада” Є. Кононенко й “Ми. Колективний архетип” Т. Малярчук.....	421
<b><i>Бурлакова Ірина</i></b> Функціонування апокаліптичного мотиву в метафізичному просторі роману Василя Барки “Жовтий князь”.....	429
<b><i>Васьків Майя</i></b> Вивчення роману Ю.Яновського «Майстер корабля» у середній школі крізь призму особливостей його форми.....	437
<b><i>Вандишев Валентин</i></b> Соціологія і семасіологія художнього образу.....	441

<b><i>Хархун Валентина</i></b> Онтологічні проекти тоталітаризму (на матеріалі драматургії О.Корнійчука).....	447
<b><i>Почапська Оксана</i></b> Фейлетон як провідний жанр сатиричної публіцистики 1917-1921 років (за матеріалами газет Наддніпрянської України)..	451
<b><i>Ковпик Світлана</i></b> Філософсько-психологічні виміри духовності монологічного мовлення української драматургії.....	455
<b><i>Хороб Степан</i></b> Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга .....	465
<b><i>Голод Роман</i></b> Франкове оповідання “Поки рушить поїзд” у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва .....	473
<b><i>Водяна Людмила</i></b> Феномен сну в творах І.Франка .....	479
<b><i>Трофименко Тетяна</i></b> Давноруські повісті про Андрія Критського, папу Григорія та Юду Зрадника.....	485
<b><i>Підгорна Лілія</i></b> Міфологічна концепція Миколи Костомарова.....	491
<b><i>Федас Валентина</i></b> Українсько-чеські фольклористичні зв’язки: Михайло Максимович і Павел Шафарик.....	501
<b><i>Федас Йосип</i></b> Lidové divadlo чехів і українців.....	507
<b><i>Михно Людмила</i></b> Художньо-образна система пісень купальського циклу .....	513

<b><i>Переломова Олена</i></b> Фольклорні інтертекстеми – позачасова константа національного художнього дискурсу.....	519
<b><i>Беценко Тетяна</i></b> З історії вивчення українських народних дум.....	525
<b><i>Шалак Оксана</i></b> Фольклористичні дослідження Поділля другої половини XIX століття.....	531
Problémy kultury.....	537
<b><i>Кононенко Віталій</i></b> Українська лінгвокультурологія: аспекти вивчення.....	539
<b><i>Паламарчук Ольга, Палій Оксана, Чмир Олена</i></b> Слов'янська філологія в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка.....	547
<b><i>Вакуленко Сергій</i></b> Слов'янська група мов у класифікаційних спробах київських професорів філософії (кінець XVII – перша третина XVIII ст.).....	555
<b><i>Радчук Віталій</i></b> Динаміка перекладності.....	561
<b><i>Калашник Ольга</i></b> Візіонерська поезія Р. М. Рільке у перекладах В. Стуса.....	569
<b><i>Піддубна Вікторія</i></b> «Український стилістичний словник» І. Огієнка та його рецепція в Галичині.....	575
<b><i>Заболотний Володимир</i></b> Україністика: культура та духовність у світлі останніх змін у науці та релігії. Переворот у світогляді.....	581
<b><i>Новак Аліція</i></b> Події кінця світу – XVII -вічна православна спроба наближення проблеми (Річ Посполита).....	589

<b>Буряк Володимир</b> НЛЮ над Хортицею, або проблема “випадіння” етнічної пам’яті...597	597
<b>Гармаш Сергій</b> Взаємозв’язок культурної спадщини минулого (філософської думки українських і російських мислителів) та сучасних ідей космізму.... 603	603
<b>Дем’янова Юлія</b> Особливості етнічної концептуалізації часу в українській національно-мовній системі..... 609	609
<b>Руденко Ліна</b> Сучасний міф в масово-інформаційному дискурсі України..... 617	617
<b>Плотницька Інна</b> Поняття мовної свідомості в управлінському спілкуванні..... 625	625
<b>Шейна Лариса</b> Самоуправство у контексті самоврядування..... 633	633
<b>Вільчинська Тетяна</b> „Індивідуально-авторська картина світу”: становлення поняття ..... 639	639
<b>Железняк Неля</b> Лінгвокультурологічні аспекти вивчення концепта “українська ментальність”..... 647	647
<b>Микитюк Оксана</b> Мовна самостійність як „найголовніша ознака гідності” ..... 653	653
<b>Стрілець Інна</b> Вікові особливості застосування способів апеляції в українській сім’ї..... 659	659
<b>Малес Людмила</b> Свята в українському суспільстві ..... 663	663
<b>Мерзова Радана</b> Порівняння назв та традицій Великого посту в Чехії та в Україні.. 667	667

<b>Сушко Валентина</b> Народне житлове будівництво українців Слобожанщини.....	673
<b>Гаврюшенко Дар'я</b> Регіональні особливості формування та історичного розвитку архітектури садибних комплексів Слобідської України.....	677
<b>Міносян Андрій, Коршунова Ірина</b> Традиції гуманізму і культурних, загальнолюдських цінностей в українському суспільстві: історія та сучасність.....	683
<b>Сугрובה Юлія</b> Цінності молоді в контексті аналізу соціально-культурних реалій сучасного суспільства України .....	687
<b>Богуславський Олег</b> Думки В. Липинського про роль та місце української інтелігенції в житті нації .....	693
<b>Скопюк Тетяна</b> До лексичних основ мислення людини .....	699
<b>Левченко Олена</b> Специфіка прототипних уявлень .....	705
<b>Чернова Ірина</b> Містичне як вияв авторської свідомості в сучасній українській фантастиці.....	711
<b>Дереза Людмила</b> Про походження одного казкового персонажа.....	715
<b>Білик Катерина, Білик Олексій, Білик Ярослав</b> Два джерела української освітньої традиції .....	721
<b>Заверико Наталія</b> Особливості комунікативної діяльності соціального педагога .....	723
<b>Заболотна Людмила</b> Актуальні проблеми навчання мові українських та іноземних студентів та їх міжкультурна комунікація.....	727



<b><i>Любашенко Олеся</i></b> Українська мова як предмет засвоєння у вищій школі (історико-генетичний аналіз та сучасні лінгводидактичні тенденції освіти нефілологів).....	731
<b><i>Попович Наталя</i></b> Методологічні засади навчання орфоепічних норм української мови в умовах функціональної багатомовності (до практики навчання російськомовних студентів).....	739
<b><i>Шевцова Лариса</i></b> Вивчення односкладних речень студентами-іноземцями.....	745
<b><i>Веретенко Тетяна</i></b> Мовленнєва комунікація викладача як складова його професійної компетентності.....	755
<b><i>Березюк Олена, Березюк Юлія</i></b> Педагогіка народного календаря Полісся як активний засіб національного виховання.....	763



## **Problémy literatury**



## Образ Музи в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.

Турган Ольга

*Запорізький державний медичний університет*

Античні образи Прометея, Ніоби, Музи, Ікара та ін. – традиційні образи з глибоким символічним наповненням. В українській, як і в світовій літературі, вони зазнають своєрідної рецепції й функціонування.

У грецькій міфології музи, залежно від місця проживання, аоніди, аонійські сестри, парнасида, касталіди, іпокреніди, піеріди, дочки Зевса і Мнемосіни, – богині поезії, мистецтв і наук. Їх дев'ять сестер (Каліопа, Клію, Мельпомена, Евтерпа, Ерато, Терпсіхора, Талія, Полігімнія, Уранія) всі вони, за винятком Уранії і Клію, вказують на зв'язок зі співом, танцем, музикою, насолодою.

З розвитком суспільства функції муз поступово диференціювались, і в елліністичну епоху вони перетворилися на символічні образи [Мифы народов мира 1992: 177-179]. Після тисячолітньої хтонічної історії, після стихійних і оргійних етапів свого розвитку класичні музи стали втіленням і уособленням всіляких мистецтв і художньої думки, всілякого естетичного натхнення й захоплення [Лосев 1957: 311].

Трактування образу музи як постійного супутника митця, що веде начало з античної культури, від Гомера, Горація, Овідія та ін., продовжило своє життя в літературах різних народів. Широко використовуючи у своїх творах цей символ, українські письменники спирались на тисячолітню літературну традицію.

Образ музи Т.Г. Шевченка позначений автобіографізмом, він супроводжує поета впродовж усього життя. У багатовимірному образі музи синтезуються всі почуття й пороки життя Кобзаря, узагальнюються естетичні й етичні принципи його творчості. Як зазначає М. Майстренко, „за своєрідністю зображення, за формою і змістом Шевченкова муза – явище незвичайне в українській і світовій літературах, образ складний, багатогранний, естетично завершений, поетично досконалий, що не має нічого спільного з умовністю, шаблоном, зведенням до риторичної фігури, його визначає національна виразність, органічний зв'язок з народною творчістю, піснею, зокрема, глибоко етичними ідеалами українського народу” [Майстренко 1992: 172].

Продовжуючи традицію Т.Г. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, письменники кінця XIX – початку XX століття образ музи-символу виводять на вищий рівень узагальнення.

Якщо у І. Франка образ музи функціонує як символ зрадливості, служіння бездарним поетам, тому він називає її „зрадливою богинею”

(„Ботокуди”, „Semper tiro”, „До музи”), то у письменників на зламі століть цей образ набуває іншого естетичного наповнення. У поезіях „До музи”, „To be or not to be”, „Ave regina”, „3 пропавших років”, „Поет під час облоги”, „Зимова ніч на чужині”, „Музині химери” Лесі Українки, „Сонети”, „Весняний спів” В. Самійленка, „Чи пам’ятаєш” М. Вороного та ін. античний образ поруч з традиційними архаїчними елементами паралельно приймає й ще іншу форму узагальненого мотиву поетичного натхнення і пристрастей. Якщо І. Франко, як і інші письменники другої половини XIX століття, деміфологізує античний міф і його героїв, то Леся Українка, В. Самійленко, М. Вороний, О. Олесь, поети-молодомузівці повертаються до традиційного для української літератури сприйняття образу музи і разом з тим модифікують його.

Муза у В. Самійленка повинна виконувати всі накази поета. У сонетах, зокрема, „Коли б твоєї вроди не хвалила...”, він закликає свою натхненницю оспівати красу нової Лаури, і хоч свою Музу він називає „невдатною” тоді, коли б вроди її вона не хвалила, але разом з музою вони зберуть всі сили і „впевнять люд”, що зуміють і „віддавати честь красі”. Поет, за справедливим твердженням М. Бондаря, „виказує, що йому більше йдеться якраз про сонет, а ставлення його до цієї жінки вичерпується відданням честі красі” [Бондар 1990: 18]. Іноді В. Самійленко дозволяв собі іронічне ставлення до музи, бо вона здатна надихати „на святе служіння люду” тих, „що, склавши руки, з жиру що робить не тямлять та ховаються від скуки” („Розкажи ти, моя Музо”). У гумористичному творі „Ода Індику” поет закликає: „о музо, заспівай індика”. Цей жартівливий вірш письменник присвятив до дня народження В.В. Ігнатовича, його товариша студентських років, прозваного в студентських колах „Індиком”. У іншій поезії „Весняний спів” Муза характеризується як „навісна”, бо співати „політичною весною” небезпечно, „бо наляжуть тумани та морози, а вони вміють допікати”.

Леся Українка звертається до музи – „чарівниці милої”, хоче слухати її „урочу річ” і почути на своїм чолі музине сіяння. Муза в поезіях Лесі то горда і сумна, то безжалісна і винозора, вона для неї порадиця і жалібниця, горда богиня. У звертаннях до музи, в діалозі з нею відбиті переживання, творчий процес народження художніх образів, динаміка думки, оповідь, душевні катастрофи ліричного героя. У письменниці образ музи стає втіленням її естетичного маніфесту, в якому вона виявляє свою органічну спадкоємність щодо стародавніх пластів культури, зокрема грецької античності. У зв’язку з цим слід підкреслити суперечливе поєднання в самій Музі і у віршах про неї того, що Ніцше назвав аполонійським і діонісійським началом у творчості. Спираючись на цю могутню традицію, Леся Українка дуже своєрідно розуміє і зображає Музу. Вона постає в її творчості насамперед як поет і як сама поезія. З великою силою, складністю тема поета, його горіння і подвижництво розроблена Лесею Українкою в поезії „Ave regina”. Ключове слово Муза набуває у творі різноманітних

образних втілень. Поетеса уподібнює себе до невольниці-бранки, яка мусить служити „безжалісній музи”, „гордій цариці”, „владарці”, „богині”. Душа поета переповнюється тривогою, адже „безжалісна муза” одурила серце, привабила маревом щастя, вирвала слова, які повинні були вмерти з ним. Поетка не може мовчати, бо владарка-муза веде її у своїм тріумфальнім ході, наче бранку-невільницю. Лірична сповідь поета відбиває його творчі пошуки, йде ніби внутрішня боротьба бранки з богинею-музою, але разом з тим письменниця вбачає в перемозі музи свою важку перемогу. Дари музи поету – трагічні: сльози в традиційному міфологічному образі перлів; людське визнання – холодний кришталь, „скрашає жалобу жалю кривавий рубін”. У символіці вірша Леся Українка звертається до традиційних образів римської культури. Ave regina – традиційне звертання в гімнах, псалмах до богоматері, мадонни, цариці небесної. Для поета єдина ясна цариця – муза. Римська традиція продовжується в уявленні про поета як бранку-невільницю в тріумфальному ході цезарів. Вважалося, що це ганьба йти за колісницею переможця, але у Лесі немає переможця і переможеного, муза і цариця, владарка, богиня, але вона насамперед натхненниця для поета, поет іде за музою, бо в нього таке покликання, а не як полонений і раб іде за переможцем. Тріумфальний хід музи стає і тріумфом поета. Леся Українка, використовуючи грецький образ музи і образ римської культури „ave regina”, розробляє мотив невольничої пісні, національного поневолення, який знайде подальший свій розвиток і модифікації в інших творах („Вавилонський полон”).

Такого семантичного значення набуває цей образ і в поезії „To be or not to be”. Так, уже в ліричних піснях, до драматургії, Леся Українка звертається до однієї з великих традицій – шекспірівської, підкреслюючи її літературною ремінісценцією із Гамлетівського монологу „To be or not to be”, винісши її в назву вірша.

Поетеса просить музу бути її порадицею, бо їй віддано все, що мала. Леся Українка вписує образ музи як втілення творчого начала в природний космос: земля – кручі, гори, перелоги, сівба, жнива, камінь, простір, кущі; вода – „Лиш тихі води все стоять мовчазно”; повітря – „Чи, може, злинути орлицею високо, геть понад простір безмежний”; вогонь – „Вхопити з хмари ясну блискавку, Зірвати з зірки золотий вінець, запалити світлом опівночі...те світло миттю згасне, вогонь опалить крила, очі спалахнули вогнем”.

До речі, „вогонь – це щось глибоко особисте і універсальне. Він живе в серці. Він живе в небесах...Із всіх явищ він один дуже очевидно наділений властивістю приймати протилежні значення – добра і зла. Вогонь суперечливий, і тому це є одне з універсальних начал пояснення світу” [Башляр 1993: 19-20].

Для самого поета найбільш близька стихія вогню, хоч він і може обпалити йому крила, і неба, бо поет просить музу взяти його з собою в

небо. Хоча до цього остаточного вирішення поетеса пропонує музі вибрати для неї долю серед інших стихій – на землі сіяти і жити, в диких нетрях пробивати дорогу. Тут Леся Українка перегукується з А. Ахматовою:

Я только сею. Собирасть придут другие.  
Что же? И жниц ликующую рать благослови,  
О боже!

Незважаючи на ці типологічні сходження, відчувається тут і певна різниця. А. Ахматова чекає на благословіння бога, Леся Українка – музи. В української письменниці – антична традиція, в російської християнська.

У трактуванні образу музи Леся Українка звертається до грецької традиції, поєднавши два протилежних за своїм походженням і функціями міфологічних образи, - Музи і Химери. Гумореска „Музині химери” побудована в драматургічній формі, це діалог-сценка, позбавлена дії, своєрідний агон між поетом і Музою.

Поет на якийсь час хоче звести свою творчість до вимушеної праці, щоб „підживити душу”, заробити „на вбраннячко дружині, на забавки дитині, собі ж хоч би на хліб” [Українка Леся 1976: 358]. Муза на це з „похмурим сарказмом” відповідає: „Мені на що? на гріб” [Українка Леся 1976: 358]. Муза не може діяти на замовлення, за наказом, для неї не існує слова „мусиш”. Муза дає гідну відсіч поетові, коли той безапеляційно заявляє їй, що вона мусить їй допомагати:

Не я тобі служу,  
А ти мій раб, ще й вірний  
Всьому, що накажу [Українка Леся 1976: 360].

У характері Музи з’являються химеричні риси, риси вогнедишної потвори, так відповіді Музи поетові сповнюються іронії, сарказму. Певною мірою йде зниження образу, але це не властивість Музи, а лише ставлення до неї, взагалі до мистецтва.

У ті хвилини, коли Поет ображає Музу, вказуючи, що вона не в моді, називаючи її химерою, стародавньою байкою, міфом, тобто античний характер трактується гібристично, комедійно, в опозиції до поняття високого, Муза кидає його. Але без неї поет у творчості виявляється безпорадним, він „хапає перо і пише, що тільки на думку спадає, але спадає таки небагато, через те, що, погризши досхочу перо, ... починає гризти олівець...” [Українка Леся 1976: 361]. Лише на коні Пегаса можна знищити Химеру, лише тоді творчість стає справжнім мистецтвом, коли є потреба „речам давнім і забутим” дати „душу й тіло”, коли в нестямі пишеться „на яких попало клаптиках... з радісним блиском в очах” [Українка Леся 1976: 362]. І лише в цей момент Поет усвідомлює, що без Музи „жити годі” [Українка Леся 1976: 362]. Муза і митець є одним цілим. Цей мотив знаходить подальший свій розвиток у драмі „Оргія”. Антей не хоче співати на оргії мецената, вважаючи, що „муза сьогодні не голодна”, а він без неї – „мов безструнна ліра”, і, взагалі, муза на замовлення, та ще поневолювачів,



не працює. Муза в розумінні Антея як справжнього художника має вічність, бо вона не турбується за те, буде вона сита чи голодна завтра, вона вільна в своїх діях і нічого не робить під тиском насильства.

Леся Українка ототожнює мистецтво і життя. Лесин поетичний космос повний різного роду божественних і демонічних сил, і саме мистецтво в основі є однією з функцій цих богів (Орфей, Геній, Муза). Письменниця у Музі вбачає такий образ богині, який служить і міфічною формою прекрасного і виражає стильовий принцип поетичного примату загального над індивідуальним. Муза мислиться, як якесь сяяння зовнішнє і внутрішнє, свого роду поточна сутність [Українка Леся 1976: 151]. О. Олесь закликає Музу не плакати на труні, а плести вінок співцю-герою („Не плач, о Музо...”), вставати з забуття і „вдарити в скелі життя” „пісненою-хвилею” („Музо-голубонько!”). Сповідь Музі звучить у поезії „Не вір мені, музо”.

Одне з модерністичних угруповань початку ХХ ст. в Україні не називає себе за аналогією до подібних в інших країнах („Молода Німеччина”, „Молода Бельгія”, „Молода Польща”, „Молода Росія” та ін.), а обирає назву „Молода Муза”. У цьому теж проглядається своєрідна антична традиція в національній літературі. Молодомузівці, заперечуючи традиційний реалізм, ставили за мету служити красі. Їх творчість, і це, взагалі, характерно для раннього європейського модернізму, засвідчила про пошуки універсального стилю й синтетичної образності. Письменники бажали досягти в слові синтезу синтетичного значення з пластикою та музичністю. Підтвердженням цього можуть бути слова з оповідання М. Яцківа „Сфінкс”. „Учений орудує системою, маляр і різьбар площиною, музик сферою, актор рухом, а ми тим всім і ще більше. В мертвім слові маємо воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше, і се наша тайна. Тамті всі творять хвилі життя – ми духа епох” [Яцків 1989: 257].

Найчастіше Муза у М. Яцківа виступає красивою дівчиною („Доля молоденької Музи”, „Дівчина на чорному коні”, „Архїтвір”, „Новітня основа” та ін.). В оповіданні „Доля молоденької Музи” античний образ виноситься в назву твору, з ним співвідноситься дівчина, героїня новели. Муза-дівчина, в якій можна вбачати символічне втілення духовного ідеального начала, ніби випробовує хлопця-нареченого на взаєморозуміння, рідність душ. Це „випробовування” здійснюється „між небом і землею”, в горах, куди вибралася пара молодят. Світ, який відкрився з гір, автор порівнює з тим, що показав „Сатана Христові, коли підманював на спокусу”. Саме з гори дівчина-муза глянула „так глибоко в нищету”, що навіть не могла знайти слова для її відтворення, „лиш грізна мова мовчанки розпирала груди”. Нерозуміння змін у настрої цієї дивної дівчини викликало у хлопця лише злість. Муза лишається самотньою, суперечливість сприйняття нею і хлопцем світу лишилась нерозв’язаною, трагічною.

Дівчина на чорному коні з однойменного оповідання – найясніша муза для митців Даріана, і хоча вона утримує в собі смерть, лишає йому

„заповітні чари творчості”, щоб „оглядати вічну правду, невиданий світ, пекельні муки і райські розкоші” [Яцків М 1989: 210-217]. Модерністська орієнтація М. Яцківа виявляється на відтворення дійсності, що межує між реальним і фантастичним, матеріальним і ідеальним, на показі роздвоєння між людиною-творцем і людиною-актором, заглиблення у візі, видіння в процесі творчості.

Особливий медитативний стиль утримує в собі оповідання „Архітвір”, в якому образ Музи поглиблюється, конкретизується. Ця новела є, можна сказати, своєрідним продовженням твору „Дівчина на чорному коні”. Дівчина Ілона, тіло якої нагадує „старинну арфу зі слонової кості”, волосся в неї – „золоті струни”, поставала для Даріана в різних постатях. Артист не годен знайти ймення для неї, вона для нього – „вінець” його душі, то знов „многострунна арфа, в якій заляті чари розкошу й терпіння”. Артист зізнається, що ця дівчина для нього – „муза” його весни, раю й терпіння. Новели М. Яцківа демонструють зміну парадигм у новій українській прозі. Синтагматичному принципові, характерному для реалізму, протиставляється принцип парадигматичний, який переважає в прозі початку ХХ століття. Семантичний „центр уваги” у новій прозі, без сумніву, перемістився в окремі шматки (сцени, абзаци, речення) і поняття цільності набуває нового значення і функції порівняно з реалізмом. У письменника велике багатство музичного оформлення, варіанти його теж пов’язані з античними образами-символами: „Як настав вечір, ми блукали ясними залами, а вони йшли в нескінченний округ. І не було там ні одного живого ества, лише панувала муза тишини. Ми вийшли на веранду, перед нами дрімали мирти, серед кипарисів водограй сипав діаманти на струни кіфари, а поза твоїм тихим голосом чув я орфейські звуки і далеку симфонію грецьких флетів...” [Яцків М 1989: 223].

У творах, де з’являється образ Музи, М. Яцків розробляє проблеми вічності мистецтва, „безсмертної цілі краси”, щастя, що, за переконанням героїв оповідання „Новітня основа”, є „дар богів, не для людських грубих рук”. У листі до своєї коханої Музи-Псіхе Артист зізнається: „Тайною для людей є наша зв’язь, вони шукають моєї Музи між своїми знайомими, а там, у тебе, твого героя між тамошніми. Ти лиш одна знаєш, що в моїй музиці ти, я лиш один в твоїй поезії виджу себе. Так підемо далі

Твої листи і поезії доходять до мене. Клоню голову перед твоєю душею і пригортаю тебе до грудей” [Яцків М 1989: 234]. Своєрідна інтерпретація образу Музи дозволяє М. Яцківу створити почуття таємничого, надприродного, апелювати до підсвідомих, інстинктивних емоцій і чуттів. Міф про Музу надає повсякденному життю поетичного вираження, видіння. Муза – це особливе царство митця, прославлення творчості, поезії – його предмет.

Подібно до М. Яцківа М. Вороний своєю власною інтерпретацією надає образу Музи значення коханої, використовує яскравий символ поетики для створення нової етики: прославлення люблячої людини:

Чи пам'ятаєш, що, як перше Музі,

Я все чуття розкішне і прозоре

Віддав одній тобі – моїй подрузі...

Чи пам'ятаєш все те, моя зоре [Вороний 1989: 91].

В інтимній ліриці М. Вороного символічний образ Музи підсилюється іншими образами-символами, що уособлюють аполлонійське начало – Кастальське джерело, Лаокоон („Гротески”). Якщо І.Франко з Лаокооном порівнював пригноблений народ („Не люди наші вороги”), то у М. Вороного цей образ використовується з іншим значенням:

„Цілуй уста, цілуй чоло... –

Вона казала знов, –

Я мов Кастальське джерело,

Натхну твою любов!”

...Я чув той шепіт вже крізь сон

В обіймах білих рук –

І гинув, мов Лаокоон

В стисканні двох гадюк [Вороний 1989: 147].

Такого ж трактування набуває образ Музи і в творчості О. Олеся („М.Г.”).

Українські письменники кінця XIX - початку XX століття розробляють образ і мотив „десятої Музи”, „загадки” і „дива”, як називали древні, - Сапфо. Від конкретної, живої, історичної особистості до легенди про неї і трансформації цієї легенди в міф про поета – такий шлях сприйняття і зображення цього образу. На образі Сапфо в усіх літературах дуже виразно простежується процес міфологізації реального героя.

### Література

Башляр Г.: Психологія огня. – М., 1993.

Бондар М.: Творчість Володимира Самійленка // Самійленко В. Твори. – К.: Дніпро, 1990.

Вороний М.: Твори. – К.: Дніпро, 1989.

Лосев А.Ф.: Античная мифология в её историческом развитии. М., 1957.

Майстренко М.: Шевченко і античність. – Одеса: Маяк, 1992.

Мифы народов мира. Энциклопедия. М.: Советск. энциклопедия, 1992. Т. 2.

Українка Леся: Збір. тв. у 12т. – К.: Наукова думка, 1976. Т. 1.

Яцків М.: Муза на чорному коні. – К.: Дніпро, 1989.

### Summary

In the article it is investigated functioning of the image of Muse in the Ukrainian literature of the end of the XIX – beginning of the XX centuries. It is revealed specific of the re-estimation of this image in the literary works by Ukrainian writers-modernists.



# Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст)

Тарнашинська Людмила

*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

Балада (прованс. *balada*, від *ballar* – танцювати) – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного чи соціально-побутового змісту з драматичним сюжетом, з наявними елементами надзвичайного. Початки її треба шукати в Європі XII ст. (Англія, Німеччина, Данія). Балада певною мірою споріднена з думою, романсом. Першопочатково складалася як любовна пісня до танцю [1; див. також: 16]. Жанр балади активно оприявлений в романтичній парадигмі світової літератури (особливо притаманний польському [16; 17; 19; 20; 22], німецькому, українському романтизму) [9] й утвердив себе в такій її художній нарративній моделі, де домінують сильні характери, незвичайна фабульність (із елементами трагічного й таємничого, переданого через своєрідну метафоричність), драматична напружена дія, уривчастий діалог, раптова розв'язка тощо.

З огляду на своєрідні естетичні параметри та поетикальні засоби жанр балади відіграв важливу роль в історії літератури: допоміг показати патріархальний побут народу і його трагічні суперечності, утверджував високі моральні ідеали, а завдяки драматизму сюжетів і ясності моральної оцінки поведінки героїв балада сприяла поглибленню психологічного відображення й емоційності повіствування [4, 170]. Як наголошує М. Кравцов, розвиток жанру відбувався завдяки впливу фольклору, німецького романтизму та міжслов'янським зв'язкам [18; див. також: 15]; так, зокрема, у південнослов'янських літературах балада мала героїчний відтінок і була пов'язана з гайдуцькими піснями, у західнослов'янських – більш побутовий і соціальний характер; особливо популярним був цей жанр у словаків та українців, в яких він найближчий до фольклору [4, 170-171], а також був присутнім і в поетичному космосі чехів, для якого невід'ємною є фольклорно-романтична парадигма.

Отже, як наскрізний жанр для слов'янських літератур, балада має *вісьову романтичну рефлексію*, в основі якої лежить нерв пережиття свідомістю драматичної реальності, яка потребує оновлення. Інтертекстуальність цього ліро-епічного жанру, інкорпорована міграційними сюжетами, певна річ, виявляється в універсальності тем і жанрової проблематики. На спектр жанрової модифікації баладного нарративу у слов'янських літературах вказував, зокрема, Д. Чижевський [8, 189-192]. Широкий діапазон міжетнічних перегуків, зокрема за темами, паралельними формами (сюжетами-дублями), сюжетними типами та їх контамінаціями, версіями та варіантами систематизував Ю. Смирнов [6;

див. також: 13; 14], однак вони охоплюють лише фольклорний локус і не заторкують інших модифікаційних надбань цього жанру-трансформера.

Зокрема, в Польщі „зінтелектуалізована лесміянівська балада” (B. Leśmian) спричинила найістотніший вплив на розвиток психологічної міжвоєнної балади (J. Wittlin, A. Słonimski). У період, коли література шукала нових тем, тяжіння до ліричності (W. Broniewski) зумовило поворот балади до психологізму буденних станів свідомості. Замість незвичайних, драматичних моментів у центрі її постає зацікавлення буденними справами (J. Tuwim та ін.). Ця тенденція зберігається й у повоєнні часи [21, 89].

В українській традиції балада займає особливо стабільні позиції. Простежуючи історичні траси, які полишив у тривалому літературному процесі той чи той жанроутвір, „літературно-наукова „трасологія” неминуче запримітить серед інших жанрових траєкторій той пунктирний слід, що його проклала в українській поезії б а л а д а” [3, 3 ], в генезі якої особливого значення набуває моральний критерій (у сфері етики) та завершеність сюжету (в сфері форми). Як правило, жанр балади обмежує автора у просторі й часі, тим-то *баладний хронотоп* має свою щільну темпорально-просторову модель, що сприяє переакцентації образного ряду на символічний.

Перші жанрові спроби припадають на початок ХУІІ ст. (балада „Кулина” невідомого автора датується 1625 р.). З початком ХІХ ст. особливого розквіту набуває романтична балада, яскравими представниками якої зарекомендували себе П. Гулак-Артемівський, П. Білецький-Носенко, І. Вагилевич, М. Костомаров, Т. Шевченко, Ю. Федькович, Б. Грінченко. Саме цей жанр сконцентрував зусилля художньої свідомості на героїзації подій громадянської і вітчизняної воєн, розгорнувши в літературі ХХ ст. дискурс *прометеїзації* та *ікарізації* людського духу, запіднивши ним і пафос героїчних буднів. Більшість чільних поетів минулого століття віддали належне цьому жанрові („Балада про „Летючого голландця” О. Влизька, його ж „Книга балад” (1930), „Подвиг” П. Тичини, „Три сини” М. Рильського, „Бенкет” В. Сосюри, „Комсомолец” М. Бажана, „Балада про подвиг” Л. Первомайського, „Балада про комвзводу” А. Малишка, „Партизанська балада” П. Воронька та багато ін.). У контексті радянської літератури жанр балади служив виконанню соціального замовлення.

20-30 рр. трагічного ХХ ст. з його пафосом героїчної особистості були особливо сприятливими для розвитку традицій баладної творчості доби романтизму, які й надалі пронизують собою все століття: це засвідчив баладний доробок і пізнішого періоду, зокрема „присутність” цього жанру у творчості І. Драча, Б. Олійника, Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Забаштанського та ін. Минуле століття – час розквіту балади як „жанрово-поетичного адеквату такої структури світовідчуття, в якій героїчна подійність утворює завершений в часі фабульний субстрат, а ідейно-емоційну домінанту становить актуальне переживання трагедії ліричним

суб'єктом" [3, 4]. На думку М. Кодака, у перших поживтневих поезіях саме П. Тичина „геніально провіщав – без розгорнутої поетичної розробки – майбутній баладний трагізм" [3, 4].

Так, покликана романтизувати трагічну епоху, балада постає жанровим *маркером героїзації свідомості*. Тим-то вона виявилась чи не найоптимальнішим жанром репрезентації насиченого драматичними подіями ХХ століття. Саме вона є визначальною для трагічного історіософського дискурсу цієї епохи пошуку людиною власної ідентичності та меж між добром і злом – уже тому, що її художньо-естетичні параметри дають широкі можливості для моделювання ескалації напруженого розгортання модусу буття в опозиції *свій/чужий*.

Специфічною ознакою української національної балади є її спорідненість із думою, народною історичною піснею, романсом. Оскільки ж думи генетично близькі до народних голосінь та невольничих плачів, вони з особливою енергетичною потужністю резонують у жанрі балади й несуть у пафосі романтизму відлуння цих речитативних нарративних моделей.

Романтичний пафос зазвичай надає трагічній і страшній у своїй суті реальності смерті, факт якої постає вибором без вибору, *естетики подвигу*, тим самим відволікаючи буденну свідомість від екзистенційних вглиблень, від натуралістичних переживань земного, реально-трагічного, замикаючи її на абстрагованих регістрах усезагальності.

Беручи виток з фольклору, балада як вмістилище архетипних образів-концептів зберігає в своєму коді дихотомічну вертикаль *сакральне/профанне*. Однак опозиція *цей* (світлий) /*інший* (темний) *світ, свій/чужий* пом'якшується й залишається здебільшого у вигляді *аксіологічного сліду*, так само як і абстрактна топографічна категорія *тридев'ятого царства* набуває тут конкретніших вимірів, розгортаючи при цьому поняття універсальності, яке й „проростає" з цієї „скрізь і завжди" ймовірнісної конкретики. Опозиція *свій/чужий* не тільки оприявлює світ як приналежність не тільки собі, а й *Іншому/чужому*, а розгортається у площині зміни *центру/периферії*, намагаючись світ чужий відтіснити на маргінеси свідомості й тим самим наче забезпечити себе від небезпеки.

У дискурсі українського шістдесятництва жанр балади постає не тільки художньо-емоційним полем для переакцентації понять *свій/чужий* чи для випробування потужного метафоричного заряду. Узнявши на себе креативну роль носія смислів, він, однак, певною мірою спричинений і захисною реакцією свідомості на драматичні виклики ХХ ст. з його революціями, голодоморами, війнами, тоталітаризмами. Така своєрідна „втеча у жанр" ставить певний психологічний бар'єр між межевою ситуацією чи кризовою подією та екзистенційно-сутнісним, глибинним, на рівні внутрішнього „Я" пережиттям події. Водночас це і певна опозиція гіперпафосові героїзму, яка розгортає дискурс *буденного героїзму* звертанням до реалій повсякдення, до героя у шатах „простої", „звичайної"

людини, прикладом чого є, зокрема, творчість І. Драча, Б. Олійника, В. Забаштанського та ін.

Через актуалізовані чесноти, закладені в образах звичайних тіток і дядьків, „які й самі не усвідомлюють, що на них тримається вся піраміда суспільного буття” [5, 8], та абстрактні життєві концепти виживання у непростих історичних умовах („Балада про дядька Гордія”, „Балада про дядька Зінька”, „Городня балада”, „Балада про двох коней”, „Балада золоті цибулі”, „Балада про вузлики”, „Балада про бляху”, „Балада банальна з банальних” І. Драча), коли *легендаризація* доти буденної („банальної з банальних”) речі переводиться у статус сакрального, твориться своєрідна *містерія дебаналізації* художньої свідомості.

„Родова присутність” у баладі пам’яті чи сліду народних голосінь та невольничих плачів жанрово оприявлює той комплекс *генетичної вини*, що його покоління переживали в цілковито новій історичній ситуації та поетично декларували українські шістдесятники. Тим-то не викликає заперечення думка, згідно якої балада І. Драча „позначена не тільки цікавим синтезом індивідуального і фольклорного (що, зокрема, доводить і цикл стилізованих творів „Балади з криниці фольклору”—*Л.Т.*), а й сміливим розвитком літературної традиції” [7, 29]. Проте навіть подібні стилізації не позбавлені соціального підтексту, заглиблення в драматичний нурт рідного народу, як, скажімо, це увиразнено в „Баладі роду” чи в „Баладі про Вдовиння”.

„Поетична драматургія” (М. Ільницький) І. Драча, в якого жанрова баладність постає як стан художньої свідомості, допомагає йому створити власну концепцію баладного „відчитування” сучасності, що її з успіхом використав також і В. Забаштанський. Ввібравши у себе всі ознаки ліро-епосу та драми, балада як своєрідне міжродове жанрове утворення, розкриваючи свою „композиційно-сенсову сутність” [11, 6], дає можливість поетам-шістдесятникам художньо змодельовати життя на трьох його пластах: подієвому, психологічному та напружено-драматичному. При цьому дискурс баладної конфліктології спостерігається у переломленні через трагос узвичаєного буття – таким чином через *деталь буденного* твориться зримий портрет доби. Так, „Балади буднів” (1967) І. Драча М. Ільницький розглядає „як зворотній бік, негатив „протуберанців серця (однойменна назва другої книжки поета, датована 1965 р.—*Л. Т.*), як голосу в його поезії „біосу” для врівноваження з голосом „соціуму”, їх вічної єдності й вічного противенства” [2, 66]. Якщо героїчна балада передбачає зміщення ракурсів з буденного на героїчне, то опоетизування шістдесятниками *буденності як вищого концепту епохи* (у Драча – піднятого до рівня буденного героїзму з наголосом на самопожертві, скромності, відчутті обов’язку перед людьми, терпінні, традиційній для української ментальності лицарської, генетично козацької зневаги до матеріального тощо) трансформує поетичні площини від профанного до



сакрального, чому сприяє й „буйна метафоричність і особливо смілива асоціативність” [5, 13; 10].

„Конфліктологія душі” як філософсько-поетичний імператив І. Драча розгортається у царині соціальної проблематики, „згорнутої” у філософські та морально-етичні концепти, означені парадигмою *людина—соціум*, де в центрі уваги перебуває „вартість” людини як жертвовного творця матеріальних благ та духовних цінностей і де індивідуальне у його неповторності підноситься до найвищої цінності.

У „соціальних медитаціях” І. Драча антиподом високої моральності „простого героя” виступає, зазвичай, аморальне суспільство, соціальне тло з його підтекстовим навантаженням, а поетові, як правило, відводиться роль своєрідного медіума між соціумом/індивідуумом.

Нова естетична якість баладного мислення І. Драча полягає насамперед у тому, що воно вносить у художньо-естетичні параметри жанру *інший темпоральний код*. Якщо баладі зазвичай притаманна темпоральна двоплановість, коли через минуле проєктуються актуальні філософські, морально-етичні проблеми сучасного, то в І. Драча, як правило, траєкторію баладного напруження тримає актуалізований план „нині присутнього” сьогодення. Нервом його виступає загострене відчуття справедливості й апеляція до *абстрагованої совісті* соціумного співтовариства (насамперед в тому контексті 60-х вчувається апелювання до однодумців, передовсім інтелігенції) та *конкретизованого* (актуалізованого в кожному реципієнтові) *співчуття*, адресованого соціально упослідженому, не поцінованому „маленькому героєві часу”. При цьому поетові вдається створити „своєрідну ілюзію присутності” [11, 9] читача, спровокувати в ньому „відчуття свідка” й уболівальника.

Цей *інший темпоральний код* дивним чином конгломерує у баладах І. Драча два паралельні теморальні коди – код минулого й код майбутнього: вони, перехрещуючись, наче перетікають один в один, оприявлюючись в одному, здавалося б, парадоксальному образі, як-то в „Баладі про кібернетичний собор”. Й тоді, аби пом’якшити цей „зудар” двох різних темпоральних ключів епох, поет відмовляється од „моралізуючого додатку” (М. Ільницький) або повчального пасажу і вдається до такого ефективного художнього засобу, як іронія.

Саме іронія (яка іноді переходить й у сарказм: див. його „Саркастичне”) узлагоджує в Драчевих баладах таке часом виключно-непоєднане сусідство атрибутики модерної епохи з реаліями епохи, яка вже стала історією, не допускаючи конфлікту минулого/сучасного/майбутнього. Цьому, зокрема, сприяє каскад потужних образів-інтелектуалізмів, по-новаторськи закладений в енергетику Драчевої балади (скажімо, „Балада про генеалогію”, „Балада про кібернетичний собор”).

Свідомо приземлюючи традиційний баладний пафос, І. Драч розгортає своєрідний необароковий дискурс, що полягає, зокрема, у травестійному обігруванні тих чи тих тем. Можна погоджуватись чи не погоджуватись із думкою, що травестійність балад І. Драча виступає радше сублимацією пригніченого „безневинного винного” авторського „я”, що пов’язується з відповідальністю за світ і людину в світі [12, 8], однак незаперечним є факт, що за переважного дотримання всіх жанрово-структурних особливостей балади (як-то певна заданість, ескізність, наявність антиподів, ретроспекцій, конфліктна напруга, таємничість) не всі Драчеві балади відповідають класичним зразкам жанру, однак вони мають всі ознаки модернізації жанру.

Баладне мислення поета екзистенційно трагічної долі В. Забаштанського, що зродилося в потужному річищі неоромантичних почувань та художніх пошуків поетів-шістдесятників, спричинило його стійку відданість цьому жанрові. Його “траєкторія баладного трагізму” (М.Кодак), помножена на тяжіння до історизму та на публіцистичну пристрасність, бере початок від гострого усвідомлення поруйнованого родового коріння й сягає глибинного емоційного пласту, опертого на свідомість та підсвідомість народу, що його зємо національною ментальністю.

Внутрішня потреба поетичної сугестивної локалізації на архетипі “малої батьківщини” (що органічно виливається в генетичне його “неонародництво”) допомагає поетові вирватися за межі абстрактних загальників на плесо жорсткої адресної конкретики. До цього поет ішов від “Наказу каменярів” (1967) з його подільським варіантом “балад буднів”–як індивідуалізованої версії загальної тенденції опоетизовування будня та його “героя” й водночас опоетизовування волів із “сократівськими чолами”. В. Забаштанський, як правило, не вдається до ускладненої (а як для його поетичного ладу – силуваної) метафористики, а культивує моральний імператив із його неминучим дидактично-моралізаторським ядром. Історичні ремінісценції органічно сусідять із “заземленими” в реальну буттєвість деталями, що несуть у собі ностальгійний щем за гармонією патріархального села, цільністю людської душі, не попсованої згубною цивілізацією [6].

Ключові слова художнього баладного світотворення шістдесятників – *древо, рід, воля, свічка, вогонь, надія, слово, народ, матір, земля, коріння, покута, кроки, любов, душа, висота, дорога, вода, потік, пісня, голос, совість, хрест, свято, світ, нескора, чистота*, нерідко креативно “закодовані” вже у самих іменникових назвах творів, пунктирно означають світоглядне опертя на основи народної моралі та християнські цінності.

„У точному розумінні слова поетичне „сьогодні” балади вже не належить теперішньому часові. Воно актуалізоване художнім хронотопом з минулого, завершеного трагічним чином. Вольова поетична актуалізація

доконаного минулого – адекватний баладному мисленню спосіб увиразнення трагічного відчуття дійсності, її трагедійно намагнічених антагонізмів” [3, 5], писав з приводу специфіки баладного мислення українських поетів 20-30-х рр. ХХ ст. М. Кодак. Однак баладний доробок середини століття дає підстави говорити про модифікацію поетичного баладного мислення, спричинену реаліями іншої соціокультурної доби.

### Література

1. Бостан Г. Балада // Лексикон загального та порівняльного літературознавства.—Чернівці. – 2001. – С. 57-58.
2. Льницький М. Іван Драч. Нарис творчості. К.: Радянський письменник.— 1986. – 221 с.
3. Кодак М. Траєкторія баладного трагізму. Динаміка жанру: 20-30-ті роки. – Львів: ПрестижІнформ. – 1999.— 44 с.
4. Кравцов Н. Проблемы сравнительного изучения славянских литератур.—М.: Из-во Московського ун-та. –1973. –362 с.
5. Новиченко Л. Синхрофазотрони посеред калини (Про поезію Івана Драча) // Драч І. Вибрані твори в двох томах. Т. І. Поезії.—К: Вид-во худ. літ-ри. – 1986.— С. 3-34.
5. Смирнов Ю. Восточно-славянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. –М.: Наука. – 1988. – 117 с.
6. Див.: Тарнашинська Л. Пафос стоїцизму // Слово і час. – 2000. – №12.—С. 7-10.
7. Ткаченко А. Іван Драч. Літературний портрет. К.: Дніпро. – 1988. –272 с.
8. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. У двох книгах.—К.: Видавничий центр „Академія”. – 2005. – 288 с.
9. Шамрай А. Харківські поети 30-40-х років ХІХ ст. (Харківська школа романтиків) – Харків. – 1930.
10. Шпакоўскі І. Структура вершаванага вобраза. Умоўная асацыятыўнасць у сучаснай савецкай паэзіі: Мінськ: Наука і техника. – 1972. –175 с.
11. Штэйнер І. Балада: генезіс, эвалюцыя, перспектывы жанру. –Мінск. – 2003. – 124 с.
12. Юрчук О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ ст.. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. К. – 2007. – 20 с.
13. Amzulescu Alexandry. Balada familială. Tipologia sicorpus de texte poetica.—Bucuresty.—1983.
14. Balada in folclorul Moldoveide Nord / Stelian Cârstean.— Bucuresty. – 1984.
15. Fochi Adrian. Coordonate sud-est europeneale baladei populare romanesti.— Bucuresty. – 1975.
16. Jagietto Jadwiga. Model balladovy – jego stale i zmienne. – Lublin. –1973; Також: Jagietto Jadwiga: pod red. Marii Renaty.— Polska ballada ludowa. Mayenowej.— 1975// Dział Gatunki literackie. T. 10 z.1/Poetyca: zarys encyklopedyczn.
17. Jaworska Elzbieta. Katalog polskiej ballady ludowej—An Inventory of Polish folk ballad – Wroclaaaaaaaw. –1990.— 306 s.
18. O capodopera a baladej romănesti. „Toma Alimosl ed critica sistudiu introd de jordan Datcu si Viorica Savulescu”.—Bucuresty.—1989.

19. Opacki Ireneusz. Ewolucje balladowej opowiesci. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822-1920. – Lublin. –1968.

20. Zgorzelski Czeslaw. Ballada polska. –Wroclaw.—1962.

21. Semczuk Malgorzata. Ballada / Sownik literatury polskiej XX wieku. – 1993. –S. 88-90.

22. Zilynskyj Orest. Lidove balady v oblasti zapadnich Karpat. Intcretnicka skubina. Praha. – 1978.

### **Summary**

In the article an attempt has been made to investigate the genre and stylistic peculiarities of ballads.

The genre specifics of Ukrainian 60's as a separate phenomenon of Ukrainian literature of 20<sup>th</sup> century (based on examples of ballad thought of I.Drach, B.Oliynyk, V.Zabashtansky, etc.) was analyzed.

Problem is considered in a Slavic context: an attempt is being made to introduce it into Polish, Czech, Slovak, Belorussian, Russian, Romanian and other literatures landscape.

P. S. Висловлюю вдячність Касі ім. Й. Мянвського і Фондації ім. З. Залеського (Польща), за сприяння яких було зібрано матеріали для цієї статті.

# **Художня рефлексія світу дитинства як ключова метафора покоління шістдесятників в українській літературі**

**Водяна Поліна**

*Миколаївський державний університет ім. В. Сухомлинського*

Сучасна українська література, засвоюючи найновіші художні прийоми, виявляє й тенденцію до спадкоємності, збереження й розвитку традиції, що в усі часи було гарантом еволюційної стабільності й повноти національної культури. Сьогодні вже штучними й невинуватими бачаться недавні спроби заперечення вартості художніх набуток літератури кількадесятилітнього панування соцреалізму, проголошення цього періоду “розривом” у тяглоті літературного процесу. Особливо значний інтерес викликає осмислення художнього досвіду літератури 1960-х років, яка започаткувала яскраву сторінку невпинного протистояння соцреалістичній догмі. Саме в це десятиліття формуються найвизначніші тенденції літературного розвитку, які визначають обличчя українського красного письменства 70-х, не згасають і сьогодні, виступаючи тривким фундаментом сучасного оновлення літератури.

Історичний досвід цих десятиліть останнім часом активно осмислюється українським літературознавством. Відкриваються все нові сторінки замовчуваного донедавна героїчного протистояння системі у творчості письменників-дисидентів, позбавляються ідеологічних “коректив” хрестоматійні загальновідомі твори, одержують нову інтерпретацію критичні й літературознавчі праці тих часів. Зрозуміло, багато в художніх творах і їхній критичній рецепції не витримує випробування часом, а проте залишається й чимало такого, чим не можна знехтувати, що потребує глибшого осмислення, поцінування й уважного вчитування. Вже минула пора категоричних присудів, настав час об’єктивних виважених оцінок: про це свідчать численні праці, присвячені творчості письменників-шістдесятників, набуткам авторів молодших генерацій – дебютантів 70-х років і наступних десятиліть. Не втрачають своєї актуальності й розвідки, написані в ті часи, по “гарячих слідах”. Серед них на особливу увагу заслуговують книжки М.Жулинського, В.Дончика, В.Мельника, В.Панченка, В.Фашенка, Б.Буряка, М.Малиновської, М.Слабошпицького та ін.

У літературознавчих виданнях останніх років дедалі виразніше окреслюються особливості літературного процесу 60–70-х років, знімаються ідеологічні кліше й постає в реальному освітленні цікава й художньо продуктивна сторінка історії української літератури. Найчіткіше риси нового наукового бачення цього періоду виявляються в “Історії української

літератури ХХ ст.” (К., 1993–1995), збірнику Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України “Діалектика художнього пошуку: літературний процес 60–80-х років” (К., 1989), монографіях В.Дончика “Український радянський роман: Рух ідей і форм” (К., 1987), М.Павлишина “Канон та іконостас” (К., 1997), Л.Тарнашинської “Художня галактика Валерія Шевчука” (К., 2001) та багатьох інших сучасних дослідників.

“Загальне пожвавлення літературного, мистецького, наукового життя в Україні, звично пов’язуване лише з “хрущовською відлигою”, насправді є відгомонам глобальних зрушень у політичному, соціальному, культурно-мистецькому прогресі людства: саме ці роки позначені рішучою боротьбою за соціальну справедливість, права людини в різних країнах, крахом колоніальної системи, виникненням опору в “соціалістичному таборі” (угорські, чехословацькі події), студентськими заворушеннями, рухом “сердитих молодих людей”, появою нових мистецьких форм, що заперечували традиційну культуру й активно революціонізували мистецьке життя (поширення рок- і поп-музики, жанру “антироману”, театру абсурду та інших авангардних напрямів у всіх без винятку видах мистецтв тощо) [Історія української літератури ХХ століття 1995: 5]”.

У ці десятиліття в прозі відбувається ціла низка характерних процесів, які помітно змінюють її загальний пафос і спрямування, виникає ряд художніх тенденцій, котрі можна розглядати з двох позицій: як “доцентрові”, спрямовані на мистецьку реконструкцію соцреалізму, і як “відцентрові”, тобто зорієнтовані на вихід за його рамки. Якщо перші втілилися з найбільшою яскравістю в творчості прозаїків старшого покоління (О.Гончар, М.Стельмах, Л.Первомайський, Г.Тютюнник, П.Загребельний та ін.), то спробою розхитування й навіть деструкції соцреалістичних канонів стає поезія і проза шістдесятників – нового покоління літераторів, що прийшли в літературу з яскравими дебютами й стали найпомітнішим явищем цього періоду, часом навіть переоціненим, зважаючи на середній художній рівень деяких творів перших прозових книжок.

Ми згадали про деструкцію соцреалізму не дарма: шістдесятництво як культурний феномен невідривне від дисидентського руху, спрямованого проти тоталітарної системи. Саме це стає “центром кристалізації”, ціннісним орієнтиром, довкола якого складається загальнокультурна рецепція шістдесятництва, навіть у тих випадках, коли творчі програми окремих його представників зберігають лояльність до влади. Дисидентство стає тим “кодовим ключем”, за яким прочитується вся творчість письменників-шістдесятників, формується культурний метатекст цього явища, в рамках якого будь-які художні ознаки творів співвідносяться з тотальним протиставленням панівній системі художніх вартостей і набувають додаткового культурного значення.

Протягом 1960-х років у літературі утверджується цілий комплекс ознак, які змушують говорити про нову художню картину світу. Зміни проти попередніх десятиліть настільки очевидні, що не викликає сумніву настання нового періоду, етапу, “циклу” в розвитку літератури. Причому ці зміни охоплюють буквально всі художні сфери – від стилю, жанру, характеру, пафосу до співвідношення між документом і вимислом, до сюжетно-композиційних особливостей і мікродеталей твору. Як і в кожному мистецькому епоху, нова якість літератури концептуалізується в певних теоріях, у загальноприйнятих поясненнях тих змін, яких зазнає літературний процес. Вони стають набутком історії літератури, уточнюються й зазнають корекцій у пізніші часи.

Особливо помітна увага до періоду 1960-х років у наші дні. Високий художній злет цього десятиліття потребує всебічного теоретичного осмислення, докладного вивчення, оскільки в ньому є та точка опертя, що може стати відправною в новітній літературі, яка перебуває на роздоріжжі й активно виробляє сьогодні свої художні й громадянські орієнтири. У цьому процесі дослідження досвіду української літературної традиції доцільно буде підкреслити важливість концепції персонажа, героя, ширше – концепції людини, утвердження якої стало визначальним для художнього світу 60-х, оскільки в усі часи образ людини, її трактування перебували в абсолютному центрі мистецької вартості літератури.

Підстави для вибору зорієнтованих на героя творів полягають передусім у своєрідній загальній “метафорі” шістдесятництва, пов’язаній з образом дитинства. Це було покоління, що прийшло в літературу з нелегким життєвим досвідом, карбованим важкими враженнями воєнного дитинства, переживанням усенародної трагедії з позиції вельми своєрідної, коли не “спрацьовують” стереотипи політичні, ідеологічні, кон’юнктурні й на перший план виступає погляд дитини, перед якою розгортається незрозуміле для неї жорстоке дійство війни. Аналізуючи творчість Гр.Тютюнника, одного з провідних представників українського прозового шістдесятництва, В.Панченко у праці “Енергія пошуку” [Панченко 1983]”. слушно зазначає: “Може, найпекучіша, найвистражданіша тема, що її з великою художньою силою утвердило в українському письменстві це покоління, – дитинство і війна. Щоправда, такі твори, як оповідання Ю.Яновського “Київська соната”, “Петрусь і Гапочка”, були написані ще до Дня Перемоги, а повість Л.Смілянського “Сашко” – за кілька років після нього (їх героями теж стали діти-“підранки”). А ще ж не сказали свого слова ті, для кого гірке безхліб’я окупаційних літ було досвідом власного дитинства. Саме Гр.Тютюннику, Є.Гуцалу, В.Близнецю судилося доповнити художню епопею, що відтворювала життя народу в ті чотири грізних роки, показавши весь драматизм становища маленької людини, яка не тільки бореться за можливість вижити в страшному воєнному вирі, а й всупереч жорстоким обставинам утверджує силу людяності, доброти,

справедливості”. Інший дослідник ключової для українського шістдесятництва постаті Гр.Тютюнника – В.Мельник – визначає в його творчості дві головні лінії: “діти війни” і “світ диваків”, підкреслюючи важливість першої. Новели про “дітей війни” у Тютюнника “виявляться необхідними деталями для творення цільного мозаїчного полотна, на якому розквітнуть усі нехитрі барви тогочасного народного життя. Над цим полотном він настійно працюватиме протягом тих неповних двадцяти літ, які доля одвела йому для творчості, усе глибше й тонше осягаючи щоразу кожен штрих чи відтінок у загальній тональності пізнання [Мельник 1982]”.

Нова концепція характеру поставала в прозовому доробку шістдесятників значною мірою на базі образу воєнного дитинства, що об’єднував письменників у покоління. Він згодом розвинувся в цілу систему яскравих “дорослих” характерів, не втрачаючи при цьому зв’язку зі своїм витокком. Ми далекі від абсолютизації дитячих образів у прозі шістдесятників: певна річ, не можна зводити все розмаїття їхніх творчих набутків до одного, нехай і дуже істотного чинника. Проте коли йдеться про характер героя, що став “візитною картою” українського прозового шістдесятництва, то здається правомірним певне зумисне підкреслення його джерела, об’єднавчого імпульсу. Цей характер є одним із найвиразніших художніх набутків оповідань Гр.Тютюнника зі збірок “Зав’язь” і “Деревій”, пізніших повістей письменника, дитячих оповідань і повісті “Співуча колиска з верболозу” Є.Гуцала, дитячих творів “Земля світлячків” і “Звук павутинки” В.Близнеця та його ж повістей “Землянка”, “Мовчун”, оповідань і повістей В.Дрозда зі збірок 60-х років (“Парость”, “Маслини”, “Білий кінч Шептало”) та багатьох інших творів письменників-шістдесятників.

У художній картині світу прози шістдесятників дитячі образи відіграють одну з ключових ролей, формуючи центральну метафору долі покоління, складаючи основу літературного характеру.

### **Література**

Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн., 3 ч. Кн.2, ч. 2 Либідь, Київ 1995.

Мельник В.: Мужність доброти. Київ 1982.

Панченко В.: Енергія пошуку. Київ 1983, с. 123–124.

### **Resümee**

Im Artikel erkennt man einige Zeichen der Prosa den 60 – 70. Jahren, sie kamen durch die Bestätigung neuer Kunstkonzeption des Charakters auf.



# **"Ця п'єса почалася вже давно...": тема театральності світу і її втілення у творчості Василя Стуса**

**Ходаківська Ярина**

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Метафора світу як театру має давню історію. Її приписують і Епікурові, й Петронію [Носков 1990: 4], до неї зверталися і Шекспір, і Скворода. Та з кожною новою епохою вона набуває нової актуальності. У ХХ столітті – столітті масового суспільства й тоталітаризму – ця метафора, наповнилася новими відтінками і в працях науковців, і у художніх творах.

Найширше порівняння соціального та театрального світів розгорнув американський соціолог Ервінг Гофман [2000]. Його праця про соціальну драматургію (написана 1959 р.) стала своєрідною науковою рефлексією з приводу посилення імперсональності та тоталітарних тенденцій у західному світі. Для характеристик повсякденної взаємодії, яка відбувається у суспільстві, Гофман використовував мову театральної сцени, говорячи *“про драматургійні вимоги, драматичну майстерність та драматургійні стратегії”* [Гофман 2000: 301]. Кожен індивід, на думку дослідника, у спілкуванні з іншими має потребу контролювати враження, яке справляє на них. Цей самоконтроль подібний до сценічної діяльності актора, якому доводиться виправдовувати очікування публіки і вдавати із себе саме того, кого вона сподівається побачити.

Одним із важливих моментів, на якому наголошує Гофман, є проблема щирості, а точніше ймовірної облудності більшості вистав. Він розглядає елементи нещирості у рекламній діяльності, у сфері послуг, говорить про “шоу гостинності” вдома, характерну поведінку працівників під час інспекції у школі, про необхідність “зображувати роботу”, коли працівники перебувають у полі зору начальства або сторонніх. Тобто те, що називається чи то політесом, чи то показухою, чи озокамилюванням, чи відвертим ошуканством, – це характерна риса представлення себе для інших. А широта явищ, охоплених дослідженням Гофмана, свідчить про тотальний масштаб цієї театральної нещирості. Безперечно, умови “сценічного” існування не можуть не позначитися на самосприйнятті особистості: *“Тією мірою, якою людина підтримує перед іншою спектакль, у який сама не вірить, вона може почати відчувати особливого роду відчуження від самої себе та особливого роду недовірливості щодо інших”* [Гофман 2000: 282].

Втім, теорія Гофмана стала лише верхівкою театрального дискурсу у соціогуманітарних науках. “Суспільство як драма” – так бачив соціум у 1963 році Пітер Л. Бергер, називаючи інститути суспільства *“драматичними*

умовностями, що їх придумали режисери минулого...” [Бергер 1996: 128]. І усвідомлення їх умовності надає сенсу і їм, і грі соціальних акторів, які схожі на акробатів, *“котрі виробляють свої трюки з ризиком втратити рівновагу, а у проміжках між ними тримаються за хисткі структури соціального світу”* [Бергер 1996: 127].

Обстоюючи цінність людської свободи, П. Бергер вбачає загрозу для неї у соціальному детермінізмі. Дослідник намагається знайти рецепти, як обійти цей детермінізм або як його уникнути. І пропонує "акторам" самим вибирати, *“чи грати свою роль понуро чи із запалом, прийняти її чи дистанціюватися, а бува й зовсім відмовитися грати її”* [Бергер 1996: 127]. Бергер охоче використовує поняття “рольової дистанції”, розроблене Гофманом, щоб наголосити вторинність ролі, накиненої соціумом, і первинність вільного вибору індивіда.

Начерки Михайла Бахтіна першої половини 1940-х рр., у яких він звертався до теми соціальної театральності, не були опубліковані за життя вченого. Бахтін, відомий своєю теорією карнавальної культури, цікавився і “серйозністю” та “сенсом в собі” особистості. Згідно з його аналітичним принципом бінарних опозицій кожна людина має подвійну суть: “Я для себе” і “Я для інших”. Усвідомлення себе в очах інших (неминуче для кожного представника суспільства) передбачає уявлення себе на своєрідній театральній сцені – місці, до якого звертаються погляди довколишніх (*“Я ставлю себе на сцену, але не перестаю відчувати себе самого у собі”* [Бахтин 1996: 72]). В умовах серйозності, стверджує дослідник, на відміну від умов карнавального буття, саморепрезентація зумовлює вимушений відхід від свого ества, підвладність тисковій соціуму: *“В серйозності імпліцитно містяться вимога, погроза, натиск. Будь тим, чим ти маєш бути (зовні нав’язана обов’язковість)”* [Бахтин 1996: 65]. Таким чином, на сцені публічності людина перебуває “поза собою”, – вважає Бахтін. А отже, серйозність неминуче межує з брехнею, про яку він зауважує, що *“це найсучасніша і найактуальніша форма зла”* [Бахтин 1996: 69].

Загадаємо і ще один – вражаючий – образ театральності соціуму, витворений соціологом та філософом Альфредом Шюцем (стаття орієнтовно 1954 р.). Розмірковуючи про принципи типовості у сприйнятті повсякденного світу, Шюц стверджує, що суспільствознавець при вивченні “дійових осіб на соціальній сцені” має виявити типову модель поведінки представника якоїсь соціальної групи і виробити його узагальнений образ – у вигляді маріонетки. *“Цей гомункулус, або маріонетка, взаємопов’язаний у гаданих моделях інтеракції з іншими гомункулусами, або маріонетками, сконструйованими подібним чином”* [Шюц 1994: 495]. Ними суспільствознавець, на думку Шюца, *“заселяє свою модель соціального світу повсякденного життя”*, щоб *“передбачити, як така маріонетка або система маріонеток поводитиметься за певних обставин”* [Шюц 1994: 495]. З перспективи ХХІ ст., ці формулювання вченого звучать досить

цинічно. Тим не менше, вони свідчать про деякі з панівних уявлень доби тоталітаризму, що мав риси всесвітнього, а зовсім не локального явища.

Таким чином, драматургія концепція соціального життя, розвиток якої у XX столітті охоплює період 1930-х – 1970-х рр., становить собою певний етап соціокультурного осмислення світу й соціуму, пов'язаний з пануванням тоталітарного світогляду та нівеляцією суб'єктивно-особистісного начала у соціальному житті.

Український поет Василь Стус, як кожен митець, був дуже сприйнятливим до найновіших настроїв, що панували у світовій соціо-гуманітарній сфері. Яскравим свідченням цього стала написана у 1970–1971 рр. збірка "Веселий цвинтар", наповнена гротескно-театральними образами.

Втім, poetика цієї збірки формувалася не як запозичення (тим більше, що доступ до надбань зарубіжної науки був обмежений), а як діалектичне заперечення власних митецьких поглядів, які Стус обстоював у критичних працях у 1960-х рр. (зокрема під час навчання в аспірантурі).

Стус-аспірант виступав поборником реалістичного письма, декларуючи "епічний і конкретний" спосіб зображення подій, однією з найголовніших ознак якого називав правдивість, щирість. Однак уже наприкінці десятиліття 1960-х Стус розчаровується в ілюзіях митецького реалізму. Справді, сучасна йому епоха, за визначенням А. Терца (А. Синявського), мала „*величний і неправдоподібний сенс*” [Терц 2004: 114], а отже правдиво і чесно відтворити цей світ може тільки "*мистецтво фантасмагоричне, з гіпотезами замість мети і гротеском замість побутоописання. Воно найбільш повно відповідає духові сучасності*” [Терц 2004: 114]. Збірка Стуса "Веселий цвинтар", написана в період світоглядної та життєвої кризи поета, стала протестом проти цього світу "отруених соціальних інтеракцій" (Стусові слова), викликом офіційній правді (її автор поширив самвидавним шляхом) і по-антиутопійному серйозною пародією.

Світ людей, зображений у збірці, – світ акторів, які грають свої ролі, намагаючись зробити це якомога правильніше і старанніше, згідно з текстом невідомої їм п'єси. "*Ця п'єса почалася вже давно, / і лиш тепер збагнув я: то вистава, / де кожен, власну сутність загубивши, / і дивиться, і грає. Не живе*" [Стус 1994: 167], – так починається один з наймасштабніших і, можна сказати, програмових творів збірки, у якому представлено картину соціального "театру", сучасного поетові.

І декорації, і п'єса у цій виставі – це символічні структури, позбавлені свого сакрального компонента і знижені до буденного рівня, через що вони або стають змістовно порожніми, або набувають навіть негативного (брутального) сенсу. Так, за товстими мурами установи, яка має солідну назву "Всесоюзний науково-дослідний центр по акліматизації картоплі на Марсі", насправді ховається дім розпусти (поезія "Громадяни, дотримуйтесь тиші..."). Під лозунгом про "рідну КПРС" люди банально штовхаються, щоб увійти до трамвая, і навіть "*старий чоловік, геть*

обвішаний медалями", поводить всупереч очікуванням: він *"лається на чому світ стоїть"*, та ще й виявляється нетверезим (поезія *"Сьогодні свято"* [Стус 1994: 178]). Слова, які лунають на сцені цієї вистави, попри їх високий пафос, давно втратили первісний сенс і служать лише соціально-заспокійливим засобом. Приклад цього – одна з іронічних замальовок: *"Рятуючись од сумнівів, / б'ю телеграму собі самому: / вчасколивесьрадянськийнарод / івсепрогресивнелюдствоготується / гіднозустрітичерговийз'їздкпрс / бажаю тобі великих успіхів, / щиро заздрю, що ось уже тридцять років / ти живеш у найщасливішій у світі країні"* [Стус 1994: 176].

З учасниками цієї вистави, які приймають навколишню ситуацію як істинну і не уявляють себе поза роллю, театральне життя грає злий жарт. Неадекватність накиненого способу існування їхньому внутрішньому світові робить їх карикатурно-комічними, як, наприклад, прибиральниця та двірник з поезії *"Їх було двоє.."*. Зустрівшись у досить романтичній обстановці, кавалер і дама жваво обговорюють статтю про підготовку пленуму райкому партії і дискутують про те, *"в якому районі міста / пленуми проводяться якнайкраще"* [Стус 1994: 157]. Власне, у світі театральної вистави, зображеному у збірці, іншого розмовного дискурсу (тексту для ролі) не передбачено. А цей, що є, не завжди надається до розуміння: *"життя на гріш, а так багато слів. / І всі вони чужі та незнайомі"* [Стус 1994: 170].

Ті ж, хто відчуває ситуацію гнітючої і тотальної несвободи, марно сподіваються на зміни. Ані вранці, ані з весняною відлигою нічого не змінюється: *"нарешиті увімкнули дня рубильник / і краном баитовим підняли сонце [...] До будки вліз суфлер, / і п'еса почалася, не скінчившись"* [Стус 1994: 171].

Оце вимушене перебування в ролі для поета означає власне і не життя, а "смертеіснування й життесмерть", як визначить він згодом. А в цій збірці (навіть назва якої – "Веселий цвинтар" – має потойбічну символіку) тема мертвозності стає одним із провідних мотивів. Адже її герої не просто духовно спустошені (без імені, без історії), але й викреслені із життя: *"Якщо ти живий – тим гірше для тебе: / виановуємо тільки мертвих. / Весь клопіт скінчився, коли видали довідку: / "Пред'явника вважати за мерця"* [Стус 1994: 180]. А часом вони мають навіть інфернальний характер (поезія *"Марко Безсмертний"*, *"Раз на тиждень вони викопуються з землі"* та ін.).

Тож за логікою образного світу Стусової збірки деякі персонажі в ній наділені й "неживою" тілесністю. З одного боку, "природне" тіло не належить людині. Ним можуть розпоряджатися інші – ті, хто має владний статус (поезія *"Цей корабель виготовили з людських тіл..."*). З іншого боку, тіло, як недоречне, втрачає свою природну цілісність. Воно стає набором частин певного механізму: *"я застукав його зненацька, / і з переляку дві руки, дві ноги й тулуб / збіглися тіло без голови"* [Стус 1994: 166]. Це

викликає асоціації з маріонетками (один із характерних образів для того часу загалом) чи з вертепними ляльками: саме такий вигляд має чорт із поезії "Вертеп" у цій збірці.

Однак найвищий вияв подібної механічної "тілесності" репрезентує державець-інквізитор. Як виявляється, він абсолютно розбірний – до порожнечі, тобто він і є найбільш знеособлене безтілесне "ніщо" цього театрального світу (поезія "Я знаю майже напевно...").

Цікаво, що цей образ цілком відповідає алегоричному уявленню про тілесність державця (монарха і його антипода – ката) доби Просвітництва. У ті часи правителя мислили "у вигляді композитного Левіафана, у котрому він як порожня форма втрачає свій зміст, зникає без винятку" [Ямпольский 2004: 620]. Зауважимо, що Просвітництво – одна з найбільш близьких за духом до ХХ століття епох, коли набули нового розквіту соціальні утопії та поширилося театралізоване уявлення про суспільство [Ямпольский 2004: 287-304].

Справді, кожна епоха має свою поетику – систему уявлень про довколишній природний і соціальний світ. І міркування науковців часто цікаво віддзеркалюються в образному світі художньої творчості їх сучасників чи найближчих наступників. Відповідність між поетичним світом збірки "Веселий цвинтар" Василя Стуса, дискурсом театральності у соціогуманітарних науках ХХ століття, та ще й аналогії з образними уявленнями однієї з подібних за соціальними механізмами попередніх епох це тільки підтверджують.

### Література

- Бахтин, М.М.: Собрание сочинений. Т. 5. Русские словари, Москва 1996.
- Бергер, П.Л.: Приглашение в социологию (пер. с англ.). Аспект Пресс, Москва 1996.
- Гофман, И.: Представление себя другим в повседневной жизни (пер. с англ.). КАНОН-пресс-Ц – Кучково поле, Москва 2000.
- Носков, В.Г.: Переключка веков: размышления, суждения, высказывания. Мысль, Москва 1990.
- Стус, В.С.: "Веселий цвинтар". In: Твори. Т. 1, кн. 1. Просвіта, Львів 1994, с. 154-196.
- Терц, А.: Что такое социалистический реализм. In: Критика 50-60-х годов ХХ века. КРПА Олимп, Москва 2004, с. 65-114.
- Шюц, А.: Формирование понятия и теории в общественных науках. In: Американская социологическая мысль. Тексты (пер. с англ.). Изд-во МГУ, Москва 1994, с. 481-496.
- Ямпольский, М.: Физиология символического. Книга 1. Новое литературное обозрение, Москва 2004.

### Summary

The article is devoted to consideration of theatrical discourse in the field of social sciences in XX century and representation of this discourse in the poetics of the Vassyl Stus' *Joyous Graveyard*.



# Між природою та культурою - проблема екзистенції жінки в сучасній українській прозі

Гук Ольга

*Одеське обласне базове медичне училище*

Таке враження, що жінка рішуче втомилася перебувати на маргінесі різних культур. Наївний розум, приписавши жінку до світу природи, всіляко заперечував такі ж природні її соціальні, політичні та інші цивілізаційні прагнення, наприклад, спроби вчитися, працевлаштуватися, голосувати тощо. Тому в жіночій прозі все частіше культурно-творча місія жінки визначається як головна іпостась її екзистенції. Приклади наводити не будемо. Вітчизняна література нараховує їх велику кількість. Зупинимося лише на деяких жіночих творах сучасних українських письменниць О. Забужко та Є. Кононенко.

Зрозуміло, що приступаючи до написання художнього твору, письменник фактично не може не враховувати біологічну сторону буття жінки. Ясна річ, біологія далеко не вичерпує жіночих спроможностей: „... біологічні відмінності забезпечують сировину, з якої ми починаємо створювати свою ідентичність у межах культури і суспільства,- підкреслював Кімелл Майкл С. [ 2003: 67 ] „. Взагалі екзистенція жінки - це позиція мінливого і часто нез'ясованого пограниччя між культурою та природою. Маємо цілий ряд блискучих зразків того, як жінка гармонійно вливається в ту чи іншу культуру, і аж ніяк не поступається чоловікові у творенні духовних цінностей вселюдського масштабу. Ці жінки є в кожній культурі. Вони сміливо беруть на себе цивілізаторську місію, але при цьому сліпо не приймають закони природи вони не в силі, а, можливо, й не в праві. Хрестоматійний приклад у рідній літературі - О. Кобилянська. Благі і високі наміри підняти престиж „битої „ літератури розбивались, однак, як свідчить „ Щоденник „ письменниці, об життєвий прагматизм нереалізованої жінки. „ У своїх дівочих щоденниках Кобилянська постає правдивою німфеткою. Інтерес молодого дівчини майже цілковито звернений до переживання зваб і еротичних фантазій,- писала Т. Гундорова [2002: 93]”.

Між природою та культурою - це щастя, або прокляття кожної жінки, але сама природа, чи сама культура ніколи не дадуть вичерпного знання про жінку. Якщо ж говорити про художній текст, створений жінкою, то дуалізм природного та культурного відчутний там особливо. Дослідник жіночої творчості повинен враховувати цю обставину жіночої екзистенції, інакше втрачається неповторна „логіка” жіночого письма й цілий „арсенал” задіяних художніх засобів залишається до кінця не з'ясованим.

У романі О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу” екзистенція головної героїні, на перший погляд, моделюється в межах біологічно-сексуального. В дійсності, фізіологічний поклик тіла жінки експліцитно та імпліцитно присутній в багатьох її життєвих ситуаціях. Особливо це стосується тілесно-сексуальної „кориди” з герметично закам’янілим чоловіком (в духовному сенсі), що несе на собі відбиток національної неповноцінності. Але, перебравши на себе цивілізаторську місію, „біологічні” сцени О. Забужко використовує як своєрідний „карнавал”, що здатний розбавити серйозні проблеми, які більше цікавлять авторку. Адже її героїня живе переважно духовним життям. Вона - поетеса, багато часу віддає мистецькому життю, як в межах рідного полісу, так і поза ним, палка фанатка своєї мови, займається науковою та викладацькою діяльністю. Саме це віддаляє героїню від „біології, але не вбиває в ній до кінця „природу,,. Хоча в романі час від часу можна спостерегти, що „природа” в якійсь мірі пригнічує її творчу настроєність. „... Вечорами у ванні я розглядаю перед дзеркалом ( начепивши совині окуляри, ті самі, з товстими скельцями, так що вигляд маю достолиха кумедний ) свої груди, досі такі незмінно кулясто-пружні, визивно насторчені пипками врізнобіч ( „ Это ж надо, - казав колись, нестак і давно, один недоукраїнізований мною мужчина, - наверно, четвертый размер, а как держится !” ) : цієї осени вони вперше охляли, недвозначно посунулися долі, наводячи на гадку про перестояне сире тісто, і взялись якимись відворотними плямами, схожими на пігментні, а вершечки щодалі, то більше нагадують потемнілу шкіру зморщеного персика... [Забужко 2003:53],.. Іншими словами, жінка в О. Забужко виражає свідомий протест своїй природній даності, але несвідомо продовжує жити за її незмінними законами ( кохасться з чоловіком, ходить на прийоми до гінеколога, мріє про материнство і т. д. ). Але для цього типу жінки головним залишається - жити і творити для „загального добра” .

В оповіданні „Сестро, сестро” цієї ж авторки ідея дуалізму жіночої екзистенції розгортається дещо неординарно. Ми переносимося в похмуре дитинство героїні твору. З природним в оповіданні асоціюється згадка про ненароджену сестру, особливо вражає портрет зародка майбутньої дитини: „ Вона мала зябра і, замість ніг, підібганий скорчений хвостик - на манір рачка чи морського коника. Дівчинка-пуголовка, чоласта, як усі в вашому роду. Очі їй, напевно, ще не прокліпнулися, бо, зрештою, й не мала на що дивитися: довкола була тьма. І вогкість. І тепло [Забужко 2005: 26]”. Але так склалося, що цей зародок так й не зміг перетворитися в людину, бо матері прийшлося зробити аборт. Письменниця вміло поєднує „фізіологічну” трагедію жінки з політичним життям того часу: „... ось чого вони від нас хотіли, сволочі, бандюги, убивці, не діждете, я її вирощу, мою



Дарцю, мою дівчинку, єдину, що мені лишилася, я її не випущу, як випустила цю, давшись розтиснути коліна, окравки сирій печінки в чорно-крово'яних змивинах, ясочко, моє дитятко, чи ти мені коли простиш?.. [Забужко 2005:32 ]". І дійсно авторка домагається величезного психологічного ефекту, змальовуючи останки тримісячного зародка: „ Те, що вона вгледіла, - те, що плавало в цинічному блисківці цинкової посудини,- скидалося на обрізки сирій печінки в чорних, масних згустках крові, і то й була твоя сестра в її єдиному земному існуванні... [Забужко 2005: 31]". Тут читач зустрічається з „оголеною” людською природою, яку письменниця вміло вкраплює в культурний світ дівчинки, якій судилося жити, на відміну від молодшої сестри. Але світ її зовсім не „пестив”, бо вона не мала вільного життя, хатній „герметизм” ввесь час давав про себе знати. Єдина відрада - українські книжечки, без яких вже не могла прожити жодного дня. Саме ці книжечки в символічному сенсі формують з дитячих років міцний психологічно-культурний фундамент жінки, яка в майбутньому виявить готовність сміливо взятися за „кермо” нашої трагічної історії.

У фрагментах „творчої” автобіографії Є. Кононенко „Без мужика” теж зустрічаємося з жінкою творчого спрямування. Героїня не замислюється над глобальними проблемами людства, вона просто живе звичним життям людини із совдепівської сім'ї. Її екзистенція окреслюється авторкою коротко й зрозуміло - БЕЗ МУЖИКА. Дівчинка довгий час знаходилася в чисто „жіночому царстві” матері й бабусі, яке згодом почало її дратувати. Тому, коли прийшов слухний час, вона довго не задумувалася, а з усім своїм жіночим бажанням та цікавістю таки ввірвалася у світ МУЖИКА. Жінка й не підозрювала, що цей світ зустріне її своїми жорстокими природними законами, з якими змиритися вона не змогла. Перший її чоловік виявився імпотентом, до всього ще й психічно хворою людиною з діагнозом: „... в'ялотекуча шизофренія з бредом реформаторства [Кононенко 2005: 15]”,. Другий - математик, з яким теж життя не склалося. „ Він з тих, хто ходив на гуртки для розумних і з презирством дивився на дурних дівчат. Але він також недоделок, хоча й на психобліку не перебуває. У ваших стосунках було щось людське, поки ви не дійшли до його койки в гуртожитку. А там воно зникло назавжди, а ви обоє протягом кількох років не хотіли цього визнавати, розгублено намагаючись повернути той людський компонент, який був виник на початку, щоб прикро й безжалюбно зникнути назавжди [Кононенко 2005: 19]”. Нарешті з третім чоловіком - „лошаком” - знову поразка. Для героїні екзистенція лише самиці не підходила. Знаменним в її житті стало те, що саме в цьому шлюбі з „лошаком” до неї приходять поетичне натхнення: „ Саме тоді до тебе приходять Образи й Рими. Ти давно пишеш свої вірші та перекладаєш іноземні. Але саме в роки твого

останнього шлюбу це стає невідворотним [Кононенко 2005:26]”. Не знайшовши духовного контакту з чоловіком, жінка заглибилася в поетичну творчість, яка змогла „захистити” її від низького та гнітючого світу з МУЖИКОМ. Фактично - це друге народження героїні, що принесло їй давно вимріяну духовну свободу. Раз вступивши в світ творчості, вона не могла його залишити, бо він її окрилював, давав потужний стимул до життя, чого, на жаль, з усіма разом узятими чоловіками домогтися так і не змогла. Хоча після того ще був іноземний бой-френд. Але, коли він одного разу натякнув героїні на розрив з літературою, то це остаточно відвернуло жінку від світу з МУЖИКОМ: „ - Невже ти не розумієш, що тобі вже час кидати літературу? Невже ти ще не переконалася, що вона тобі нічого не дає? А в моїй країні ти б легко отримала місце в хорошому супермаркеті, а потім ти з твоєю головою і з твоєю освітою могла б швидко стати менеджером з постачання!

Від цих порад ти повертаєшся до цієї самої літератури, гендерних студій та культурних досліджень, яких, власне, ніколи й не кидала. Повертаєшся у світ БЕЗ МУЖИКА, з якого вийшла, як Венера з морського шумовиння [ Кононенко 2005: 32]”.

Отже, досліджуючи природу жіночого письма необхідно завжди тримати під прицілом екзистенцію жінки, яка окреслюється пограниччям між культурою та природою. Але зауважимо, що зводить все тільки до природи, чи культури означає не зрозуміти жінку до кінця. В романі „ Польові дослідження з українського сексу „ О. Забужко свідомо ігнорує біологічно-сексуальну екзистенцію жінки й домагається духовного зросту героїні. Оповідання „ Сестро, сестро „ вражає своєю фізіологічною правдивістю. Символічний образ дитячих книжечок, які не випускає з рук маленька дівчинка, - це прямий натяк на її великий духовний потенціал в майбутньому. У фрагментах „ творчої „ автобіографії Є. Кононенко „ Без мужика „ героїня теж виступає проти ворожої до неї природи, що асоціюється із світом з МУЖИКОМ. Вона бажає мати духовні переваги перед чоловіцтвом та й перед цим світом загалом . І Забужко, і Кононенко в своїх творах довели незмінний дуалізм жіночої екзистенції. В перспективі хочеться, щоб українська жінка нарешті віднайшла потрібний баланс між природою та культурою й з гідністю справилася з цивілізаторською місією, до якої вона так довго йшла.

### **Література**

Гундорова Т.: *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Критика, Київ 2002.

Забужко О. С.: *Польові дослідження з українського сексу*. Роман. Факт, Київ 2003.

Забужко О. С.: *Сестро, сестро: Повісті та оповідання*. Факт, Київ 2005.

Кімел Майкл С.: Гендероване суспільство. Сфера, Київ 2003.  
Кононенко Є.: Без мужика. Кальварія, Львів 2005.

### **Summary**

Universal existence of a woman between nature and culture in literary works of O. Zabuzhko and Ye. Kononenko taken as example is a subject of this work. Civilizing mission of Ukrainian woman that does not want to limit her existence to nature entity only is underlined in this work.



## Вино в сучасній українській поезії

Науменко Наталія

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Історія вина невіддільна від історії людства. Вино – плід людського розуму – не лише напій, харчовий продукт оздоровчого та профілактичного призначення. Воно – мірило цивілізації, критерій якості життя, надбання культури.

Як зазначає відомий французький дієтолог Мішель Монтиньяк, вино пройшло довгий шлях від напою безсмертя у грецькій міфології до напою пошани, від засобу задоволення – до гаранта дружньої прихильності у сучасних суспільних церемоніях [Монтиньяк 2000: 14].

Вино – священний напій, який супроводжує людську культуру від самих її джерел. Давні єгиптяни батьком виноробства вважали Осіріса – Бога сонця; грекам виноградну лозу подарував Діоніс – Вакх, Бог живої сили природи, веселощів і вина. Саме Діоніс, за легендою, є прародителем вина й виноробства в українських Карпатах.

Попри те, що різні народи по-різному виходять на історичну сцену, спорідненість між ними завжди виявляється у сфері становлення виноробства та відкритті вина. Тому **мета нашої роботи** – на основі вивчення української поезії різних жанрів, присвяченої вину, утвердити зазначений символ як чинник, що виявляє елементи пантеїстичного світогляду в образному мисленні українця.

Чимало згадок про вино існує в Біблії, де виноград є іпостассю “дерева життя”. З вином порівнюються радощі кохання у “Пісні над піснями”. Першим чудом Ісуса Христа було перетворення води на вино під час весілля в Кані Галілейській. “Я – виноград, ви – гілля його, а мій Батько – виноградар”, – мовиться в Євангелії [История 1999: 345].

Вино – атрибут християнського обряду причастя. Православна церква послуговується спеціальними молитвами, пов'язаними з вином – на насадження винограду, освячення хліба, пиття вина, яке розглядається як Божий дар і яке слід уживати з подякою та молитвою [История 1999: 346]. Таким чином, вино у християнській традиції – насамперед символ священного зв'язку між людиною та божеством.

На думку Г.Гачева, вино – “позаземна сонячна рідина кущів винограду: окремі ягідки – індивіди, а грона – соборні хори градин і суспільства” [Гачев 1988: 401]. Вибудовується цікавий етимологічний образ: вино як символ єднання людей + град (місто, столиця) – **виноград**, прототип Граду Божого.

Вино постає як сполучення чотирьох першооснов, чотирьох пір року, п'яти чуттів, а відтак є потужним культурологічним чинником. Саме

тому його високо підносив Ф.Ніцше, вирізнивши у своїй праці “Народження трагедії з духу музики” 2 типи культуротворення – аполлонівський та діонісійський. Щодо другого, зокрема, він твердив: “Чи то через вплив наркотичного напою, чи то при могутньому, повному втіхи наближенню весни... пробуджуються діонісійські почування... Відчужена, ворожа чи упокорена природа знову святкує своє примирення з її втраченим сином – з людиною” [Ніцше 1996: 44].

Польський культуролог Ян Парандовський говорив: “Склянка доброго вина, випита під час творчості, ... окрилює думку – ключем починають бити метафори, розгортаються й широко розгалужуються найнесподіваніші асоціації” [Парандовський 1982: 122].

Ми ж зробимо спробу прочитання української “винної поезії” з позицій не лише літературо-, а й народознавчих, беручи до уваги символіку вина та виноробства у світовій культурі.

Вино – один з найбільш поширених образів української духовної культури. Розповідь про вина, їхні цілющі властивості у поетичній формі робила їх зрозумілими для читача, а елемент художньої фантазії стимулював роботу мислення людини й приводив до формування незвичайних асоціативних рядів.

У поезії ХХ століття “діонісійський” первінь особливо характерний для творчості Б.-І.Антонича. Наскрізними образами її є “похмілля” – метафора радості від єднання з довкіллям – і його римова пара “весілля”, що символізує шлюб між людиною та природою:

*Почалось так: упився я*

*Від перших власних строф похмілля.*

*Був тільки місяць дружбою*

*На мому з піснею весілля... [Антонич 2003: 97].*

*Червінці дзвонять на столі,*

*І місяць – найхмільніший келих.*

*Схилився вечір до землі*

*І срібним сяйвом ріки стелить... [Антонич 2003: 99].*

Ця двоєдність проходить червоною ниткою крізь усю лірику Антонича, починаючи від збірки “Три перстені”, хоча мала й дещо песимістичне забарвлення – у сонеті “Старе вино”:

*В холоднім сутінку старого льоху*

*По стінах тиша кане зерном граду...*

*Пляшки набрякнуть у тісноті спаду*

*І тріскають, немов струки гороху...*

Технологи виноробства твердять: вино – живе, воно змінюється – формується, дозріває, старіє й розпадається (умирає). Саме так трактують еволюцію вина й поети, ототожнюючи його з живою істотою, яка не лише росте й розвивається, а й думає та почуває, так само як і ліричний герой – оповідач поезії:

*Вино в пісок усякне, червіль рож  
Увійде в зелень мохового прута.  
І ми, буває, нашої також  
Бажаєм дійсності розбити стіни,  
Дарма що, може, кинувши їх пута,  
Ми б розіллялись на незнані ріні* [Антонич 2003: 44].

Вину присвятив чимало поетичних шедеврів М.Рильський – тонкий знавець античної культури:

*У теплі дні збирання винограду  
Її він стрів... На мулах нешвидких  
Вона верталась із ясного саду...  
І він потягся, як дитина, радо,  
І мовив: – Добре бути молодим  
У теплі дні збирання винограду* [Рильський 1983: I, 169].

Український культуролог А.Содомора подає до цієї поезії коментар: сонетна форма для М.Рильського – келих, а зміст у ньому – вино; кожен, хто намагатиметься перекласти ці рядки іншою мовою, має зберігати як форму, так і зміст (букет). На таку метафору у трактуванні А.Содомори здобуваються й засоби милозвучності вірша: “збирання винограду” – подвоєне “н” уповільнює ритм поезії, навіює медитативний настрій, із яким людина смакує коштовне вино.

На позір видається, що в розмаїтті українських поетичних творів існує лише один семантичний вимір досліджуваного образу – “вино”, без видових найменувань. Скажімо, у росіянина І.Северянина – не лише “лікер”, а й “крем-де-мандарин”, “крем-де-віолет”, “банановий лікер”, “барбарисовий лікер”; не лише “вино”, а й “кагор”, “мускат”, “шаблі”, “токай”, “шампанське”... Найчастіше у творчості російського поета найменування хмільного напою постає як художня деталь:

*Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!  
Удивительно вкусно, искристо, остро!  
Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!  
Вдохновляюсь порывно! И беру за перо!..*

Лише іноді цей образ має металогічний характер:

*Ты влилась в мою жизнь, точно струйка Токая  
В оскорбляемый водкой хрусталь... [див. Северянин 1988].*

В українській же ліриці вино – не лише напій у ряду інших, не лише елемент “поетичного натюрморту”, а насамперед символ, метафора, порівняння: “Коли захочеш, до твого весілля я зроблю **вино з троянд... Те вино – як ніжність**” [Симоненко 2002: 164].

*Ці сосни Києва нам пам'ятати разом...  
Де вчорами хвоя **як вино**,  
Де на високім поверсі вікно  
(Спадає світло вниз терпким атласом)...*

*Ет, заболіла вже й тобі дорога...*

*Ці сосни нам даровано на спогад [Мойсієнко 2006: 56].*

Автор статті намагається зробити свій внесок у становлення української “винної поезії”:

### ***У винному погребі “Магарач”***

*Напевно, знали предковічні ті дуби,*

*Що крізь віки нестимуть дар для нас безцінний:*

*Стократ дорожчий, ніж скарби Алі-Баби, –*

*Немов віднайдений рукопис старовинний.*

*У першому – рубін чудес і ворожби,*

*Черлений дзвін – Мускат, цілитель душ нетлінний,*

*У другим – щирий лік від суму та журби,*

*Мадера – мандрівець, чудовий сон буришинний.*

*У третім – Каберне, розсипчастий гранат,*

*Японській осені він споконвічний брат,*

*Четвертий – сердолік таврійського прибою,*

*В нім Чорне море наші тайни зберегло...*

*Тут віднайдемо ми Кастальське джерело,*

*Яке у світ вина нас поведе з собою.*

Виноградне вино – складова частина світової, зокрема української, культури – при правильному вживанні приносить чималу користь, яка виявляється як у покращенні фізичного стану, так і у піднесенні людської духовності. Свідченням цьому є численні літературні твори, написані в різні періоди – середньовіччя, бароко, XIX та XX століття, де образ вина щоразу постає в нових іпостасях, але при цьому зберігає своє незмінне значення символу радості, любові та натхнення. Знайомство з писемними шедеврами, присвяченими вину, змушує нас глибше пізнавати таємниці історії, технології виробництва, культуру споживання цього чудодійного напою.

### **Література**

Антонич Б.-І.: Велика гармонія. – К.: Веселка, 2003.

Гачев Г.Д.: Национальные образы мира. – М.: Сов. писатель, 1988.

История вина в цивилизации и литературе. – М.: Беловодье, 1999.

Мойсієнко А.К.: Вибране. – К.: Фенікс, 2006.

Монтиньяк М.: Чудесные свойства вин. – М.: Изд. дом “Оникс”, 1999.

Ніцше Ф.: Народження трагедії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996.

Парандовский Ян: Алхимия слова. – М.: Прогресс, 1982.

Рильський М.Т.: Зібрання творів: У 20 т. – Т.1. – К.: Наук. думка, 1983.

Северянин И. Стихотворения. – М.: Сов. Россия, 1988.

Симоненко В.А.: Вибране. – К.: Школа, 2002.

### **WINE IN CONTEMPORARY UKRAINIAN POETRY**



*The article analyses the development of an image of wine as one of the main conceits of Ukrainian everyday life, world perception, folklore, and written poetry. Particularly, there is shown an evolution of this image in the new Ukrainian literature presented by numerous poems of modern wrights.*



# Феномен мовчання в історичному романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай»

Немченко Ірина

*Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова*

«Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог» [Біблія: 1028] - цими словами розпочинається Євангеліє від Іоанна, і тут у трьох простих реченнях, утворених грою трьох слів, уся Біблійна історія створення світу, який починався з Божественного Слова. Та замислюючись над самим процесом створення світу, як він описаний у Біблії, розуміємо, що це – лише момент у часі. Що було після нього – ми більшою чи меншою мірою знаємо, а от що було до нього? Мовчання. Мовчання сповнене присутності Слова-Бога як абсолютного буття, Слова, яке було завжди і буде завжди, але Слова не промовленого. Значуще мовчання, в якому вже існував світ, існував, проте мовчав. Таким чином, простір мовчання можна вважати, коли вже набратись такої сміливості, Космосом, давнішим за усі цивілізації усіх світів.

На думку М. Зубрицької, «мовчання у феноменологічному та онтологічному сенсі є атрибутом простору вічності, у якому можливий діалог живих із мертвими за допомогою письма, книги. Тобто мовчання, як і письмо, стає комунікативною одиницею. Тому мовчання однаково можна розглядати і як комунікативну перерву, і як комунікативний розрив чи комунікативне непорозуміння» [Зубрицька 2004: 169]. Додамо, що мовчання може розглядатися також не лише як відсутність комунікації, але й як особливий спосіб спілкування, іноді вищий, адекватніший, продуктивніший, ніж звичайна розмова.

Мовчання – актуальна, цікава й мало досліджена тема в сучасному літературознавстві. Між тим, неможливо не помітити, що мовчання в різноманітних проявах відіграє в художньому творі неабияку роль і на рівні сюжету й композиції, і на рівні характеротворення тощо. Особливо інтригує роль мовчання в процесі сприйняття твору читачем та дослідником, оскільки мовчання пропонує ширше інтерпретаційне поле, ніж мовлення.

Якщо за допомогою мовчання, як твердить Нікітіна, можна висловити будь-який комунікативний намір, створити репліку будь-якого змісту – від категоричного заперечення до цілковитої згоди [Нікітіна 2004] – то виникає питання: чи в художній літературі, в мистецтві загалом мовчання таке ж поліфункціональне і може виконувати роль будь-якого засобу виразності, будь-якого тропу чи фігури? Наскільки широким є інтерпретаційний простір мовчання? Як змалювати мовчання героя, чи автора, передати значення цього мовчання, коли немає ні виразу обличчя, ні виразу очей, ні міміки, ні жесту. Як лише за допомогою скупих засобів

друкованого слова наповнити тишу мовчанням? А з іншого боку, як прочитати мовчання, як зрозуміти, про що мовчать автор чи герой, як віднайти об'єктивний зміст, не сплутавши його з власними суб'єктивними переживаннями? Кожне з цих питань може стати предметом окремого дослідження, надто коли за об'єкт обирається такий складний для вивчення твір, як історичний роман у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко. Ми спробуємо навести лише деякі спостереження на задану тему.

Відразу зауважимо, що мовчання в нашій розвідці не ототожнюється з фігурою замовчування, яка є лише одним з багатьох способів вираження мовчання в тексті. По-друге, слід відрізнити мовчання від підтексту. Традиційно вважається, що усе, що не сказано у творі, перебуває в царині підтексту, звідки його належить вичитувати. Ми спробуємо розглянути мовчання як текст, який в свою чергу творить власні підтексти, існує паралельно із мовленим словом і не поступається останньому в багатстві виражальних можливостей.

Мовчання може поставати як відсутність чи брак слів. При чому це відсутність, сказати б, абсолютна, таке слово не лише не сказане вголос, а навіть подумки, воно відсутнє у всіх вимірах, воно не лише не донесене до іншого, його немає в самому «Я», а відтак ні в мікрокосмі, ні в макрокосмі. Таке абсолютне мовчання передається у творах художньої літератури завдяки невербальним засобам, тобто розділовим знакам, особливому розташуванню слів та рядків на сторінці тощо. В романі «Маруся Чурай» таким невербальним засобом можна вважати й прозові уривки, тобто мовчить сама поезія, не знаходить ресурсів для створення, приміром, такого глибоко прозаїчного образу, як образ старої Бобренчихи. Якщо можна так висловитись, це своєрідний стан афекту самої поезії: коли вона втрачає мову, тоді на допомогу їй приходять проза. До невербальних засобів передачі мовчання в художньому творі слід віднести також міміку, жести героїв, специфічні дії, що свідчать про втрату мови, неможливість висловити певні думки, почуття. Як, приміром, танець Гриця з Галею Вишняківною на вечорниціх: *«Він танцював із Галею, і в танці // мов щось топтав і нищив чобітьми. // Воно було на танець і не схоже, // ті корчі мук у синім кунтуші. // Аж хтось сказав: // - А не дай Боже, // так танцювать навиворіт душі!»* [Костенко 1999: 132].

Безумовно, в художній літературі як у словесному мистецтві, мовчання найчастіше послуговується словом, виливається у словесну форму, і цей факт робить дослідження феномена мовчання ще більш складним та цікавим. Необхідно розмежувати випадки, коли слово виступає у традиційній для нього ролі, тобто називає щось, розповідає про щось, а коли воно є лише способом оприявити мовчання.

В романі Л. Костенко «Маруся Чурай» все починається з мовчання. Про це свідчить і заголовок першого розділу «Якби знайшлась неопалима книга», а також невеличка історична довідка, з якої

розпочинається твір. Пожежа в Полтаві 1658 року знищила документи, в тому числі й справу Марусі Чурай, яка могла б стати єдиним свідченням її життя та долі. Таким чином було знищено голос історії, а її мовчання, як відомо, завжди дає письменнику право на власну інтерпретацію образу історичних подій та постатей.

Сама героїня вже з перших рядків твору теж постає мовчазною. Мовчання заволодіває нею в момент сильного переживання: *«Бо як до Гриця, мертвого, припала, // Казала все – як зілля те копала, // Як полоскала, як його варила // І як уранці Гриця отруїла.// Вона ж співала, наче голосила, // На себе кари Божої просила.// Співала так, як лиш вона уміла! // А потім враз - неначе заніміла»* [Костенко 1999: 67].

Мовчання Марусі вказує також і на її самотність, відчуженість від громади (чи точніше маси?), підкреслено своєрідним розподілом простору та групуванням персонажів вже з перших рядків твору: *«...перед суддею, Богом і людьми // Чурай Маруся – на підсудній лаві, // і пів-Полтави свідків за дверми»* [Костенко 1999: 66].

Мовчання, втрата мови як реакція на душевне потрясіння, на нелюдський біль властива й іншим персонажам роману, як приміром матері Марусі в момент, коли вона дізналася про смерть чоловіка: *«Людей зганяли. Мати моя впала, // і крик замерз у неї на вустах»*[Костенко 1999: 98].

Або ж наприкінці розділу «Облога Полтави» мовчання Івана Іскри передає надзвичайне внутрішнє напруження у вирішальний момент боротьби за рідне місто, і водночас невимовну муку при згадці про страждання коханої жінки: *«Був у Марусі. Снігом замело. // Прийшов до неї, навіть не зраділа. // А на Свят-вечір, як вона сиділа, // то вже од неї тіні не було. // Мовчить Іван, потемнівши лицем. // Очей не зводить з поля і дороги. // І кожна мить то може бути кінцем, // то може бути початком перемоги»* [Костенко 1999: 190].

Цікаво порівняти образи роману в плані сприйняття, розуміння ними мовчання. Так для матері Марусі мовчання є виявом сили духу, мужності, не дарма ж вона вчить дочку не показувати своїх сліз, свого горя на людях, терпіти й долати біль мовчки. Іван своєю мовчазною вдачею відразу вражає й навіть відлякує від себе Марусю, в її спогадах саме мовчання виступає чи не найголовнішою рисою його вдачі. Проте це мовчання приховує і шляхетну душу, і ту саму внутрішню силу, якої навчала Марусю матір. Тільки мовчання надає Галі Вишняківні більш-менш привабливого вигляду: *«Глуха до пісні, завжди щось спотворить.// Все вишиває прошив подушок.// Ще як мовчить – нічого. Заговорить, - // гостренькі зуби – чисто ховрашок»* [Костенко 1999: 106]. Далі вже й Гриць зауважує, що мовлення, а також і спів, ще більше спотворюють і так недалеко, приземлену Галю.

Самій же Марусі, наділеній могутнім пісенним талантом, мовчання було чужим, ворожим. Пісня дозволяла їй висловлювати себе, але

поетична форма цього вислову, мистецька загадка, доступна не всім, давала можливість мовчати про те, що не мало бути сказаним. Приклад такого мовлення-мовчання знаходимо в уже цитованому вище уривку, в якому люди побачили зізнання Марусі в отруєнні Гриця, хоча насправді це була усього лише пісня, художній твір, що народився, як це часто буває, з великої душевної муки, але водночас був дуже далекий від реальної дійсності, пов'язаний з нею лише асоціативно, лише в уяві митця. Саме ця пісня, відома й досі, стала, за версією Ліни Костенко, останнім твором Марусі Чурай, після цього в її житті запанувало трагічне мовчання. Таке мовчання-смерть постає в дивовижному образі з розділу «Сповідь»: «в морі по вуста» [Костенко 1999: 107]. Щоб померти їй не треба було пірнути в воду з головою, досить було «по вуста», а відтак мовчання в уяві Марусі було рівнозначним смерті. І хоча у фіналі роману мовчання стає єдиним порядунком, душевним прихистком Марусі, бо зранена душа вже не здатна була заспівати, а лише «здригалася словами», воскресіння її й вічне життя, яке накувала зозуля, пов'язується з піснями.

В сцені суду Маруся мовчить, і на це автор не раз звертає увагу. Прикметно, що з точки зору односельців, мовчання є найбільшим гріхом, найтяжчим злочином Марусі, гіршим навіть за отруєння Гриця, або ж мовчазним визнанням своєї вини: *«Але вона ні слова не сказала, // усправедливленень жодних не дала, // тільки стояла, яко з каменю тесана. // Тоді громада загула прелютю: // Вона ж свій злочин визнала прилюдно!»* [Костенко 1999: 67]. Або ж далі, після несправедливих звинувачень свідків, *«Вона ні слова не сказала праву. // Стоїть. Мовчить. І дивиться. І все»* [Костенко 1999: 73]. Так і в розділі «Страта» героїня мовчить і тим примушує замовкнути людей, які й перед стратою не шкодували для неї злого слова.

Стіна мовчання навколо героїні на перший погляд руйнується в розділі «Сповідь». Маруся починає говорити сама, з її слів читач дізнається не лише про справжні обставини трагічної смерті Гриця, але й про саму героїню. Зі спогадів Марусі довідуємося також про історію формування характеру, яка починається ще до народження героїні.

Проте мовлене слово, що розбиває мовчання, навіть тут є майстерно створеною ілюзією. В структурі роману сповідь Марусі відбувається в площині мовчання. Про це свідчить і замкнений простір в'язниці, що дає Марусі таке потрібне їй і водночас таке важке усамітнення, і ті три дні, які вона має на спогади-сповідь. В цьому символічному часопросторі відбувається мовчазний діалог героїні з собою, з Богом, бо сповідь – це передовсім голос совісті, яка «промовляє завжди й незмінно в модусі мовчання» [Гайдеггер 2003: 310].

Серед звукового супроводу мовчання може бути або цілковита тиша, або її трагічна відсутність, простір наповнений голосами, звуками, які лише посилюють бажання самоти і мовчання, пригнічують бажання висловитися.

Як приміром у тій же сцені суду. Тут як в жодному іншому розділі звучить велика кількість голосів, але вони не порушують атмосфери мовчання. Не відбувається обміну інформацією, тобто немає комунікації, спілкування між людьми, бо кожен чує лише себе. Це підкреслюється і в авторських ремарках, та й у словах персонажів ця думка також підтверджується. Натомість скупе на слова, майже мовчазне спілкування Марусі з матір'ю, з Іваном, батьків Марусі між собою було більш глибоким для персонажів, більш інформативним для читача, ніж, припустимо, розлогі монологи Гриця.

Мовчання як домінанта образу Марусі є трагедією не лише цього персонажу, а усього українського народу. Ця думка висловлена майже прямолінійно в афористичній характеристиці героїні: «Ця дівчина не просто так, Маруся. Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа». А далі через трансформації змістового навантаження мовчання, через образ мовчання-смерті, що постає в уяві Марусі, вияскравлюється одна з основних думок твору: народ без голосу, народ без співця – мертвий. Якщо душа народу замовкла, втратила голос - народ втратив душу, то що ж це за народ, яке його майбутнє, якщо воно взагалі можливе? Втрата героїнею голосу, здатності співати символізує втрату голосу народом, перетворення його на мовчазні маси, що, як твердить Ж.Бодріяр, втратили здатність до саморепрезентації, до висловлення себе, втратили здатність до будь-якої самостійної дії: «У мовчазної більшості не буває представників – репрезентація спокутує своє попереднє панування. Маси вже не є інстанцією, на яку можна було б посилатися, як колись на клас чи народ. Огорнуті своїм мовчанням, вони більше не є суб'єктом (перш за все, не є суб'єктом історії) а, отже, не можуть ввійти у сферу артикульованої мови, у сферу вираження, не можуть проходити “стадію (політичного) дзеркала” та цикл уявлених ідентифікацій. Звідси і головна особливість: не будучи суб'єктом, вони вже не можуть бути відстороненими від самих себе – ні у власній мові (її у них немає), ні у якій-небудь іншій мові, яка могла б претендувати на те, щоб нею стати... Мовчання маси нагадує мовчання тварин, ба більше, воно нічим від нього не відрізняється... Маса обходиться і без істини, і без мотиву. Для неї це слова без сенсу. Вона взагалі не потребує ні свідомости, ні несвідомого» [Бодріяр 2002].

Таким чином, опозиція мовчання-голос постає у творі далеко не однозначною. Мовчання має переважно позитивну конотацію. Воно позначає такі якості вдачі героїв, як мужність, шляхетність, сила духу, вірність, глибоке взаєморозуміння або ж здатність розуміти іншого без слів. Водночас мовчання несе біль і муку, бо ж невисловлене, а відтак нерозділене горе вдвічі тяжче. Героїня сприймає втрату голосу як смерть, народ, що втратив мову – втратив майбутнє. Голос, промовлене слово постає втіленням зла. Наведемо лише декілька прикладів. Так в сцені суду мати, Чураїха, просить людей: *«За крок до смерті, перед вічним сном, //*

*Одного прошу: у мою дитину // не кидайте словами, як багном!»* [Костенко 1999: 77]. Людський поговір стає жорстоким випробуванням Марусі; зневага до слова звучить з вуст старої Бобренчихи: *«Ото й не думай. Сватою собі Галю. // А що хто скаже – слухай через верх»* [Костенко 1999: 124]. В окремих епізодах твору слово постає синонімом зради, адже відомо, що саме слово часто стає тією маскою добра, під якою ховається найлютіше зло: *«Він говорив, і відбувалось диво. // Він зраду якось так перетворив, // так говорив беззахисно й правдиво, // неначе він про подвиг говорив»* [Костенко 1999: 134]. І водночас, роман, головною героїнею якого є легендарна авторка народних(!) пісень, стверджує думку про те, що лише творчість повертає слову його справжню природу, і воно, навіть не сказане, а проспіване, вистраждане з глибини душі знову стає рівним Богу.

### **Література**

- Біблія. Книги Священного Писання Ветхого и Нового Завета. Канонические. Известия, Москва 1991.
- Бодряр, Ж.: В тіні мовчазної більшості, чи Кінець соціального. In: Незалежний культурологічний часопис «І» 25/2002. - [www.ji.lviv.ua](http://www.ji.lviv.ua).
- Хайдеггер М.: Бытие и время. Фолио, Харьков 2003.
- Зубрицька, М.: Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Літопис, Львів 2004.
- Костенко, Л.: Маруся Чурай. Историчний роман у віршах. In: Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія. Степова Еллада, Кіровоград 1999, с. 65-195.
- Nikitina, Ye.S.: THE WORLD OF SILENCE IN MODERN CULTURE. Роль молчания в современной культуре. In: Социальная коммуникация в современном мире. Modern Social Communication / Сборник материалов российской-американской научной школы-семинара, 14-18 июня, 2004, с. 42-47.

### **Summary**

In clause the place and a role of a phenomenon of silence in the novel of Lina Kostenko “Marusya Churay” is investigated. It is stated that silence is multivalent and it helps to understand the main idea of the novel.



# Філософія мовчання в ліриці Ігоря Калинця

Віват Ганна

*Одеська національна академія харчових технологій*

Дуже давньою є у людському суспільстві проблема Слова, того, котре, як відомо, “було спочатку”, і з котрого “все постало”. Оскільки пізніше слово почало ділитися на правдиве й брехливе, на праведне й зрадливе, на барвисте й злиняле, то проблемами значення слова у житті суспільства переймалися філологи й філософи, в тій чи іншій мірі торкалися її всі митці слова. Проте слід зазначити, що такою ж давньою і важливою в людському суспільстві є проблема Мовчання. Про це свідчить давня народна мудрість. “Мовчанка – золото”; “хто мовчить, той двох навчить”; “мовчи глуха – менше гріха”; “мовчи та диш”; “мовчання – знак згоди” тощо – такою є філософія мовчання в українській народній творчості, котра, як відомо, є виразником народного менталітету.

Опрацьовуючи творчість І. Калинця, помічаємо, що тема мовчання і її різновидів хвилювала поета настільки, що в його доробку знаходимо цілу низку поезій, присвячених зазначеній проблематиці. Цій тематиці та проблематиці поет навіть присвятив збірку віршів під назвою “Підсумовуючи мовчання”, у котрій міститься цикл поезій під такою ж назвою. Оскільки ця проблема варта окремого дослідження, однак ще не була предметом ретельного вивчення літературознавців, то спроба дослідження філософії мовчання, за Калинцем, є метою даної роботи. У статті проаналізуємо авторську концепцію мовчання, виявимо позитивні й негативні боки цього явища в інтерпретації поета, розглянемо різні вияви версифікації щодо цього аспекту в Калинцевій ліриці.

Уже в одній із перших збірок “Коронування опудала” “Пробудженої музи” І. Калинця віднаходимо незгоду поета з народною мудрістю у ставленні до мовчання, котра стверджує, що мовчання є золотом, тобто, протиставляючи мед і полин, золото і заржавілу бляшку, поет наголошує на тому, що далеко не всяке мовчання – золото. У вірші “Мед мовчання...” поет характеризує мовчання як пустку, як відсутність життя, правди і віри, а тому: *“вода наша ніколи / не стане вином а п’ять хлібин / залишаться п’ятьма хлібинами”*, – вважає І. Калинець [2004: 154]. Варто підкреслити, що, екстраполюючи біблійну подію на національний ґрунт у цьому вірші, поет підкреслює значущість біблійних істин для життя і розвитку будь-якого народу.

Мовчання як безплідність, пустку, анабіозу чи смерть поет зображує і в поезії “Акафіст до Богородиці із Красова”, де серце ліричного героя, котре колись було “навчене мови”, намагається побороти оту страшну мовчанку, що асоціюється у поета з “павзою часослову”, оціпенілим

грудням”, “замерзлим склом вітражів: *“Ти поховала мене / присипала мовчанням / як засніженою землею / Я б хотів загорнути Тебе / у мовчання мов у саван / твоє і моє мовчання / безплідні [2004: 190]”*.

Звернімо також увагу на те, що приказку “мовчанка – золото” автор заангажує не один раз, висловлюючи своє ставлення до цієї, на слухну думку поета, суперечливої істини. Приміром, визволити свої уста “з випробуваного золота мовчання” просить автор свою землю в другому вірші циклу “Верлібровий вирок”. У вірші “Блакитне” поет також розгортає свої розмисли щодо філософії мовчання на тлі цієї загальновідомої приказки: *“блакитна чашка на золототканій серветці, / блакитна маска із золотою мовчанкою на вустах, / і жилка на шиї несла блакитну кров [2004: 275]*. Слід зазначити, що І. Калинець часто використовує кольорову символіку на визначення настроїв та векторності світоглядних позицій у своїй творчості. Характеризуючи блакитний колір, він розглядає його у класичному поєднанні з золотим, що мовою символів репрезентує позитив. За міфологією, синій (блакитний) колір символізує щастя, а жовтий (золотий) тепло і добробут. Золотий і жовтий отримують у світовій мові особливе значення одкровення [Серов 1995: 385]. Однак одна художня деталь, маска, вказує на неприродність тієї мовчанки, і цим акцентує увагу реципієнта на амбівалентності явища мовчання. Тобто автор тут також імпліцитно виводить думку, що мовчання не завжди є золотом.

Не є золотом мовчання зі страху чи примусу. Таке мовчання роз’їдає душу, нівечить людську особистість. Про таке німотне деструктивне мовчання І. Калинець говорить у вірші “Прийшов німотний Нім”: *“Прийшов німотний Нім / із пальцем на вустах. / Він зняв із мене німб, / стоптав мій чистий стяг. / ... / Прийшов німотний Нім / і вирвав мій язик, / а вирвавши не зник – / зостався у мені [2004: 252]”*. Таким же сенсом наповнене мовчання у вірші “Елегія з поцілунком”, де автор майже фізично відчуває оте німотне, глухе мовчання. Йому здається, що навіть природа навкруги німує: *“дозволь мені скласти свій осінній / трактат про музику / або радше про її відсутність / про мовчазні органи дерев / про німого птаха що слухає іншого птаха німого / про неакустичне піднебесся світогляду / про глухе склепіння ротових порожнин / про осліплі пучки які не здолають букваря струн / про металеву перекупку гучномовця на майдані / що нанизує наспівів обарінки / про тугі вуха приятелів / невже не пройме їх крещендо волання [2004: 48]”*. Словосполученням “крещендо волання” автор підкреслює повільне, але нестримне наростання протесту в душі ліричного героя від того всепоглинаючого тотального мовчання суспільства на тлі брехливої і продажно-імперської пропаганди. (Крещендо – повільне підсилення, наростання звуку). І той протест закономірно виражається у формі волання. Відзначимо, що саме слово “волання” (не просто крик, а стражденне волання) є найвлучнішим і наймісткішим для вираження душевного стану ліричного персонажа цього вірша.

Слід зазначити, що у В. Стуса також було подібне ставлення до філософії мовчання/говоріння. Скажімо, у вірші “Віками йде вертепна драма...” циклу “У цім безхліб’ї і бездоллі...” автор наголошує, що тотальне німотне мовчання морально знищує суспільство. А влада, користуючись тією злочинною мовчанкою, безкарно знищує фізично цілі народи й народності на теренах імперії: *“Мовчки сходиться / до місця лобного Москва. / Мовчить червона з крові площа. / Імперія, мов ніч, мовчить. / Сховатись марно місяць хоче / сич ошелешено кричить”*. Як бачимо, багаторазовими повторами, слів “мовчки”, “мовчить” автор підкреслює, що всі наруги, знущання, окрутенства, страти в цій державі проводяться на тлі повного мовчання з боку поневолених народів. І це мовчання поет вважає злочинним, адже всі злочини імперської влади, не отримуючи відсічі, сходять їй з рук: *“Гульк – як в нафту труп – / побігли кола і затихло. / Занімувало все навкруг [1999: 228]”*.

Трохи в іншій, але також негативній іпостасі виступає мовчання у вірші І. Калинця “Пропонування 12”. Тут поет подає мовчання як різновид зради. Причому та зрада багатоліка: зрада друзям, зрада собі, тобто своїм переконанням, своєму еству: *“Коли я читаю матеріали про нараду / молодих письменників де жоден / не спромігся запротестувати / проти виключення Дзюби зі спілки / не кажучи вже проти арештів / мені соромно за моє / покоління [2004: 236]”*. Варто зазначити, що мовчання в такому сенсі трактували багато письменників. Наприклад, Ліна Костенко в поемі “Про братів неазовських” також характеризує мовчання як різновид зради і вкладає в уста ліричного персонажа такі слова-роздуми: *“Та все життя отак про себе й знати, / що ти не зрадник, ні, ти не відступник, / ти, Боже збав, не видавав нікого, / ти просто вчасно очі опустив! / І після цього зватися людиною... [1999: 156]”*.

В іншій іпостасі виступає мовчання на тлі змалювання образу Митуси, що є наскрізним у циклі “Підсумовуючи мовчання” І. Калинця. Як ми знаємо, Митуса, відмовившись служити особі, поглядів котрої він не поділяв, обрав мовчання за спосіб протесту, спосіб боротьби, за що був жорстоко покараний, як, приміром, Т. Шевченко за правдиве слово. Таким чином, І. Калинець стверджує, що іноді не лише словом, але й мовчанкою можна боротися з ворогом, тобто у деяких випадках мовчання є бунтом, боротьбою. Ліпше мовчати, аніж співати з чужого голосу, впевнений автор вірша: *“Вже Слово – віщий проводир: / Боян прихильний і Митуса – / до бунту вічного спокуса. / Кому хвала? кому докір? / ... / У панцир вкута наша муза / плекає кобзи перебір. / А хто той раб, що рве окови / і нам впокорює Парнас / і ставить визволене Слово / при нас німих, при нищих нас? [2004: 68]”*.

Прикметним є те, що образ Митуси, котрий рельєфно проступає у циклі І. Калинця “Підсумовуючи мовчання”, поет ставить у один ряд з тими співцями, котрі несли у світ правдиве слово (у цьому зв’язку поет згадує

Голобородька і Воробйова, своїх ровесників) на протывагу тим, хто німує. Наскрізноу у цьому циклі є думка про те, що мовчання буває різним, скажімо, поет ставить поряд тих “кому заціпило” від страху, і тих, хто замість зберегти мовчання “стирти газетні громадять”. Отже, Митусине мовчання і правдиве слово поета стоять у І. Калинця по один бік барикад, а славослів'я і боязке заціпеніння – по інший.

На безплідності й дешевизні славослів'я І. Калинець наголошує й у поезії “Ч. 25”, у котрій виводить образ Бояна, муза котрого, на відміну від Митусиної, була куплена князем, а землі пізніше скупилла “княгиня Всеволодова”, отже нічого й не залишилося від начебто славетного співця: *“одно славоім'я зосталося / жодна гривна його не купить [2004: 356]”*. Протиставлення Боянового купленого слова і вільного Митусиноного мовчання знаходимо й у іншому вірші циклу “Підсумовуючи мовчання”: *“підсумовуючи мовчання / Митуса скаже / бояни замурують медом / князівські вуха / на золото осіннього дерева / проміняв я княже [2004: 239]”*.

Однак мовчання не можна розглядати лише з двох позицій – страху і сміливості, чи прислугування та боротьби. Дещо по-іншому, скажімо, проявляється мовчання у вірші “Поки не вистоялося мовчання...” того ж таки циклу “Підсумовуючи мовчання”. Тут І. Калинець зображує його як творчий процес, процес визрівання. Слово, як добре вино, повинно вистоятися, наповнитися думкою, як плід соком, дозріти, вважає поет: *“поки не вистоялося мовчання / запізнися на одну хвилину / поки слово не округлилося в плід / запізнися на одну хвилину / поки у вітрові не навчуса вбачати / Митусину зухвалість / я також як і він / кохатиму цю осінь [2004: 237]”*.

Таким же осмисленим мовчанням закликає поет наповнити своє життя у вірші “О кришталева синя сутінь...”: *“Бо наша мова – не забава – то ж помовчімо, помовчім... / Хай мов японська ікебана / цвітуть у смерку два плачі [2004: 267]”*. Варто зазначити, що цей вірш І. Калинця за змістом перегукується з поезією В. Симоненка “В букварях ти наряджена і заспідничена...”, де поет звертається до України з проханням не тратити слова без потреби: *“Україно, мовчи! Україно, затихни! / Не така ти багата, щоб тратить слова [Жулинський 1990: 408]”*. Тобто сказане слово мусить бути вагомим і вартісним, вважають поети, а коли нема чого сказати, то краще помовчати.

А іноді мовчазні уста, на думку І. Калинця, зовсім не означають мовчання. Так, приміром, у вірші “Метелик...” крізь товщу мовчання пробивається людська мова, оскільки людина може говорити не лише вустами, але й поглядом, вчинками, та й усім своїм життям: *“надовго ми заручені / з цим краєвидом і вуст ущелини / засипані мовчанням / я людина / мій зір говорить / містами степом / морем і бескиддям / безкраім небосхилом / заходом і сходом / верхом і сподом / всесвіту [2004: 32]”*. Або в третьому вірші циклу “Жінка неустанного милосердя” поет із-за

неможливості спілкування за допомогою слова думкою передає свої слова коханій жінці: *“Почуй мене в гулкім соборі, / якому назва – самота. / Мої слова, як краплі крові, святяться мовчки на вустах [2004: 165]”*. І. Калинець іноді навіть задумується над можливістю налагодити контакти з мовчанням: *“позбуваємось страху побіля вогню / відзискуєм задеревілий язик / і помислом шугаємо д’горі / у згоду з богом багаття / слово по слові а як нам нелегко / нав’язати контакти з мовчанням [2004: 39]”*. Тут поет розглядає мовчання як атрибут самості, тобто духовної сутності індивіда. Таким чином, мовчання в цій поезії він подає як різновид творчого розвитку, самовдосконалення, самоочищення, духовного самозростання і самозбереження.

Мовчання/говоріння, як багатоаспектний стан людської душі, різновиди людської екзистенції поет зображує також у поезіях “Беринда”, “Дерева порожні...”, “Скину на терези...”, “Всі герби знаті нашої...”, “Прибережи мені сей дощ...”, “Вежо...”, “Каже наша донечка...”, “Наша пісня протесту...”, “Для зачину”, “Хто ти...”, “Підстереже нас...”, “Вчать снігу янголи...”, “Задерикуватю піють півні вазонів...” та в багатьох інших.

Отже, мовчання в художньому баченні І. Калинця є явищем амбівалентним: мовчання-позитив і мовчання-негатив. І, як можемо спостерігати, концепція мовчання у філософії поета є досить багатогранною і багатоаспектною: мовчання-згода, мовчання-безсилля, мовчання-байдужість, мовчання-заціпеніння зі страху, мовчання-зрада, мовчання-деградація людини і людського суспільства, мовчання-протест, мовчання-процес творчого та духовного визрівання тощо. Слід тут також зауважити, що явище мовчання безпосередньо пов’язане з екзистенційною проблемою вибору, котра постає перед кожною людиною як істотою суспільною. Тобто концепцію мовчання І. Калинець вибудовує крізь параметри філософії самості і вимірює її в духовних координатах кожної особистості і людського суспільства загалом.

### Література

- Калинець І.: Зібрання тв. у 2-х т. Т. 1. Пробуджена муза. – К.: Факт, 2004.  
Калинець І.: Зібрання тв. у 2-х т. Т. 2. Невольнича муза. – К.: Факт, 2004.  
Костенко 1999 – Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. – 2-ге вид., доп. – К.: Наук. думка, 1999.  
Серов Н.В.: Античний хроматизм. – СПб: Лисс, 1995.  
Симоненко В.: “В букварях ти наряджена і заспідничена...”//  
Жулинський М. Г. Із забуття – в безсмертя – К.: Дніпро, 1990.  
Стус В.: Твори у 4-х т. 6-ти кн.. Т.3: кн.2. – Львів: Вид. сп. “Просвіта”, 1999.

### Summary

The philosophy of silence in I. Kalinec’s poetry which he builds by means of philosophic parameters of samost’ and measures in spiritual coordinates of each particular personality and human society in total is considered in he article.



## Шляхи розкриття авторського “Я” у “Щоденнику” О. П. Довженка

Видашенко Наталія

*Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна*

Постать О. П. Довженка унікальна за своєю суттю. Мало можна знайти людей, яких би доля наділила таким талантом як Олександра Петровича. Це людина, що поєднала у собі талант режисера і письменника. Здається, життєвим кредо цього митця було творити щось нове, самобутнє, чого ще не існувало у світі. Завдяки своєму режисерському і письменницькому талантові, він зблизив ці два види мистецтва. Не можна говорити про Довженка як про режисера, не згадавши про нього як про сценариста і філософа, як про людину, що була сукупністю багатьох талантів.

Результат його творчої діяльності – це 14 фільмів, 15 сценаріїв і кіноповістей, 2 п'єси, автобіографічна повість, більш ніж 20 оповідань і новел, публіцистичні статті і теоретичні праці з питань кіномистецтва.

В. Костенко писав, що “літопис творчого життя Олександра Довженка ще не створений, його твори, шлях художника-громадянина ще чекає на дослідників, істориків і теоретиків мистецтва ... [Костенко 1963: 247] ”. Саме в цей час, у 1962 році, у часопису “Дніпро” були вперше представлені читачеві нотатки О. П. Довженка. Хоча і до нашого часу “Щоденник” письменника друкується вибірково, з тенденційними купюрами і криптонімами, а з первісним текстом нотатків можна буде ознайомитись дослідникам лише з 2009 року, перед нами постає новий Довженко. “Великою мірою невідомий, несподіваний, не канонічно-однозначний, не благосно віддалений від трагічної сучасності. В чомусь він, можливо, когось розчарує, однак багатьом, без сумніву, стане ближчим, зрозумілішим, спорідненішим. Саме тому, що Довженко руйнує й змиває хрестоматійний глянець і відкриває нам живу стражденну людську душу там, де багатьом ввижалася ікона [Левин 1989: 47] ”.

С. Плачинда наголошував на тому, що “Щоденник” – це “дорогоцінні документи великого творчого і житейського подвижництва митця, щирі сповіді письменника <...> це так би мовити, літопис його великого трудного творчого життя, це щоденні записи творчих знахідок і задумів, переживань. Щоденник, як видно, був для Довженка найінтимнішим його другом. Щоденникові Довженко довіряв найдорожчі свої інтимні і творчі секрети. Лише зараз з щоденника ми дізнаємося про багато невідомих досі довженківських задумів і творчих починань. <...> перше враження від щоденника, це – як ми мало знаємо про митця [Плачинда 1962: 127] ”.

Щоденник великою мірою розкриває образ автора твору. У цьому жанрі “відбувається перетворення реальної людини в літературний образ, хоча певного виду – відкрито зберігаючий зв’язок з прототипом, що прагне максимально точно передати свої якості [Симонова 2002: 42]”.

Коли починаєш читати “Щоденник” О. Довженка, здається, що автор прагне записати події війни. Перед нами постають картини боїв, людського страждання. Іноді не зрозуміло, це реальні події чи це нотатки майбутніх творів. Головне те, що на початку щоденника Довженко розчиняється у реаліях війни, ми сприймаємо автора, можемо відтворити авторське “Я” тільки через його ставлення, спосіб відображення дійсності. Ось перший абзац “Щоденника”: *“Обірвані, брудні, обморожені румунські й італійські полонені солдати кинулися на таких же жалюгідних німецьких полонених, і почалася бійка. Їх не можна було розняти. Це було видовище гидке і символічне [Довженко 2001: 139]”*. Що це? Реальні події? ... Можливо, але Довженко не зазначає, де і коли це відбулось.

З записів 1942 року і до кінця щоденника (1956) ми зустрічаємо прямі вказівки на творчі плани автора як письменника, так і режисера. *“По всій картині німці мусять, крім вбивств, обов’язково їсти. Нашестя пацюків і мишей. Це злидні. Це викликає у жінок наших огиду і презирство [Довженко 2001: 142]”*. Або інший уривок: *“Інтересно змалювати в п’єсі чи романі такого пишномовного М-са, у якого буквально кожний крок розрахований на ефект, пафос і глибокомисліє. Все найвищого ступеню. [Довженко 2001: 150]”*. У “Щоденнику” письменник записує не тільки окремі короткі фрази, епізоди, ідеї, що він вважає доречними для використання в творах, на сторінках можна прочитати великі частини майбутніх оповідань, наприклад. “Мати”, уривки з “Повісті полум’яних літ”. Довженків щоденник розкриває нам творчу лабораторію письменника, його плани та ідеї на написання творів, які він, на жаль, не встиг написати.

Автобіографічні моменти також присутні у “Щоденнику”. Олександра Довженка знайомить нас з біографічними моментами свого життя і своєї родини. Вони стосуються як теперішнього, так і минулого. У більшості випадків – це спогади і роздуми про життя і його оцінка. *“А вчора, пишучи спогади про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс, один собі у маленькій кімнаточці сміявся і плакав. Боже мій, скільки ж прекрасного і дорогого було в моєму житті, що ніколи-ніколи вже не повернеться! Скільки краси на Десні, на сінокосі і скрізь-усюди, куди тільки не гляне моє душевне око ... [Довженко 2001: 166]”*. *“Сьогодні, 28 листопада, у мене нещасливий день. Почуває моя душа, що в моєму житті почнуться нові смутні і тяжкі часи. Все потонуло в злі. [Довженко 2001: 284]”*.

Особливе місце у “Щоденнику” займає оцінка письменником свого життя і душевного стану. *“Мені сорок вісім років. Моєму серцю – шістдесят. Воно зносилося від частого гніву, і обурення, і туги. Недосконалість видимого порядку речей навколо підточила його і зв’ялила.*



*Тому і сивий став я і неначе змій до пустих людей. Дурість моя в тім, що я весь час забував, що більшість міських людей – це дурні і убоженькі. Я занадто високо ніс у серці поняття “комуніст”. <...> Дурне моє серце. Ненавидів тасмниці. Ненавидів безчестя і прояви поганого смаку. Але де я б не був і що б я не робив, я вкладав усю свою силу, щоб зробити краще, всю душу, всі нерви, всі м’язи.<...> Прочитав попередню сторінку написаного. Мені стало сумно-сумно. Я вперше написав про себе в минулому часі, ніби готуюсь до небуття. <...> Нема вже в мені ні страху. Ні жалю до себе. Важко носити непохожості торбу. Важко бути одному.* [Довженко 2001: 284] ”. Це своєрідний “душевний портрет” письменника. К. С. Пігров характеризує цей метод – “подвоїти себе і завдяки цьому можливість подивитися на себе з боку, <...> вміння вести бесіду з самим собою <...>, що робить його власно людиною [Пігров 2002: 166] ”.

Автобіографічну лінію доповнюють портрети сучасників, про яких згадує і характеризує письменник у творі.

Читаючи “Щоденник” Олександра Петровича, ми сторінка за сторінкою рухаємося дорогою з 1941 по 7/XI 1956. Ми проживаємо з Довженко життя військового кореспондента, розмови з М. Хрущовим про “Україну в огні”, цькування за цей “націоналістичний” твір, заборону жити в Україні, будівництво ГЕС на Дніпрі, ідеї створення майбутніх творів. Історична основа – це тло, що є поштовхом до розкриття світогляду О. П. Довженка, а хронотоп стає тим стрижнем, на основі якого відтворюється авторське “Я” і світобачення письменника.

Структурно “Щоденник” поділяється на 4 записні книжки і записи 1945 – 1956 років. Тематично, психологічно і біографічно його можна поділити на дві історичні основи – війна і післявоєнний період, з’єднувальною ланкою яких є написання і події довкола кіноповісті О. Довженка “Україна в огні”. Вказані історичні періоди викликають низки роздумів, коментарів і оцінок на різні теми. велика кількість авторських роздумів, оцінок і коментарів формує образи цього щоденникового твору, що стають формами виразу світогляду і філософських думок О. П. Довженка. Образи у письменника виростають з реального життєвого матеріалу, сповненого конфліктів і суперечностей. На початку “Щоденника” центральним образом стає війна, що “стала великою, як життя, як смерть. Воює все людство. Ніби земна куля злетіла в якусь криваву божевільну туманність. Війна стала життям людства [Довженко 2001: 151] ”. Образ війни стає невід’ємним від України. Довженко відтворює Батьківщину в образі країни-страдниці. “Плакала вона вся, обливала сльозами твою дорогу. А ти дивився на неї через свої окуляри і через шкло закритої машини і нічого не бачив, бо не хотів бачити, сліпче. Плакала, ой як плакала! Ні одна країна у світі так не плакала [Довженко 2001: 175] ”. Письменник змальовує Україну через опис поруйнованих війною сел, через змалювання болю і страждання жінок, дітей і старих людей, що залишилися на окупованій

території. І Довженкові болить за долю країни, де *“на українських ланах і селах в огні і полум’ї вирішується доля людства, вирішується велетенська проблема світової гегемонії. Вирішується доля людства на нашій недолі. Така нещаслива земля наша. Така наша доля нещаслива.* [Довженко 2001:166]”.

Письменник віддав щоденникові найпотраємніші, контрверсійні і досить сміливі для того часу думки. Україна і її народ для Довженка були іконою. Він робив своєю творчістю все, щоб звеличити її, а те, що руйнувало Україну драгувало його. Письменник постійно у *“Щоденнику”* аналізує стан українського суспільства, розмірковує над тим, що коїться на території країни. О. П. Довженко вказує на велику кількість причин української руйнації. Він був досить сміливим, щоб визначити, що найбільш негативного для народу і держави робить керівництво, бо воно далеке від народу, його цікавить тільки кар’єра. *“Боже мій, скільки нещастя народу принесли тупоголові воєначальники і скільки ще принесуть! Вони будуть карать ні в чім не повинний народ за те, що не вміли командувати і тікали з орденами під хвостами у кобил. Каратимуть за те, що не вміють командувати, карають фактом оддачі народу в лапи німців і каратимуть за те, що народ просто був під німцями і мусить якимось жити, а не повісився увесь чи не був розстріляний німцями. <...> Прийдеться після війни розстріляти мільйон українців, – прицілюється уже ... Д.* [Довженко 2001:239]”. Наступною причиною, на думку письменника, є сам народ. *“В чомусь найдорозжчому і найважливішому ми, українці, безумовно, є народ другорядний, поганий і нікчемний. Ми дурний народ і невеликий, ми народ безцивітний, наша немов один до одного пошана, наша відсутність солідарності і взаємо підтримки, наше наплювательство на свою долю і долю своєї культури абсолютно разюче і об’єктивно абсолютно не викликаючи до себе ні в кого добрих почуттів, бо ми їх не заслуговуємо. Вся наша нечулість, боягузництво, наше зрадництво і піратство, і грубість і дурість під час всієї історії воз’єднання Східної і Західної України є <...> звинувачувальним актом <...> У нас не державна, не національна і не народна психіка. У нас нема почуття гідності, і поняття особистої свободи існує у нас як щось індивідуалістичне, анархічне, як поняття волі <...>, а не як народно-державне розуміння свободи, як усвідомлення необхідності.* [Довженко 2001: 248 – 249]”. Стан письменника і його погляд на дійсність відтворює такий інтертекстуальний елемент, як цитати перед початком ведення книжки. Наприклад, *“Все життя скорботне (Еврипід)* [Довженко 2001: 293]” задає настрій і підкреслює емоційний стан книжки і ставлення Довженка до реальності. У творі можна зустріти коментарі і роздуми письменника про стан села, природи, мови, сучасного вчителя, освіти на Україні, які яскраво відтворюють його світобачення. У творі кожне слово, опис, портрет, пейзаж багатогранне і відтворює ставлення Довженка до сучасності.

“Щоденник” О. Довженка є багато ідейним і концептуальним твором, не зважаючи на те, що ми ще маємо не повний варіант твору. Але він дає чітке уявлення про суспільну ситуацію 1942 – 1956 років через призму сприймання письменника.

Т. Г. Симонова, досліджуючи форми авторського самовираження у мемуарній прозі, виділяє відкриті і опосередковані форми авторського проявлення. До перших вона відносить автобіографічний сюжет, систему авторських роздумів, коментарів, оцінок, до других – історичну основу, портрети сучасників, описи, інтертекстуальні елементи, композиційні рішення, мовленнєві особливості [Симонова 2002: 73]”.

Як ми бачимо, у “Щоденнику” О. П. Довженка внутрішнє “Я” проявляється через майже усі відкриті і опосередковані форми авторського вираження. Композиційне рішення як форма авторського проявлення у мемуарному творі відсутня, бо до друку текст був підготовлений після смерті автора, збирався з окремих аркушів, іноді з тих, що тільки за стилістичними ознаками належали до щоденникових записів, і логічно, хронологічно та змістовно вибудовувався О. Підсухою і Ю. Левіним.

#### **Література**

- Довженко О. П.: Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941 – 1956): Дніпро, Київ 2001.
- Костенко В. Живое время – весь я твой ....In: Дружба народов 9/1963, с. 247 – 254.
- Левин Е. С. Про “Дневник” Олександра Довженко. In: Искусство кино 9/1989, с. 46 – 56.
- Пигров К. С. Дневник: диалог с самим собой. In: Диалог в образовании 22/2002, с. 55 – 57.
- Плачинда . Из щоденників письменника. Слово від упорядника. In: Дніпро 7/1962, с. 127 – 136.
- Симонова Т. Г.: Мемуарная проза русских писателей 20 века: поэтика и типология жанра. ГрГУ, Гродно 2002

#### **Summary**

The article carries information on the ways of author’s image creation in “Shchodennyk” by Alexander Dovjenko. In this article the ways of author’s image creation and the functions of this image are shown. In this work the author finds out that there are two kinds of author’s image creation. They are paramount or public and secondary. The paramount ways are autobiographical moments, author’s thoughts, and commentaries. The historical foundation, portraits, landscapes, and other types of description, intertext elements are the secondary way to create author ‘s image.



# Трансформація античного образу Пана/Фавна у творчості Наталени Королевої крізь призму епохи модернізму

Буслаєва Катерина

*Запорізький національний університет*

У сучасній літературознавчій науці дослідження рецепції здобутків античності в художніх творах крізь призму міфопоетики є предметом аналізу багатьох вчених. В українській літературі склалася велика традиція сприйняття античної культури. На її архетиповому підґрунті виник новий підхід до рецепції античності літературою, відкриваючи шлях для різноманітних трансформацій засвоєної міфологічної сюжетно-образної системи. Наталена Королева є продовжувачем традицій, закладених українською літературою початку ХХ століття, але водночас вона створює свій особливий мікрокосмос, *“вдало поєднавши язичницький, античний, скіфський і староруський світи з біблійним, християнським”* [Мишанич 1991: 566].

Ґрунтовне дослідження рецепції античності в творах Наталени Королевої розширює знання про індивідуальний стиль письменниці, для якого характерний симбіоз східної і західної культур, синтез романського, арабського, греко-римського, візантійського й слов'янського світів. Актуальність роботи зумовлюється також тим внеском, який зробила письменниця в скарбницю української літератури. Її *“творчість... могла б стати окрасою будь-якої розвиненої літератури Європи”* [Мишанич 1991: 281].

Творчість Наталени Королевої, яка була дуже популярною у 30-і роки ХХ століття на території Західної України, на сучасному етапі піддається різноаспектному дослідженню. У 2003 році була захищена перша кандидатська дисертація І. Голубовської на тему *“Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ ст.”*[Голубовська 2003]. Ґрунтовне дослідження трансформації античності в творах письменниці з'явилося у моїй кандидатській дисертації, це дослідження є її розширенням.

Треба відзначити, що творів, де власне античні божества виступають головними персонажами, небагато. Але саме таким є образ Пана-Фавна, що з'являється в невеликій ліричній передмові до творів: *“Сивобородий звинний Фавн зручно вмотився в пурпурі реви, що заплітала стіну. Сміється мідяношкірий в хмарі легесеньких кучериків срібного волосся. Вузловатим пальцем вказує на аметистове гроно...”* [Королева 1991: 438]. Античний персонаж уособлює *“зв'язок з минулим”* [Королева 1991: 438], який

характеризується ним, як *“зв’язок з доброю Матір’ю Землею,.. бо ж вона нам дає не тільки свої плоди, але ж і баї, що в них заховане зернятко правди...”* [Королева 1991: 438]. Авторка максимально наближує його до світу людей, використовуючи звичайну характеристику, без фантастичних вкраплень і деталей. Герой виступає в ролі старця-оповідача: *“...старий Фавн добродушний і простий, як сільський капуцин з півдня, щовечора приходив до мого вікна й оповідав давньовікі казки”* [Королева 1991: 439]. Порівняння його із *“сільським капуцином”* (*“ченцем католицького ордену, заснованого в 1525 році як відгалуження ордену францисканців”* [Словник 1977: 432]) вказує на обізнаність письменниці зі звичаями і традиціями різних народів, підкреслює зв’язок різних культур у процесі розвитку людства. Образ давньоримського бога Фавна поступово стає символом поєднання минулого із теперішнім, уособлення природи, яка служить людині.

Еволюцію цього персонажа можемо побачити у триптиху із *“Легенд Старокиївських”* (*“Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло”*). Оскільки другорядному божеству Пану надаються функції головного персонажу, то доцільно відзначити реміфологізаційне змалювання античного божества. Свідоме схрещення міфів античності й давніх слов’ян у творах Наталени Королевої дає змогу показати Україну державою, яка увібрала в себе прадавні корені, має давню історію й славні традиції. Янголами-охоронцями країни авторка робить давньогрецьких богів на чолі з Паном – *“справжнім патріархом”*.

Міфоніми Гігантів, *“Зевеса”, Гермеса, “діви Атени”* узагальнюють міфологічну біографію Пана, надаючи їй вигляду літопису, певних етапів у житті людства, наступності поколінь, починаючи із створення Землі: Гіганти (*“першорождєнці Матері Землі”* [Королева 1991: 475]) – Зевес (їх наступник) – Гермес і Афїна (*“Атена”*) (діти Зевса) – Пан (син Гермеса і небіж Атени)). Міфологема роду, втілена в образі Пана-Фавна, наскрізним мотивом проходить крізь триптих *“Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло”*), втілюючи ідею безперервності поколінь.

У *“Легендах старокиївських”* простежується повна картина життя Пана: від розквіту і панування на Тавриді, в Аркадії – до його охрещення й формального зникнення, хоча душею він залишається на землях України і в людській пам’яті (недарма ж в українському Православ’ї вбачають синтез відлунь багатьох стародавніх вірувань). Про це свідчить поява його у передмові, де авторка розмовляє з ним як живою істотою. Появою давньогрецького божества авторка нагадує про те, щоб не забувала *“людська душа”, “в чім сила зв’язку з минулим”* [Королева 1991: 438]. Постаць Пана набуває значення *“ласкавий господар, власник навколишнього світу, всього, що знаходиться навколо”*. Сценка з фавниками-панісками ще раз підтверджує ідею пантеїзму, яка є лейтмотивом у циклі легенд: людина злита з природою, вона не може виокремитися, тому й діти в цьому царстві

не людської подоби, а міксантропічні, не до кінця виділені з природного світу, наївні й довірливі, як тварини, що ще не відчули на собі руйнівний вплив людської руки.

Міфологічне ім'я “Пан” у триптиху “Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло” набуває полівалентних значень: давньогрецького божества лісів, отар, пастухів; покровителя усєї природи; філософського тлумачення його “як “Всесвіту”; “божества, розлитого у всій природі, творця і володаря всього суцього” [Мифы 1988: 159]; охрещеної істоти; давнього слов'янського бога Велеса; янгола–охоронця Київської Русі.

Це дозволяє письменниці показати зв'язок з минулим, безперервність і нескінченність трансформування людських уявлень про світ, їх поступове ускладнення, зміну обрядів і вірувань. Але все це єднає насамперед віра у Бога, творця і хранителя всього людства, спадковість давніх істин “добрості і любові” [Королева 1991: 463].

Н.Королева, поєднуючи християнські і поганські образи, вказує на їх взаємодію і взаємозв'язок. Українські землі були завжди в тісних зв'язках із Грецією та Римом. “Папа Климент – наступник Святого Петра – був вигнаний цісарем Трояном у Крим, де й помер. Він був дуже шанований в Україні” [Ковальський 1991: 13]. Саме про його долю йдеться у легенді “Еклога”, оскільки Пан – повелитель природи – спочатку отримує святе хрещення з його рук: “І краплини води хрещення падають перлинами з рук пастиря Климента на рогату Панову голову” [Королева 1991: 469]. А потім стає свідком мученицької смерті доброго священника: “...з глузливими вигуками й лайкою зіпхнули святого старця в морську безодню” [Королева 1991: 470]. Поєднання античного політеїзму й християнського монотеїзму в творі вказує на органічний зв'язок цих двох релігій, але образ Пана трансформується: із всемогутнього божества він перетворюється на відлюдника: “Не він на людей, люди на нього панічний страх навівали. Не міг збагнути опоєння жорстокості, насолоди стражданнями ані заклику мсти” [Королева 1991: 470]. Стародавні боги втрачають силу, водночас це вказує на відмову від поганства на користь християнства.

Образ Володимира (легенда “Володимирове срібло”) тісно пов'язаний з постаттю Пана. Князь постає не тільки символом нової віри й творцем нової держави. Через античний образ Пана сутність князя набуває додаткового значення – “нащадок стародавньої Аркадії, богообрана істота”, – якій давньогрецьке божество, що є символом миру і справедливості, передає у спадок право володіння українськими землями шляхом вручення стародавнього скарбу: “Твій це скарб, твій! Вже-бо було дано таки твоїй землі цього тризуба, й ця тарча золота була вже в твоїм див-городі” [Королева 1991: 474–475].

Пророцтвом–пересторогою майбутніх подій української історії звучать слова “справжнього патріарха” Пана про кров, що ще не раз проллється, аж “доки не збагнете, що як трое Харит, як трое суддів над

тінями в підсвітті, як три Парки, що долею смертників володіють, як троє сторуких Гекатохеїренів над землетрусами, морськими бурями панують... – троє посвятних істот, три вартівниці мусять об'єднано стати на варті краю того – Гармонія, Сила і Любов“ [Королева 1991: 477]. Градація міфонімів посилює впливовість слів старого пастиря, а ліро-імпресіоністична оповідь посилює яскравість образів стародавніх божеств – володарів світу, які повинні переосмислюватися як хранителі-вартові руського краю. І недарма у них – жіночі імена, оскільки Пан знову акцентує на повазі до прекрасної статі: “...вчинок рабський – зневага жінки“ [Королева 1991: 480].

Ще одну версію походження державної символіки сучасної незалежної України знаходимо в творчості Н.Королевої. Дослідники малого герба нашої держави поки що не дійшли одностайності у поясненні історії походження тризуба: “Одні виводять її із Скандинавії, інші – з Візантії” [Малик 2004]. Існує думка, що тризуб – це стилізоване зображення польоту сокола чи монограма князя Володимира [Малик 2004]. Деякі дослідники вбачають у тризубі схематичне зображення Богородиці, Берегині–Оранти, яка молиться за український народ, піднявши руки до Бога в небеса [Малик 2004]. На нашу думку, це – цілком вірогідна ідея.

У “Легендах Старокиївських” міфологема єдинопочатку людського буття, втілена в образі “срібного тризуба“. Цей символ вказує на уособлення богообраності людських істот, що живуть на Тавриді, оскільки отримують вони його від самого грізного Посейдона. Таким жестом Посейдон, античний бог, “син Хроноса“ – “уособлення часу“ [Мифы 1988: 211], визнає в людських істотах своїх наступників, передає їм свої права й обов'язки, відмовляючись від них в ім'я наступних поколінь. Але не виправдовують люди сподівань богів, ця ознака влади перетворюється на знаряддя вбивства, за допомогою якої людина остаточно відмовляється від божественного, забуває “про дух Матері Еллади“ [Королева 1991: 477], жорстокість перемагає добро. У відвічній боротьбі Добра і Зла не може бути остаточної перемоги того чи іншого, отже, знову має втрутитись надприродна сила.

Божественний Пан забирає у зрадника світлих ідеалів “скита Боризеса” цей символ, позбавляючи відповідно, і всіх його нащадків права на володіння Таврійською землею (Протоукраїною). Це міфологічне узагальнення може бути трактоване історично як витіснення скифів міграцією сарматів, позбавлення їх могутності й впливу [Малик 2004]. Письменниця не згадує про сарматів, готів чи антів, вирішуючи проблему наступності поколінь на користь Київської Русі. Проходить багато років, перш ніж тризуб потрапляє до рук Володимира. Отже, не було гідних постатей до цього часу, аби отримати символ, що його “смертельному дали несмертельні“ [Королева 1991: 480]. Вручаючи цей дар київському князеві,



Пан передає владу грецьких богів Київській Русі, уособленням якої є Володимир.

Важливим моментом, на нашу думку, є те, що типологічне зіставлення опису обрядів іспанців (повість “Без коріння”) та українців (“Легенди Старокиївські”), в яких органічно поєднуються персонажі античності й християнства, недвозначно говорить про те, що в ментальності будь-якого народу нерозривно поєднані давні звичаї й сьогодення. А згадка в іспанських обрядах про *“срібний тризуб на високому держалні, що його три гостряки виблискують, як возники свічок”* [Королева 1968: 82] як про ознаку гідності, а ширше – втілення в ньому міфологеми єдинопочатку людського буття – долучає обрядовість іспанців, як і українців, до Вселенського світового колообігу.

Пан, виконавши свій обов’язок – переконавши Володимира у необхідності прийняття християнства, *“срібною хмарою піднісся і розвіявся...у безвість поплив”* [Королева 1991: 480]. Та чи зникає цей образ божества? Ні, він стає невидимим янголом–охоронцем Русі, виявляючи себе в образі символу-ідолища, який купує князь після хрещення, що *“до уст усміхнених семидільну сіринксу прикладає, оком хитро та весело підморгує”* [Королева 1991: 481].

В античній міфології “сіринкса” набуває узагальнюючого значення, через неї виявляється міфологема гармонії Всесвіту. Вона усвідомлюється через хрещення Русі й появу нової віри – Руського Православ’я, яке отримало схвалення у стародавніх предків (в особі бога Пана).

Пан благословляє князя Володимира на святе хрещення, на сповідання світлих ідеалів Ісуса Христа. Образ Ісуса є неоднозначним за трактуванням у цих легендах, бо він вмотивовується як наступник праведності старих, язичницьких (у цьому випадку – античних) поколінь. Недарма Пан говорить: *“...знаю про Пастиря Доброго, що сам офірним Агнцем був. Як же було мені, пастирському богові, його не полюбити?”* [Королева 1991: 476]. Подібне змалювання християнського бога через образи античної міфології знаходимо в інших творах письменниці. Так, у повісті “Останній бог” образ Христа співвідноситься з античним героєм: *“На перший погляд здавалося, що то – Орфей. Молодий, безвусий й безбородий пастир з сіринскою в руці, сидів серед дерев, оточений овечками й голубами. У ніг його, зі струмочку пив олень”* [Королева. Останній бог... X, 11]. Авторка пояснює це давньою традицією, що виводить християнство з більш ранніх релігійних вірувань.

Як бачимо, образ античного бога Пана/Фавна, будучи реципіюваним і переосмисленим у творчості Н.Королевої, виступає головним персонажем творів “Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло”. Цей образ змальовується по-різному, використовується в синтезі з іншими божествами, чим досягається ефект мозаїчності, виразності й різнобарвності, підкреслюється динамічність розвитку сюжету. Це свідчить

про те, що в основі авторського світогляду є постійний невпинний розвиток й взаємодія різних культур під час історичного розвитку людства. Проблема національного самовизначення народу, комплекс питань морально-етичного характеру і система складного духовно-філософського пізнання Бога, Всесвіту і людини тісно пов'язані між собою (ми бачимо це у повір'янні різних релігійних вірувань). Вони об'єднуються в єдину систему стрижнями найзагальніших наскрізних проблем за принципом своєї взаємоієрархії ззовні, а всередині, в межах кожного окремо взятого кола, виступають як структурні чинники, вказуючи на те спільне, що об'єднує твори. На рівні загальної системи образ Пана /Фавна є філософсько-світоглядним, що містить у собі морально-етичний і національний аспекти.

### Література

Буслаєва К. О. Трансформація античних мотивів і образів у творчості Н. Королевої. Дис. на здобуття наукового ступеня к. філол. наук. – ЗНУ, Запоріжжя 2005.

Голубовська, І. В. Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини ХХ ст.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01/- Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова, Київ 2003.

Ковальський, Я.В.: Папы и папство. – Наука, Москва 1991.

Королева, Н. Без коріння. – Українське лікарське товариство Північної Америки, Огайо 1968.

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

Малик, Я., Вол Б., Чуприна В. Історія української державності. – Світ, Львов 1995.

Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х тт. - Т.2. – Наука, Москва 1988.

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

Словник іншомовних слів. – Головна редакція української радянської енциклопедії. Київ 1977.

### Summary

This article is dedicated to the problem of the ancient mythology reception in the XX<sup>th</sup> century. The author analyzes one of the central images of N. Koroleva's literature heritage the ancient god Pan/Faun and its modern transformations through the prism of mythopoetical discourse.

# Рецепція циклу Наталени Королеви «**Легенди старокиївські**»: 20ті – 40ві – 90ті роки XX століття

Усачова Катерина

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Останнім часом у царині дослідження творчості Наталени Королеви відбувся справжній підйом. Здавалося б, напівзабута письменниця першої половини XX ст., яка вважала себе передовсім іспанкою, українську мову вивчила у зрілому віці, а більшу частину своїх творів написала на еміграції в Чехії, мала загубитися десь на маргінесах історії української літератури. А проте її творчість виявилася суголосною тенденціям розвитку культури в незалежній Україні, підтвердженням чого є публікація творів авторки у періодиці та окремими виданнями, пів десятка (за останні п'ять років) дисертацій та порівняно велика кількість статей, присвячених тим чи іншим аспектам творчості письменниці, а також внесення деяких оповідань Наталени Королеви в курс шкільної освіти. Проте, якщо наукові дослідження охоплюють здебільшого всі доступні для користування тексти Наталени Королеви, то навіть побіжний огляд перевидань творів письменниці дозволяє говорити про свідомий акцент видавців та викладачів на збірці «Легенди старокиївські».

Одна з причин такого виокремлення полягає у тому, що цикл «Легенди старокиївські» єдиний в творчості авторки присвячений суто українській тематиці (для аналогії, з великої кількості драматичних творів Лесі Українки в усіх навчальних програмах усталено виділяють ті дві єдині драми, які мають в основі «українську тему» - «Лісову пісню» та «Бояриню»). Другою з причин, вірогідно, є той факт, що «Легенди старокиївські» традиційно вважаються вершиною всього творчого доробку Наталени Королеви, однією з останніх робіт авторки, її довгоочікуваним приходом до українських тем. Подібні думки нерідко висловлювалися на сторінках діаспорної преси 50-60-х років XX ст., а у 80-х роках їх повторив перший в сучасній Україні дослідник творчості Наталени Королеви О. Мишанич: «Легенди старокиївські» стали немов підсумком тривалих художніх пошуків Н. Королевої, втілили в собі постійне бажання відтворити правік української землі у її зв'язках з іншими землями й народами, у різних часових і просторових вимірах» [Мишанич 1991: 651].

«Легенди» і справді вийшли друком у 1942-1943 роках (перша і друга частини – відповідно) в Празі. Проте двадцять років по тому, наприкінці одного з розлогих автокоментарів, якими Наталена Королева супроводжувала післявоєнні перевидання деяких своїх творів у Канаді, письменниця, заочно дискутуючи з критиками та дослідниками її творчості,

зазначила: «Авторка ж не протестує у пресі, коли їй «нав'язують» думки, яких вона не тільки ніколи не мала, але й мати не могла! Як, нпр. [...] що «авторка щораз більше причалює своєю творчістю до українських берегів» (про «Легенди Старокиївські», які були написані ще до першої світової війни для... французької преси! А потім були відкинені в Галичині, як «не маючі нічого спільного з Україною» за словами п. Д. Донцова! І вийшли друком лише в 1942 р., бо авторка нічого іншого тоді в своїй теці не мала!))» [Королева 1961: 174-175]. Це одиноке твердження самої письменниці про час створення циклу «Легенди старокиївські» пройшло повз увагу дослідників її прози, великою мірою через те, що ніяких документальних підтверджень йому немає. Після Другої світової війни оригінали текстів не збереглися навіть у самої авторки й вона змушена була переписувати твори з уже надрукованого та виправляти, принаймні, так можна зрозуміти ситуацію з листування Наталени Королеви з О. Бабишкіним у другій половині 50-х років.

Проте, підтвердження словам письменниці можна знайти в самому циклі «Легенди старокиївські», а саме – в його тематичній, а почасти і стильовій, окремішності щодо всієї іншої прози авторки. Відомо, що збірка готувалася до друку за участі чоловіка Наталени Королеви В. Короліва-Старого (йому належить художнє оформлення книжок), тобто ще до його смерті в грудні 1941 року. Таким чином 25 оповідань циклу мали бути написані приблизно наприкінці 30-х років. А проте, вони помітно відрізняються від творів, що достеменно були написані й видрукувані в той час. Всі тексти Наталени Королеви зазначеного періоду (30-ті рр. ХХ ст.) утворюють єдиний взаємопов'язаний художній світ: головні герої одного твору у незмінному вигляді відтворюються в іншому як другорядні, письменниця фактично не відступає від усталеного ареалу тем, країн та історичних періодів і т. п. Художній світ циклу «Легенди старокиївські» майже не суперечить змальованому вище, проте схожість вичерпується тільки опосередкованою подібністю у трактуванні деяких образів та кількома незначними інтертекстовими заувагами інформативно-пояснюючого характеру, оскільки всі герої та мотиви збірки утворюють пов'язаний між собою, але окремий щодо інших творів письменниці тематичний комплекс: більш ніде Наталена Королева не відтворюватиме сюжети найдавнішої української історії та фольклору, а також персонажі античної та слов'янської міфології у якості повноцінних художніх образів (в інших творах міфологія – це лише риса світогляду персонажів, одна з історичних реалій відтвореної доби). Крім того, мова оповідань циклу стилізована під фольклорну, що також не характерно іншим текстам авторки, навіть якщо вони базовані на народних переказах.

Перелічені відмінності досить переконливо свідчать, що «Легенди старокиївські» були написані не в 30-х роках ХХ ст., а, як зазначала сама письменниця, в другій половині 10-х – на початку 20-х років, тобто, цикл є

одним з найбільш ранніх україномовних творів авторки. Але виникає питання, чому оповідання збірки все ж не були опубліковані одразу по написанню? Або, точніше, чому в 20-ті роки Д. Донцов (вочевидь, авторка надсилала цикл до редакції «Літературно-наукового вісника») відмовився їх друкувати, як «не маючи нічого спільного з Україною» [Королева 1961: 174-175], а вже у 40-ві «Легенди старокиївські» були охоче видані у Празі як «перлини україно-чорноморського письменства» [Биковський 1958: 297], що в них «авторка розгортає все своє знання стародавньої, так би мовити, пра-історії Української Землі, і показує нам, що український нарід не «вчорашній» і не «варварський», а навпаки – зв'язаний з прадавен з колискою світової культури – Геладою, рідною йому по духу» [Росоха 1943: 7]? Щоб відповісти на це питання необхідно детальніше розглянути особливості тематики творів збірки, а також джерела, що їх використала письменниця; встановити іманентні ознаки та ідеї, які об'єднують оповідання в єдиний цикл.

Традиційно всі оповідання збірки розподіляють на групи так, як це зробив ще у 80-х роках О. Мишанич: «Зовні «Легенди старокиївські» можна поділити на три тематичні цикли: легенди скіфські, легенди княжої Русі і легенди, пов'язані з Києво-Печерським монастирем» [Мишанич 1991: 651]. Поділ досить умовний: він не охоплює все розмаїття творів циклу, крім того – підпорядковується лінійній історичній хронології, тоді як багато оповідань містять по декілька різночасових сюжетних ліній. За жанровими ознаками спробувала поділити оповідання збірки І. Голубовська – поряд з класичними легендами дослідниця виокремила ще легенди житійного типу, легенди з елементами билини, чи саги, чи переказу [Голубовська 2002: 42]. Основний недолік такого поділу в тому, що ділити «легенди» за вжитими у них «елементами» можна безкінечно і мати суперечливі висновки.

Джерельна база, що її використала Наталена Королева при творенні текстів циклу надзвичайно широка, письменниця вільно поєднує абсолютно різнопланові та різночасові сюжетні лінії і мотиви, в більшості своїй – запозичені. Встановити всі безпосередні прототексти оповідань циклу неможливо, хоча б тому, що у багатьох випадках це усні оповіді, які можуть існувати у безлічі варіацій, ще важче охопити все розмаїття цитат, алюзій та ремінісценцій у них. Тим не менш, кількість базових письмових джерел, використаних авторкою, досить обмежена: Києво-Печерський Патерик (для оповідань «Біси», «Гостина», «Похорон», «З повістей времянних літ», «Місячна пряжа»), «Літопис Руський» (для оповідань «Стугна», «На Ярославовому дворі», «Перунове прокляття», «Володимирове срібло», «Нерушима стіна»), «Мельпомена» Геродота (для оповідань «Михайлик», «Мелюзина», «Скитський скарб», «На Делосі»), агіографія (для оповідань «Путь спасіння», «Шинкарівна», «Аскольдова могила», «Еклога»). Однак звертає на себе увагу той факт, що з усіх цих різнорідних історико-релігійних текстів авторка запозичує сюжети, які по суті є кодифікованими

легендами і переказами, тоді як справжні історичні факти грають роль або тла, або основи бічної, фонові, сюжетної лінії. Те саме можна сказати про оповідання «Кирило Кожум'яка», «Свангільд князівна», «Явлена вода», «Хрещеник Попа Івана», що являють собою насичену історико-побутовими деталями інтерпретацію усних легенд і переказів, а «Три Марії», «Опойний дим», «Таврійська бай» – це взагалі накопичення історичних та міфологічних подробиць, об'єднаних оригінальним легендоподібним сюжетом. У багатьох оповіданнях (напр. «Місячна пряжа», «Нерушима стіна», «Михайлик» та ін.) запозичені з письмового джерела та з народної творчості рівнозначні сюжетні лінії досить органічно поєднані в одну оповідь, великою мірою завдяки тому, що вони належать до подібних жанрів. Тобто, абсолютно всі оповідання циклу можна відносити до «легенд» або «переказів», з тією різницею, що в деяких використані вже сформовані запозичені сюжетні лінії, в деяких – запозичені мотиви стають провідними при творенні сюжету, ще в інших – різні елементи та деталі об'єднуються в єдине ціле накладанням на них жанрової матриці легенди чи переказу.

Поділ оповідань циклу саме на легенди і перекази, жанри подібні, проте неоднакові (на думку багатьох дослідників принциповою відмінністю в даному разі є той факт, що в легендах фігурують герої священної історії, канонізовані святі або міфологічні персонажі, тоді як в переказах діють перш за все історичні постаті), набуває особливого сенсу, якщо подивитись на розмежування творів: збірка виразно поділена на дві частини, вочевидь, самою письменницею, і саме у вигляді двох книжок «Легенди старокиївські» побачили світ у 1942 та 1943 роках. Навряд чи цей поділ був механічний, оскільки начебто однакові тематично твори потрапили до різних частин. Тоді як аналіз прототекстів творів виразно свідчить, що перша частина містить здебільшого оповідання-легенди, друга, відповідно, – оповідання-перекази. В першій книзі «Легенд» провідною темою є християнство: його чудеса, святі, доля на теренах Русі, співвідношення зі стародавніми міфами. В другій – переважає тема любові до батьківщини: походження, населення, героїка, традиції, звичаї та вірування праукраїнської землі превалюють навіть у початково релігійних чи міфологічних сюжетах, наближуючи їх до «історичного», не сакрального часу. Але не можна забувати, що розмежування сакральної та не сакральної історії часто надзвичайно умовне. І легенда, і переказ знаходяться на межі міфу та історії, тому, хоч і в різних пропорціях, але містять як фантазійну, так й історичну інформацію. Саме ця особливість дала змогу Наталені Королеві історизувати, наповнити історико-побутовими деталями, навіть міфологічні за суттю оповіді, але так само внести елементи чудесного та чарівного у достовірні сюжети громадянської історії. Характерно, що утворенню, так би мовити, єдиного наскрізного історико-міфологічного

тла в усіх оповіданнях циклу сприяє вже згадувана обмежена кількість письмових прототекстів та історичних джерел.

Цікаво, що вищезгадані джерела користувалися, та й досі користуються, значною популярністю на теренах України, а сюжети, запозичені Наталеною Королевою, в більшості своїй українцям добре відомі. З одного боку, це пояснюється тим фактом, що «Легенди старокиївські» відносяться до найбільш ранніх україномовних оповідань авторки, яка вирішила стати українською письменницею, бо «як побачила Волинь то закохалася в екзотиці. А як побачила Київщину – власне Київ з його соборами, народом, то не могла позбутись думки – ні, пересвідчення – що ці люди нащадки стародавньої Еллади. На березі Чорного моря ще більш у цьому впевнилась. Стала збирати старі легенди, рівняти їх з тим, що писав Геродот, що розповідали арабські автори» [Копач 1962: 15]. Тобто, перші твори віддзеркалювали найсильніші враження майбутньої письменниці від Української землі. Характерно, що Наталена Королева бачить Україну не так у площині держави чи нації, як «куточком грецької Аркадії – країни Психеї-Аркадійки, в якій залишилось, може, більш відгуків Еллади, як у сучасній Греції» [Мишанич 1991: 638], тобто – правомірною частиною та спадкоємицею еллінської культури. З іншого боку, варто згадати, що замолоду Наталена Королева хотіла стати французькою письменницею і цикл «Легенди старокиївські» початково написала саме для французької преси, але «коли мій покійний дружина намовляв мене віддати своє перо літературі українській, я перестала писати до французької преси. І таким чином і ці легенди дістались до літератури української» [Бабишкін 1993: 179]. Інакше кажучи, оповідання циклу писалися з метою репрезентувати українську давню культуру, духовність та історію перед Європою (принаймні, перед Францією), але крім того – з погляду іноземки, яка бачила в Україні перш за все «уламок» античного світу, оскільки була за фахом археологом і воліла писати виключно про те, що знає.

Міфопоетичні, чарівно-чудесні, але й побутово-археологічні, підкреслено аполітичні та дещо космополітичні оповідання збірки «Легенди старокиївські», написані, по суті, іноземкою для іноземців, якщо і не суперечили, то сильно відрізнялись від історіософських (концепція володарської та хліборобської каст, з акцентуацією на першій, як державотворчій) та літературознавчих («перш за все, за концепцією Донцова, цінується внесок митця в літературу як засіб зміцнення духу нації», з чим пов'язана «особиста відповідальність кожного письменника за долю культури й літератури» [Жук 1998: 133]) поглядів Д. Донцова, одного з перших редакторів тоді ще починаючої свій шлях в українській літературі Наталени Королеви, тож не дивно, що він відмовився друкувати твори циклу, як «не маючі нічого спільного з Україною» [Королева 1961: 174-175]. Значно важче встановити, чому письменниця не спробувала надіслати «Легенди» до іншого часопису. Можна припустити, це сталося внаслідок

того факту, що Наталена Королева вважала висловлену Д. Донцовим думку про її збірку віддзеркаленням загальних поглядів тогочасного українства: «З українською інтелігенцією я здибалась лише за кордоном, коли ця інтелігенція прийшла на еміграцію. І наскільки милим і симпатичним був мені український люд, настільки розчарувала мене ця еміграційна інтелігенція тим, що враз, не знаючи мене, поставилася до мене ворожо, коли довідалась, що я – не «попівна» і не «хуторянка». Для української інтелігенції я була лише «лукава полька» або «погана ляшка», як мене титулювала у віці одна молода, дуже талановита поетка. І ніколи, нікому з них не прийшло на думку запитати, хто я, чому я серед них» [Мишанич 1991: 638].

На середину ХХ ст. погляди Д. Донцова, безперечно, не змінилися, проте змінювалися погляди його колишніх співробітників та однодумців. Так у 1938 році Ю. Липа опублікував книжку «Призначення України», де була озвучена ідея «об'єднання причорноморських народів у єдиному державному утворенні. Витворена згодом з того чорноморська спільнота могла б дати світові нові цінності на ґрунті ренесансу еллінської культури, спадкоємицею яких є Україна» [Янчук 2001: 279]. Ця думка була детальніше розроблена у наступній праці Ю. Липи «Чорноморська доктрина», опублікованій 1940 року, тоді ж, коли був заснований Український чорноморський інститут на чолі з І. Шовгенівом. Цікаво, що задачу «дослідження історичного минулого Чорного моря і навколишніх територій повинен був здійснити В. Щербаківський» [Янчук 2001: 280], тобто, автор видрукуваної 1942 року в Празі роботи «Формація українського народу». В той самий час видавництво «Пробоем» опублікувало першу, а потім і другу частину «Легенд старокиївських». Сучасний стан вивчення спадщини Наталени Королеви на дає змоги встановити, чи існує якийсь безпосередній зв'язок між публікацією збірки письменниці та функціонуванням УЧІ, але безсумнівним є той факт, що певний резонанс та прихильне ставлення критиків до видання були викликані саме суголосністю тематики циклу та «чорноморської доктрини». Один з тогочасних дослідників творчості авторки (заразом і один із засновників УЧІ) Л. Биковський навіть прирівнював її до Ю. Липи, називаючи «Легенди старокиївські» «Євангелією Новітнього Понтійського Українства» [Биковський 1958: 302].

Після смерті Наталени Королеви у 1966 році наступний сплеск інтересу до її творчості стався тільки за 20 років, у зв'язку зі сторіччям з дня народження письменниці. В діаспорній та українській радянській пресі були опубліковані деякі твори та загальнооглядові розвідки про життя і творчість авторки. Проте якщо в діаспорі ситуація з дослідженням та виданням текстів Наталени Королеви залишається стабільною протягом останніх десятиріч – вряди-годи друкуються окремі спогади сучасників та твори переважно автобіографічного характеру. То у незалежній Україні інтерес до письменниці неухильно зростає: з'являються наукові розвідки, друкуються



тексти. Як вже зазначалося, безумовна першість за кількістю перевидань належить оповіданням збірки «Легенди старокиївські». Поєднання міфології з історією, виразний християнський підтекст, поетичність мови, погляд на Україну, як на невід'ємну частину культурної Європи, – все це раптом виявилось не просто цікавим, а засадничо необхідним, настільки, що в сучасній Україні Наталена Королева переважно відома як автор «Легенд старокиївських» і тільки.

Однак, безперечним досягненням сучасної рецепції «Легенд», порівняно з 20-ми і 40-ми роками ХХ ст., є тлумачення циклу читачами та дослідниками, виходячи з його іманентних ознак, а не з вимог якоїсь, байдуже прихильної чи ворожої, концепції.

### Література

- Бабишкін, О.: Несподіване, шасливе знайомство. In: Всесвіт. 2/1993, с. 176-184.
- Биковський, Л.: Наталена Королева. In: Визвольний шлях. 3/1958, с. 294-303.
- Голубовська, І.: Виплекані мрією і любов'ю («Легенди старокиївські» Наталени Королеви – тематична своєрідність). In: Слово і час 11/2002, с. 41-44.
- Жук, В.: Літературознавча концепція Д. Донцова. In: Ідейно теоретична спадщина Дмитра Донцова і сучасність (Матеріали науково-теоретичної конференції). Запоріжжя 1998, с. 132-135.
- Копач, О.: Наталена Королева. Вінніпег 1962.
- Королева, Н.: Автобіографія. In: Королева Н. Без коріння. Торонто 1968, с. 12-19.
- Королева, Н.: Предок. З анналів і легенд. Торонто 1961.
- Мишанич, О.: Дивосвіти Наталени Королеви. In: Королева Н. Предок: Іст. повісті; Легенди старокиївські. Дніпро. Київ 1991.
- Росоха, С.: [Передмова до збірки]. In: Королева Н. Легенди старокиївські. Пробоєм. Прага 1943, с. 5-8.
- Янчук, О.: Український чорноморський інститут: історія і діяльність (1940 – 1946). In: Юрій Липа: голос доби і приклад чину: Збірник наукових праць. Львів 2001, с. 278-288.

### Summary

It is investigated in article the peculiarities of perception of Natalena Koroleva's cycle "Legendy starokyivski" during the whole twenties century: from the time of its creation, through the years it was published, till nineties and modern Ukraine. The analysis based on research into distinctive features and ideas which mark 25 stories as a cycle and made them rejected by D. Dontsov, timely in forties, and popular nowadays. In article is also proved that «Legendy starokyivski» belong to the very first Ukrainian writings of Natalena Koroleva.



# Традиційні образи в творчості Михайла Ореста

Кирієнко Наталія

*Інститут інноваційних технологій та змісту освіти*

Михайло Орест, як і неокласики, звертався до найкращих зразків світового мистецтва, зокрема використовуючи у своїх поезіях традиційні образи. Використання митцем історичних загальнокультурних образів створює певну інтелектуально-поетичну атмосферу його творів. Дослідники творчості поета (В.Державин, І.Качуровський, С.Павличко, О.Бросаліна та ін.) лише побіжно торкалися особливостей трансформації митцем цих образів. На сьогодні так і немає детальної студії цього аспекту Орестової творчості, що й зумовило вибір теми даного дослідження.

У сучасному літературознавстві пропонується кілька варіантів для позначення образів, що активно функціонують у національних літературах різних епох: “вікові образи” (І.Нусінов), “вічні образи” (О.Веселовський, Н.Калустова, А.Метченко, Н.Осіпова), “світові типи” (П.Берков, О.Овчаренко), “традиційні образи” (А.Волков, А.Нямцу). Ми цілком підтримуємо думку А.Нямцу, який вважає, що термін “традиційні образи”, на відміну від інших не має метафоричного значення (як, наприклад, “вічні”, “світові”) і вже тому він зручний, бо відбиває сутність явища, а не його емоційну оцінку” [1988:9]. Тому у нашому дослідженні послугувуватимемося терміном “традиційні сюжети і образи”, під яким розуміємо “...сюжетно-образний матеріал, що, переходячи від однієї літературної епохи до іншої, зберігається й активно функціонує протягом тривалого часу” [Лексикон 2001:572].

Традиційні образи в поезії неокласиків були об’єктом дослідження О.Гальчук [Гальчук 2000], В.Зварича [Зварич 2002], М.Кудряшової [Кудряшова 1999], Л.Селіверстової [Селіверстова 2003], Г.Церна [Церна 2001]. Автори зазначають, що, будучи прихильниками довершеності і в житті, і в мистецтві, поети брали за орієнтир античність, де фізична й духовна досконалість були стрижневими елементами світогляду.

Г.Церна в дисертаційному дослідженні “Творча інтерпретація “вічних” образів в українській літературі 1920-х рр.” робить висновок, що “найбільшу увагу “неокласики” приділяли міфологічним, зокрема античним образам” [2001:103]. Суголосна цій думка В.Зварича, який на основі проведеної структуризації і підрахунків традиційних образів, вказав на домінування в культурологічному словнику неокласиків традиційних образів міфологічного походження [2002:97]. І справді, поезія “грона п’ятірного” оснащена античними і міфологічними сюжетами (“Саломея”,

“Хірон” М.Зерова; “Саломея”, “Спартак” П.Филиповича; “Діана” М.Рильського; “Лесбі” Юрія Клена).

Проаналізувавши Орестову оригінальну поезію, доходимо висновку, що, по-перше, на протигагу неокласикам, у творчості митця домінують образи літературного походження, по-друге, у його віршах зустрічаються такі традиційні образи: 1) міфологічні (Орфей, Помона, Гесперіди, золоте руно); 2) релігійно-біблійні (Бог, янгол, архангел, архістратиг, Страшний Суд, літургія, Благовіщення, пілігрим, фіміам, храм, чернець, розквітлий всохлий посох, Св. Франциск Ассизький); 3) фольклорні (Хорс, Лада, жарптиця); 4) історичні образи (Пікассо, Будда, цар Ашока); 6) літературні (Петрарка, Овлур, Трістан, Ізольда, Парсифаль, Лоенгрін, образ святого Грааля (Михайло Орест називає Граль, за німецькою традицією). Звернемося до особливостей інтерпретації митцем використаних ним традиційних образів.

О.Гальчук у монографії “Микола Зеров і античність” зазначає, що “функціонування античних елементів виразно простежується у творчості українських поетів діаспори – Михайла Ореста, Є. Маланюка, І.Качуровського, Юрія Клена та інших, які й продовжили в нових історичних умовах традиції київських неокласиків” [2000:52]. Проте, якщо поглянути на творчість Михайла Ореста, то наведена цитата, на наш погляд, видається не досить слушною, бо автор запозичує з античності небагато: по-перше, образ “отця вельможних поетів” Орфея, “ясної, многодарної богині” Помони, образ Гесперид та образ “руна золотого”. Для неокласиків погляд на античне мистецтво був зумовлений їхнім кредо: орієнтація на античність як утілення недосяжної гармонії пропорцій. Найбільш послідовним виразником цієї тенденції виступав Микола Зеров, котрий активно використовував античні образи й мотиви.

У Михайла Ореста переважають античні образи міфологічного походження. У міфах Орфей славився як “співець і музикант, наділений магічною силою мистецтва, якій скорялися не тільки люди, але і боги, навіть природа” [Орест 1995:411]. Цикл “*Ars poetica*” закінчується поезією “*До Орфея*”, у якій я-герой благає “отця вельможних поетів” стати посередником між поетами і Божественним Началом Всесвіту і в такий спосіб допомогти їм оволодіти священною магією слів: “*З самоті темної визволь, з неласки відрубності вирви / Душі співців, покажи путь неподільності їм; / Дай їм потуги своєї і з серцем великого світу / Лагідно їх пов’яжи вищого спрагли серця! / Вождю і друже божественний! Словом навчи їх магічним / На отяжлій землі світлі творити дива*” [Орест 1995:141].

Михайло Орест був переконаний у тому, що “мета поета – дати те сильне, потужне слово, що, подібно до Орфеевого співу, вміло б зачарувати звіра і камінь. Це, розуміється, не програма, а висока недосяжна ціль, яку повинен собі ставити поет: діяти на людські серця так, щоб у камінних вони

стали живими” [Клен 2003:35]. Образ Орфея зустрічаємо у поезії П.Филиповича “Не злато, ливан і смирну...”. Митець прославляє Орфея-співця і слово-поезію, яким дана “всеволодна сила”: “...щоб нею / І камінь зробив живим!” [Филипович 1957:45].

Образ Помони використовується в двох Орестових поезіях у контексті опису дозрівання природи. Таке використання цього образу не випадкове, бо в римській міфології Помона постає “богинєю плодів” [Мифологический 1990:438]. В обох поезіях (“Помона”, “Серпень”) панує серпень і разом з ним, як символ пори дозрівання, приходить Помона: “Ясна, многодарна богиня / Завітала в мої сади – / Надвечір’я була благостиня / І серпень щасливив плоди” [Орест 1995:53].

З індійської традиції Михайло Орест запозичує образ Будди та його послідовника царя Ашоки (поезія “Ліс восени”): “Збагнувши серцем учення високе, / Прийшов до Будди володар Ашока / Свій осятити скіпетр і вінець”. Сам митець так описує останнього у власній статті “Кум там, де коровай”: “Індійський цар Ашока був відданим послідовником Будди. Ось два фактори з державної практики царя Ашоки: знаменитий закон про активну релігійну толеранцію і створення шпиталів для хворих і калічних тварин. Цілком ясно, що ці факти є органічним впливом з релігійно-філософської системи його великого вчителя” [Орест 1947:28].

Образ св.Франциска Ассизького, використаний митцем, єднає Орестову лірику з християнською містикою Середньовіччя. Поетові близький пантеїзм св. Франциска (1181-1226): “Розкрийтеся, замкнені житла! / На свято верховного світла / Святий із Ассізі в наметі дібров / Повз вас, невидимий, пройшов” [Орест 1995:42]. Я-герой поезії благає “піснетворців, пророків, любомудрів” увести в “прозоріння своє, наче в літо високе”. Епітет “високе” у цьому контексті розуміємо як божественне, святе, сакральне.

Також митець звертався і до слов’янської традиції. Пантеїстична віра у духовність, божественність природи, предметів і явищ у Михайла Ореста породжує їх одухотворення та персоніфікацію. Природа як єдина змінна стихія наповнюється богами. Через засвоєння світоглядних ідей слов’янської міфології у поета відбувається трансформація природних явищ в антропоморфні вияви їх як язичницьких богів. Так, автор вибирає образи Хорса і Лади: “Многопривітна велелюбна Лада / В краю моїм без міри і числа / Розсипала щасливлячі принади / І дар магічний світла і тепла” [Орест 1995:121].

Осібне джерело, з якого митці беруть образи для своїх творів, – Біблія. Повертаючись до Книги Книг, українські автори ХХ ст. з’ясували для себе найважливіші, найгостріші світоглядні питання. Інтерпретація Михайлом Орестом біблійних настанов не випадкова, бо він, передусім – поет-філософ, намагався віднайти гармонію між Богом і людиною,

усвідомити чи накреслити індивідуальний шлях пізнання світу й самого себе.

Посутнє місце у творчості митця займають середньовічні образи. Як зазначає І. Качуровський, Михайло Орест, як і Юрій Клен, наблизився “до середньовічної європейської містики – із постаттю Парцифалія і замком святого Граля” через твори Вагнера [Качуровський 1992:151]. Думаємо, варто погодитися із цим твердженням, зауваживши, що Вагнерівські образи Парсифалія, Лоенгріна, Граалія мають свої особливості: “на відміну від середньовічних джерел, де образ Парсифалія демонстрував перемогу християнської релігії і силу християнських святинь, у “Парсифалі” Вагнера є елементи східних вірувань – буддійське умиротворення та переселення душ. Вагнерівський Парсифаль поєднав традиції національної прози, “роману дороги” і “роману виховання” [Енциклопедія 1998:306-307]. Саме таке трактування зустрічаємо у творах Михайла Ореста.

Лоенгрін – син Парсифалія, у прихід якого вірив поет: *“І буде день: розквітне всохлий посох, / Засяє провість у блакитних росах – / І в сяйві рос і неземних тишин / На землю прийде Парсифалів син”* [Орест 1995:23]. У цих поетичних рядках проглядається алюзія Христового пришествя, а за образом Лоенгріна вгадується образ Ісуса Христа, який прийде на землю, коли “розквітне всохлий посох”.

Образ “лебединого рицаря” Лоенгріна з’являється в чотирьох Орестових поезіях: цитованій *“Боявся я, що жах понурий крикне...”*, *“Святковий люд сповняє храми...”*, *“Лоенгрін”*, *“На брамі міста”*. Він асоціюється з добром, світлом, миром тощо: *“Для злих каратель невблаганний, / Чесноти сторож бездоганний, / Добром і миром осіяний, / Могутній Лоенгрін”* [Орест 1995:24], або *“...Бо прийде час, бо заясніє чин, / Потужний чин добра – і вступить Лоенгрін / <...> / ... – і довершиться міра / Скорбот”* [Орест 1995:116].

Тематично з цими чотирма творами пов’язаний вірш *“Мандрівний лицар”*, у якому не названо жодного імені, але це не заважає розуміти, що за образом мандрівного лицаря прихований образ Лоенгріна, який *“Від города, в яким нуртує лют, / Ненависть і одчай, він від’їжджає / В ясну, цілющу і бездумну путь”* [Орест 1995:57]. Він вирушає на пошуки “священного Граля”.

Інтонаційна лінія поезії “Лоенгрін” відзначається наростанням емоцій, акцентацією на дії. Логічний наголос будується на дієсловах, що виражають рух, активну дієвість: *бриніли – слали – будилися – повторяли – підняла – зайнявся* тощо. Щодо аналізу основних етапів трансформації образу Граалія в європейських літературах (у тому числі й українській), то його досить ґрунтовно зробив І. Набитович у статті “Образ Святого Граалія в творчості Наталени Королевої” [Набитович 1999].

Чаша (кубок) Граалія К. Юнгом визначена як архетип колективного несвідомого. В аналітичній психології науковця святий Грааль символізує

вічний пошук людиною внутрішньої цілісності, рух від Его до Самості, тобто до вищої повноти людської істоти. Подібну трансформацію цього образу бачимо і в творчості Михайла Ореста.

Поезія “Граль” складається з п’яти катренів, оповідь ведеться від першої особи. У творі проглядається сюжет – експозиція та зав’язка у першій строфі: знайомимося з я-героєм і дізнаємося про його намір покинути рідну землю, вирушити на пошуки “священного Граля”. Друга і третя строфи розвивають дію: спостерігаємо своєрідну світоглядну еволюцію ліричного героя, який зізнається: *“І світлої сили набрала / Несміла моя душа, / І радостей там зазнала, / Де іншим сувора межа. / І став я мудрий і мрійний...”* [Орест 1995:44].

У двох останніх строфах одночасно міститься кульмінація та розв’язка твору. Я-герой через роки все-таки не може знайти “до храму нехибний слід”. Твір закінчується розпачливим запитанням: *“Хто скаже, де золотіє / Світич небесний, Граль?”*. Такий фінал поезії дає підстави говорити про приреченість пошуків Грааля, а одночасно – приреченість втілення “ідеї духовного покликання, самопосягати, вічної прощі до найвищої святині” [Бросаліна 2003:136], тобто всього того, втіленням чого був для митця образ священної чаші.

Можемо зробити припущення, що джерелом Орестових образів Трістана та Ізольди стала музична драма (опера) Р.Вагнера “Трістан та Ізольда” (1859 р.). Композитор, як і Михайло Орест, бачив у цих образах перш за все трагедію кохаючих сердець і страждаючих людей. Їх почуття проходять еволюцію, починаючи від скромного залицяння, симпатії й до сплеску бажання, відчаю від усвідомлення безнадійності кохання, аж до розчинення героїв у смерті.

Поезія Михайла Ореста *“Спливає на каштан тепло останнє...”* написана східним розміром – газеллю з редифом, складається з п’яти бейтів. Можемо припустити, що віршова форма вибрана не випадково. Адже кохання Трістана й Ізольди – це лицарський роман, який, як відомо, творився у часи хрестових походів до Гробу Господнього, захопленого іновірцями – магометани, арабами. Тож газель – це натяк на епоху, яка зазнавала культурного впливу Сходу.

Вхоплені автором враження від споглядання осінньої дійсності асоціюються у митця з коханням Трістана до Ізольди. Це все нагадує імпресіоністично забарвлену картину. І не дивно, бо, як зазначає С.Яроцинський, “Трістан” Вагнера був своєрідним предтечею імпресіонізму – імпресіонізму серця, що трактує кохання як зачарований пейзаж, найтонші нюанси якого і найбільш таємниче висвітлення він з пристрасною описував” [Яроцинський 1978:49]. Як і властиво цій строгій формі, твір пройнятий мотивом кохання. Вірш – своєрідна філософська медитація. Редиф *“тепло останнє”* – не випадковий, бо є символом кінця: кінця в природі (*“Спливає на каштан тепло останнє...”*), і водночас тепло

тут набуває означення “душевне”, яке “у вдячній і просвітленій віддачі” досягає “вищого сану”. У поезії вирізняється біблійний образ “стомлених прочан”, за яким вгадується збірний образ емігрантів. Останній бейт – “...*І корабель надплив. Причал... Ізольді / Віддав його Трістан – тепло останнє*” – фінал твору, розв’язка. Корабель – людське життя, причал – кінець життя. Трістан віддає своє “тепло останнє”, свою душу, зрештою, саме життя заради кохання до Ізольди.

Тему кохання Михайло Орест репрезентував і через середньовічні образи Зігфріда та Крїмгільди. І. Качуровський висловив переконання, що “поезія “Зігфрід до Крїмгільди” постала не наслідком філологічних студій над поемою, а під враженням “Персня Нібелунгів” [Качуровський 1992:151]. Зігфрід, Крїмгільда та Гаген – герої германо-скандинавського епічного циклу про нібелунгів. Зігфрід – чоловік Крїмгільди, Гаген – убивця Зігфріда. Поезія “Зігфрід до Крїмгільди” – це монолог-звернення чоловіка до коханої дружини. Він називає її “лілією вод”, підкреслюючи святість, непорочність, “найпрекраснішим вицвітом красного світу”, наділяє кохану найдосконалішими рисами. Починається вірш зі звертання, точніше, із зізнання в коханні: “*О Крїмгільдо моя, не смутися, молю! / Тиха ліліє вод, як тебе я люблю!*”. Окличні речення змінюються питальними, оптимістично маркований настрій – нотками смутку: “*Найпрекрасніший вицвіте красного світу, / Чи подоба тобі серед світу тужити?*”. Зігфріду байдуже, що Гаген “чорні намисли кує”, хоче його вбити, бо закоханий переконаний, що ці наміри не вдасться здійснити: “*Він не згубить мене, він мене не уб’є*”. Така переконаність героя криється у його почуттях: “*Бо весна чудодійна, весна повносила / Непоборну потугу мені уділила*”. Тут весна – символ віри у перемогу кохання над смертю, любові над злом. У третій строфі змальовується картина віддзеркалення природою настрою героя, його душі: “*Все лунає, все дише в мені і буяє, / І ширяє мій дух, і летить у безкрає*”. Від злиття з природою відбувається своєрідна метаморфоза Зігфріда: в його жилах починає текти “блакить непорочна”, “оболоки” окрилюють його, в серці “...луги зацвітають барвисті, / І шепочуться з вітром уста, наче листя”. Фінальна (п’ята) строфа, як і перша та друга, починається окликом: “*О, віддаймося світу, Крїмгільдо моя! / Хай несе нас безсмертна його течія, / Він нам мати, отець, він і щит в обороні – / І загину нема в світлоносному лоні*” [Орест 1995:58].

Поезія прийнята почуттям кохання, вірою в його реалізацію, відчуттям поєднання зі світом як запоруки вічного життя. Твір написаний чотиристопним дактилем, що надає динамічності, підсилює оптимістичність настрою.

Тож письменник використав у своїй творчості цілу низку середньовічних образів, що дозволяє говорити про символістичні тенденції у творчості митця, адже символістам була особливо близька культура Середньовіччя.



З італійського Відродження Михайло Орест запозичує образ Петрарки. У поезії “Петрарка” автор переповідає любовну історію митця й Лаури, яку обірвала смерть коханої. Розповідь ведеться від третьої особи, що є невластивим Орестовій поезії. Твір написаний у формі сонета, але сонет – не типовий: на противагу канонічним законам, тут у двох катренах змальовано щасливе кохання, а в першому терцеті – антитетична картина. Синтез поезії оптимістичний: *“Але не вірив він, мудрець, утраті: / Блаженства безмір дав йому дознати / Близький од віку, безтратний світ”* [Орест 1995:35].

Беручи за основу легендарний образний матеріал, Михайло Орест творить яскраві, гранично чіткі та влучні символи. Образи світового мистецтва у текстах поета служать провідниками поетичних мистецьких замислів, допомагають передати настрій ліричного героя, його прагнення. Запозичивши традиційний образний матеріал у попередніх епох і трансформували його на свій національний ґрунт, Михайло Орест зумів, не зруйнувавши основних змістових характеристик, наділити традиційні образи новими ідейно-естетичними смислами, які властиво й підкреслюють неокласичний первінь в його естетичній системі.

#### Література

Бросаліна, О.Г.: Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ 2003.

Гальчук, О.В.: Микола Зеров і античність. Київський інститут “Слов’янський університет”, Київ 2000.

Зварич, В.З.: Стилетворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Дрогобич 2002.

Качуровський, І.В.: Творчість Михайла Ореста. In: Науковий Збірник Українського Вільного Університету. Ювілейне видання з приводу 70-ліття УВУ. Мюнхен 15/1992, с.147-166.

Клен, Ю.: Спогади про неокласиків. In: Київські неокласики. Факт, Київ 2003, с.7-64.

Кудряшова, М.В.: Поетичний словник українських неокласиків: Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Харків 1999.

Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Золоті литаври, Чернівці 2001.

Мифологический словарь. Сов. энциклопедия, Москва 1990.

Набитович, І.Й.: Образ Святого Грааля в творчості Наталени Королевої. In: Наукові записки / Нац. ун-т “Києво-Могилянська Академія”. Т.17: Філологія. Київ 1999, с.55-57.

Нямцу, А.Е.: Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века. УМК ВО, Київ 1988.

Орест, М.: Держава слова: Вірші та переклади / Упоряд. та авт. передм. С.Павличко. Основи, Київ 1995.

Орест, М.: “Кум там, де коровай”. Відкритий лист до п. А.Животка. In: Орлик 12/1947, с.28-30.

- Селіверстова, Л.І.: Ономастикон у поетичному ідіолекті Яра Славутича: Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Харків 2002.
- Пилипович, П.П.: Поезії. Ін-т літ-знавства при Укр. Вільному Ун-ті. Мюнхен 1957.
- Церна, Г.М.: Творча інтерпретація “вічних” образів в українській літературі 1920-х рр.: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград 2001.
- Энциклопедия литературных героев. Аграф, Москва 1998.
- Яроцинский, С.: Дебюсси, импрессионизм и символизм. Прогресс, Москва 1978.

### **Summary**

This article deals with the transformation of traditional images in Mykhailo Orest's creative work. The main stress is laid upon the peculiarities of interpretation of these images by M.Orest.

# Національні витоки української романтичної елегії

Ткаченко Олена

*Сумський державний університет*

У статті на основі елегійних творів давньоукраїнської поезії та елегій Л.Боровиковського, М. Шашкевича, А. Метлинського, М.Петренка, В. Забіли та Т. Шевченка простежується вплив філософії серця на розвиток української елегії як одне з національних джерел жанру.

В українців елегія чи не “найнаціональніша” форма художньо-поетичного мислення, яка в продовж багатьох століть перебуває в епіцентрі ідейно-естетичних пошуків художньої свідомості, що й зумовлює постійний інтерес літературознавців до цього жанру. Вітчизняна елегія має суто національні витоки. По-перше, життєдайним джерелом елегійної поезії стала народна пісня, пронизана смутком та тугою від життєвих негод, глибокими і щирими почуттями любові, розмірковуваннями про долю простої людини. По-друге, шляхи розвитку елегії, її еволюція так чи інакше визначалися історією країни, а українська дійсність, наповнена драматичними політичними, релігійними та культурними подіями, була нестабільна складна й трагічна. Митцям і на думку не спадало зображувати вигадані події неіснуючих героїв та оспівувати надумані почуття.

Національні витоки української елегії визначається насамперед її світоглядною основою – кордоцентризмом, що відображає специфіку ментальної свідомості українців, якій притаманні надмірна розчуленість, сердечність, релігійність, мрійливість та задумливість. Теоретичне обґрунтування філософії серця, яка трактує серце як центр людського буття в Україні започатковує К. Транквіліон-Ставровецький, розвинули Г. Сковорода, а в XIX столітті – Т. Шевченко, П. Куліш, П. Юркевич та інші.

1. За їх вченням, серце – не тільки носій та оберіг усіх тілесних сил людини, а й центр душевного і духовного життя людини. У серці народжується й зачинається рішучість українця на ті чи інші вчинки, у ньому виникають різноманітні наміри і бажання, воно є осереддям волі й почуттів. І насамкінець, серце – осереддя морального життя нашого народу. У серці з'єднуються усі їх моральні стани. Воно – початок усього доброго і злого у їх словах, думках і вчинках. Відтак серце становить значну частину нашого ества, це скрижаль, на якій викарбуваний природний

моральний закон. “В серці людини знаходиться основа того, що її уявлення, почуття і вчинки набувають особливості, в якій виражається саме її душа, а не інша, і набувають такого особистого, приватно-визначеного спрямування, за силою якого вони суть прояву не загальної духовної істоти, а окремої живої справді існуючої людини” [Юркевич 1990: 82].

Про вплив “філософії серця” на розвиток української літератури йдеться у багатьох працях українських вчених, зокрема Д. Чижевського [Чижевський 2003], Т. Бовсунівської [Бовсунівська 1997], А. Калюжного [Калюжний 1992], Т. Закидальського [Закидальський 1991].

Як відомо, у центрі елегійного жанру екзистенціальні проблеми людини. Елегія - це ліричний твір медитативного характеру, журливої тональності, поетична сюжетна основа якого – емоційна реакція суб’єкта на певні події, ситуацію, психічні імпульси (почуте, згадане, пережите) чи конкретний душевний стан ліричного “Я”, яке охоплене меланхолією, смутком, навіть стражданням [Ткаченко 2004]. Кордоцентризовмі властиві саме виразні емоційні форми та зв’язок ентузіастичних настанов з чуттєвою сферою.

Ми спробуємо на рівні образної системи в межах наукової статті простежити зв’язок української елегійної поезії з філософією серця та її вплив на еволюцію жанру.

Значна роль образів лірико-психологічної семантики, зокрема серця спостерігається уже в поетичній тканині давньоукраїнської елегії, що засвідчує розширення психологічної сфери елегійної поезії. “Серцем своїм тужить” ліричний герой чи не найвідомішої давньоукраїнської елегії “Пісня о світі” О.Падальського, в якій гостро звучить проблема несправедливості існуючого світу, покинутості людини Богом. Образ серця, підсилений образом сліз окреслює екзистенціальний стан героя:

Криваві сльози з очей моїх плинуть,  
Хоч би на один час, то не перестануть.  
Плачуть мої очі, серцем своїм тужу,  
Же я ні од кого радості не вижу.  
Як же мені не тужити?

[Українська література XVIII ст. 1983: 65]

Важливим чинником формування чуттєвого світу елегійної поезії постає образ серця в такому її різновиді як любовна елегія. Показовою в цьому аспекті є анонімна поезія “Чого ж моє серденько тяженько вздыхає”.

У давньоукраїнській елегії трактування образу серця носить фольклорний характер і символізує вияв почуттів, емоційний стан героя, може бути інтимізованим звертанням, уособлювати кохану людину, наприклад, “Смутна на серцю хвиля наступає”, “Ти у мене,

моє серце, // Паче всіх ізбранна”, “...любив сердечне”, “Жаль серцю моєму”, “Ах, як серцю не нудіти”, “Серце во мні умліває”, “Великая серцю туга”, “І тяжкого серця вздыхання”, “Я тобі вірне серцем сприяла”, “Розвесели серце моє розмовами”, “Чом тужиш, сердейко”, “Хіба ти, мила, серця не маєш?”, “Що я тому винен, що я серце маю?”, “Ой, Боже, мій Боже, глянь на серце моє” [Українська література XVIII ст. 1983: 91–122].

Переміщення епіцентра діяльності з “життя розуму” на “життя серця”, що виявилось уже в поезії Г. Сковороди, стало визначальним принципом романтизму. “Романтики, - пише Т.Бовсунівська, - сповідуючи сквородинський погляд на серце, на основі філософського й естетичного осмислення його, побудували мистецький принцип народності. В ньому злилися дві могутні стихії: народнопоетична та філософія серця. Народний дух в теорії українських романтиків завжди джерелом своїм має серце” [Бовсунівська 2001: 80].

Нова концепція людини і світу, їх нових взаємовідносин і зв'язків сприяла появі в літературі сентименталізму та романтизму як нових форм художнього пізнання, так і заглибленню ліричного суб'єкта в своє “я”, передусім у власне “серце”. Це розширювало уявлення про внутрішній світ людини, утверджувало її здатність до глибоких інтимних почуттів. На перше місце висуваються душевна емоція, почуття та серце. “Романтики, сповідуючи сквородинський погляд на серце, на основі філософського й естетичного осмислення його, побудували мистецький принцип народності. В ньому злилися дві могутні стихії: народнопоетична та філософія серця. Народний дух в теорії українських романтиків завжди джерелом своїм має серце” [Бовсунівська 2001: 80].

Це положення спробуємо проілюструвати елегійними творами Л.Боровиковського, М.Шашкевича, А.Метлинського, М.Петренка, В.Забіли та Т.Шевченка.

У елегійній поезії Л. Боровиковського [Українські поети–романтики 20–40–х років XIX ст. 1968] це поширений засіб художнього відтворення душевного хвилювання ліричного суб'єкта, яке виникає в результаті дії як внутрішніх, так і зовнішніх факторів: “Лягла журба на серденько”, “Ніхто в горі сирітоньки // До серденька не пригортає”, “Знявся та полетів би я, // Куди рветься моє сердечко!” (“Журба”), “Ой кряче ворон, негодоньку чує: // Щось козакові серденько віщує”, “Серце-козаче, як рано рушаєш”, “Чи тугу серця в степу розсипати?”, “Серденьку скушно”, “серденько не знає”, (“Розтавання”). Образ серця підкреслює психологічну заглибленість, що є однією з прикметних ознак елегії з притаманною їй суб'єктивною емоційною модальністю.

Значною активізацією образ серця характеризується у жанровій структурі елегійної поезії М.Шашкевича [Українські поети–романтики 20–40–х років XIX ст. 1968]: “...серцем нудить”(“Туга”); ”...серцем затужила”(“Вірна”); “...тяжко мому серцю”, “Тяжку тугу із серденька // при милій розбите!”, “Учинила-сь мому серцю // З гараздом розлуку”, “Своє серце їсти”, “Б’є ми серце тяжким крилом”(“Лихая доля”); “Нехай знає ей серденько”(“До милої”), “В серце тугу рониш?”, “Мому серцю най радощі”(“Думка”); “...грало серце моє”, “До серця-сь припала”(“Підлисе”); “Моє серце розпукаєсь, // Від журби ся крає”(“Над Бугом”); “Що давить серце, як відьма кошава”, “...із серця сплакати”, “...тяжку скалу над серцем ся збили”, “Ми веселі, і серденько грає”, “Кому Бог в груди дав серце м’якеньке”, “Туга до серця, як гадь, ся вселила”(“[Безрідний]”), – де фольклорні принципи розкриття образу поєдналися з власне літературними вітчизняними та європейськими.

Національна своєрідність жанру, обумовлена кордоцентричним світобаченням, виявляється передусім у образній системі, зокрема домінуванні образів психологічної семантики – серця і сліз у елегіях А.Метлинського [Українські поети–романтики 20–40–х років XIX ст. 1968], наприклад: “сльози поллються, серденько ние”(“Бандура”), “Хто тебе, родину, рідний зневажає, // Хай той на чужині серця не має”(“Зрадник”), “Серце ние, заниває // Мов на серце сирий туман тяжко-важко налагає!”(“Чарка”), “Та в чужині серце мені ние”(“В’язонько”), “Дійде до серця, серце палитиме // Може, й бандуру ще хто учує, // Й серце заніє і затоскує”(“Смерть бандуриста”), “А серденько до матінки так і припадає”(“Розмова з покійними”). Як бачимо, душевні переживання елегійного героя спричинені зовнішнім впливом, пов’язаним насамперед з національними проблемами.

Образ серця, який характеризує емоційну сферу життя душі особистості і постає символом людяності, духовності особливу роль відіграє у елегіях М.Петренка та В.Забіли [Українські поети–романтики 20–40–х років XIX ст. 1968]. Наприклад, у Петренка читаємо: “Ой гірко для серця так в горі тонути”, “живцем серце вирвать”(“По небі блакитнім очима блукаю”), “Яку несу на серці муку”(“Тебе не стане в сих місцях”), “Люте горе, мов тая гадюка, коло серця в’ється”(“Туди мої очі, туди моя думка”); у Забіли: “серцю мойму як хотілось // Так не удалося: // Схаменулось, стрепенулось, кров’ю запеклося”(“Туга серця”), “От як горе досаждає, // Як серце крушиться”(“Розлука”), “Нехай серце в невірної // На шмаття ірветься”(“Пугач”), “Тяжко серцю, як здумаєш // Коли б тее вернулося, // Що серцю казало!”(“До невірної”), “Із радощів серце в грудях // Більше не заб’ється”(“Осінній вітер”), “Серце не прив’яжеш”(“Сорока”), “Серце нудьги не бачило // З горем не

стрічалось”, “Уже серцю радість”(“До коня”), “Серце в грудях задрожало”, “Серце б’ється, завмирає”(“Кохання”), “Серце з серцем зчепилося // Трудно розірвати”(“Ой, коли б хто знав, як тяжко...”). Слід зазначити, що у Забілі образ серця є майже в кожній елегії. До того ж він не тільки є символом емоційного стану життя душі, а й уособленням коханої, інтимізованим звертанням як у елегії “Ой, коли б хто знав, як тяжко...”:

Поки серце б’ється в грудях,  
Поки жив я буду,  
Не покину тебе, серце,  
Дівчинонько мила...

[Українські поети–романтики 20–40–х років XIX ст. 1968]

Історія серця, душевних почуттів, глибоких внутрішніх переживань стала об’єктом багатьох українських романтичних елегій. Чи не найяскравішим її взірцем є елегія “Чого мені тяжко, чого мені нудно” Т. Шевченка, ліричний герой якої відчуває своє повне відчуження від людей:

Чого мені тяжко, чого мені нудно,  
Чого серце плаче, ридає, кричить,  
Мов дитя голодне? Серце моє трудне,  
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?  
Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?  
Засни, моє серце, навіки засни,  
Невкрите, розбите – а люд нависний  
Нехай скаженіє... Закрий, серце, очі  
[Шевченко 1990: 94].

Як бачимо, романтичний мотив смерті, що постає умовою звільнення від страждань, реалізується за допомогою образу серця. “Шостий рядок “Засни, моє серце, навіки засни” – логічне перетілення мотиву нестерпного страждання у мотив смерті – смислова та інтонаційна кульмінація твору” [Смілянська, Чамата 2000: 43]. Отже, Шевченкова елегія є яскравим зразком найвиразнішого втілення образу серця в жанрі елегії, що підтверджується останніми словами поезії: “Закрий, серце, очі”.

Відтак образ серця, що постає символом емоційної сфери душевного життя людини, не тільки відтворює емоційний стан елегійного героя, набуває глибокого узагальнення, стає синонімом людяності, моральної чистоти, духовного багатства людини, її поривань у світ гармонії та краси, а й поглиблює психологічну сферу елегійного жанру, сприяючи його еволюції. Ліричний герой елегії, витворений на основі кордоцентричного світосприйняття, тому віддає своє серце і, водночас, того ж має в своєму серці, – кого любить. Все, що спадає йому на розум

чи пам'ять, – йде від серця. Коли ж серце його “кам'яніє”, він втрачає здатність любити, розуміти і навіть бажання жити.

Таким чином, можна стверджувати, що у своїх естетичних шуканнях вітчизняні митці спиралися на національні джерела, саме тому елегійна поезія чи не найбільш відповідала особливостям національного менталітету народу, його соціальним та естетичним потребам.

### Література

Бовсунівська Тетяна. Історія української естетики першої половини ХІХ століття. – К.: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2001. – 344 с.

Бовсунівська Т. Філософія серця Г. Сковороди і українська ментальність // Сковорода Григорій: образ мислителя: Збірник наукових праць. – Київ, 1997. – С. 84–94.

Закидальський Т. Поняття серця в українській філософській думці // Філософська і соціологічна думка. – 1991. – № 8. – С. 127–138.

Калюжний А.Е. Філософія серця Григорія Сковороди. Філософ без певної системи / Пер. з фр. Л.Р. Мелішкевич // Сковорода Григорій: Дослідження, розвідки, матеріали: Збірник наукових праць / Упоряд. В.М. Нічик, Я.М. Стратій. – Київ: Наукова думка, 1992. – С.288–312.

Ткаченко О.Г. Українська класична елегія: Монографія. – Суми: Вид-во СумДУ, 2004. – 256 с.

Українська література ХVІІІ ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові / Вступ. ст., упоряд. і прим. О.В. Мишанича. – К.: Наукова думка, 1983. – 694 с.

Українська поезія. Середина ХVІІ ст. / Упоряд. В.І. Кречотень, М.М. Сулима. – К.: Наукова думка, 1992. – 680 с.

Українські поети–романтики 20–40–х років ХІХ ст. / Упоряд., підготов. текстів і прим. Б.А. Деркача, С.А. Крижанівського. – К.: Дніпро, 1968. – 636 с.

Чижевський Д. Філософія Г.С.Сковороди / Підготовка тексту, мовна редакція та вступ. ст. Л. Ушкалов. – Харків: Акта, 2003. – 432 с.

Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К.: Вища школа, 2000. – 207 с.

Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1990. – Т. 1. – 528 с.

Юркевич П.Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению Слова Божия // П.Д. Юркевич. Философские произведения. – М.: Правда, 1990. С. 69–103.

### Summary

From the article “National sources of the Ukrainian romantic elegy” by Olena Tkachenko and Olga Lakhtar on the basis of the old Ukrainian poetry and elegies of L. Borovykovskiy, M. Shashkevych, A. Metlynskiy, M. Petrenko, V. Zabala and T. Shevchenko one can observe the influence of the



philosophy of heart upon the development of Ukrainian elegy as the feature of national origin of the genre.



## Поетика романтичного героїзму і типологія героїв у творчій спадщині М. Трублаїні

Кердівар Наталя

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

Микола Петрович Трублаїні – художник слова, який посідає почесне місце серед найвизначніших українських дитячих письменників 30-х років минулого століття. У наш час він, на жаль, вийшов із кола наукових зацікавлень, хоча проблема дитячої літератури і сьогодні постає особливо гостро; звертання до кращих традицій національної дитячої літератури актуалізується, акцентується увага на патріотичному вихованні. Зокрема, особливий інтерес становить пригодницька література. М. Трублаїні ж, як відомо, плідно працював над створенням нового пригодницького жанру. Такі його твори як «Лахтак», «Шхуна Колумб», «Мандрівники», «Глибинний шлях», «Хатина на кризі», «Малий посланець» стали кращими зразками пригодницького жанру в українській літературі.

Виділяючи основні фактори, які сформували М. Трублаїні як письменника і які згодом відбилися на його творчості, ми відзначаємо у першу чергу уяву художника та його любов до мандрівок. Саме звідси згодом народиться романтичний герой, наділений великою, надприродною фізичною і духовною силою.

Не менш важливим фактором стала і відсутність в українській літературі початку ХХ століття пригодницького жанру. Адже, як відомо, на той час домінувала суспільна проблематика.

Отож і спробував М. Трублаїні створити нового романтичного героя, наділеного непохитним характером, міцними ідейними переконаннями, людяністю і душевним благородством, безстрашною ризикованою натурою. Такий герой став першоосновою пригодницького твору, з такими його основними ознаками як інтрига, напруженість сюжету та екстремальність ситуацій. Пригодницький жанр у науковій літературі визначають як жанр, що передбачає насиченість творів незвичайними подіями, характеризується несподіваним їх поворотом, складною динамікою розгортання. Для такої літератури характерними є «мотиви викрадення й переслідування, атмосфера таємничості і загадковості, ситуації припущення і розгадування» [1997:610].

Плідно працюючи над створенням власної концепції жанру, Трублаїні одночасно уважно слідкує за роботою своїх колег-сучасників. У рецензії «Нові книжки для дітей» автор порівнює пригодницькі твори «Шахрайчук» Іллі Гонімова і «Нащадки скіфів» Володимира Владка і дає їм критичну оцінку. Головні акценти письменник ставить саме на творенні романтичного героя, рис його характеру, поведінки, навіть зовнішнього вигляду.

Оцінюючи твір Іллі Гонімова, скажімо, М.Трублаїні досить прискіпливо ставиться і до змалювання позитивного героя і до побудови твору загалом. Як він зазначає, твір письменником непогано побудований в історичному ракурсі, – проте, сам його сюжет видається нібито «кволим», відсутня хронологія подій. Головний герой «Шахрайчука», на думку письменника, занадто індивідуалізований, і біля нього автор постійно створює нікому не потрібні «прохідні» персонажі, не пов'язані з ним жодними сюжетними нитками. Через це читач не має змоги відчутти героїв і йти з ними поруч.

Рецензія твору І. Гонімова для нас є особливо цікавою, адже тут Трублаїні розкриває важливий для нього як письменника чинник у побудові твору: створення інтриги, яка б сприяла розкриттю характеру головного героя. Сам автор може бути далеким від задуму побудови інтригуючої оповіді і не ставити перед собою завдання спеціально захопити читача (що є найголовнішою метою пригодницької літератури), але система подій, покладена в основу твору, несподівано сама може створити ядро пригодницької оповіді – інтригу. Це активізує фактор психологічної зацікавленості читача, який починає хвилюватися. Таким чином, інтрига як основний елемент пригодницького твору може з'являтися незалежно від автора.

Зовсім по-іншому оцінює М. Трублаїні В. Владко – автора роману «Нашадки скіфів». Саме його він визначає як майстра інтригуючої форми оповіді. В.Владко показує читачеві життя таємничого народу скіфів, що жили колись на території України. Він більш яскраво змальовує своїх героїв. Проте Трублаїні досить обережно позначає позитивні сторони. І тут він намагається звернути увагу більше на прорахунки: це надзвичайна сміливість фантазії та співставлення сучасних людей з людьми давнього минулого.

Навідміну від Гонімова, пише М. Трублаїні, В.Владко свідомо створює інтригу, захоплює читача з самого початку. Проте він виявляє неспроможність міцно зв'язати сюжет, безпорадно плутається і обриває події. Ці невдачі спостерігаємо і тоді, коли автор намагається подати психологічний портрет героїв для змалювання їх внутрішнього світу. До того ж критик визначає ще один недолік – відсутність активного героя і звертає увагу на подієвість, динаміку, що є досить-таки млявими. У зв'язку з цим не створюється напруженість у сюжеті, губиться суть інтриги.

Отож, аналізуючи твори своїх сучасників і створюючи свої, М.Трублаїні накреслює ряд таких рис художнього твору, які, на його думку, повинні бути обов'язково наявними у пригодницькому творі: позитивний герой має бути людиною вихованою відповідно до кращих потреб суспільства, пов'язувати своє життя із майбутнім своєї країни, опинятися у гострих, завжди цікавих, хвилюючих і правдивих конфліктах, колізіях; він

має бути наділений певним пафосом, ідеалізований, нести у собі благородство душі та серце, сповнене прекрасними поривами до краси і знань.

Таким чином з'ясуємо, що для Трублаїні у пригодницькому творі на перше місце виходить ідеалізований, романтичний герой, який наслідує головну мету письменника: *«запалити юного читача бажанням стати дослідниками, моряками, що не побояться штормів, авіаторами, що зуміють повести літаки на тисячокілометрові віддалі, інженерами і вченими, що дізнаються про всі таємниці природи і переможуть усі стихії»* [1956:487]. Своїм же завданням і завданням кожного письменника, а особливо того, що пише для дітей, він ставить – «писати, щоб читачі самі намагались стати подібними до позитивних героїв даного твору» [1956:486].

Свою творчу діяльність М. Трублаїні починав з оповідань, які змальовували життя народів Далекої Півночі та розповідали про освоєння арктичних просторів. І тому його перші герої з'являються саме на просторах ще ніким не завойованих північних земель. Враховуючи власний досвід, письменник висловлює думку про те, що Північ стала найсуворішим випробуванням природних та психічних ресурсів, закладених у людині. Північ відкривала людині себе саму, виявляла ті якості і можливості, які були приховані раніше. Можливо, письменник намагався підкреслити як факт: людині для того, щоб знайти себе у цьому світі і не загубитися серед розмаїття «людських характерів», потрібно пройти через низку випробувань, вистояти у двоборстві зі своїм сумлінням, порядністю, честю. І ці духовні якості, моральні позиції втілювали в собі його герої. Цим він намагався довести, що навіть у найважчих ситуаціях свого життя людина не є безпомічною. У таких випадках виявляється воля або безвольність, людяність або корисливість, почуття морального обов'язку або бажання розбагатіти за будь-яку ціну. І обов'язково письменник залишав перед своїми героями право вибору, що нашттовхувало тільки на один висновок: людина має тільки те, що вона бажає мати. Для того, щоб допомогти героям правильно вирішити проблеми, що постали перед ними, письменник створює для них екстремальні ситуації, у яких вижити набагато важче і умови життя яких завжди ставлять людину перед вибором: честь чи безчесття, сумління чи зрада.

Автор пише невігдані історії, бувальщини та переповідки, бо і сам він неодноразово ставав учасником експедицій. Жага невідомого стає життєвим кредо письменника. Саме щоб знайти себе і свого героя, Трублаїні і прямував на Північ. «Його з цілковитим правом, – як пише А. Подолонний, – називаємо нині піонером освоєння Арктики, рядовим тих перших загонів, про які він писав: «В одних місцях ми були перші люди, що ступали на землю, в інших люди хоч і бували перед нами, але винятково рідко» [1987:18].

Північні твори українського письменника пов'язані темою, спільними персонажами, хронологічною послідовністю подій, сюжетними ходами тощо. Для розкриття характерів героїв автор розповідає про побут і життя ескімосів. В оповіданні «Крила рожевої чайки» ми опиняємося на закинутому далеко в морі острівці, де живуть ескімоси, ще панують

напівдикунські звичаї, оруднують шамани. Довга полярна ніч виснажує остров'ян. Життя цих людей у значній мірі залежить від правління шаманів, від їх уявлень. Основний конфлікт твору, у якому випробовується і вияскравлюється характер справжнього героя, побудований на зіткненні добра і зла, втіленого в діаметрально протилежних рисах характеру (Мамаюк і шаман). М. Трублаїні вводить у сюжет стародавній звичай острова: людей, неспроможних себе прогодувати, потрібно знищувати. Героїчний вчинок маленької Мамаюк руйнує старі звичаї островитян. Вона вбиває рожеву чайку і відмовляється від вбивства рідного скаліченого брата. Застарілі забобони старого світу перемагає оптимістична віра у світле майбутнє, а символом руйнації старих звичаїв стає смерть чайки з рожевими крилами. Важливу роль в ідейній концепції твору відіграє образ Анки – дівчини з Великої землі – Нового світу, з яким пов'язані докорінні зміни у свідомості місцевих жителів.

Виділити романтичного героя з-поміж інших героїв письменнику допомагає засіб поєднання природних сил з людськими. У своїх арктичних оповіданнях він змальовує грізні сили природи: арктичні урагани, шторми, відтворюючи тим самим нерозривний зв'язок між людиною і природою, відображаючи її боротьбу з суворою Північчю. Це дає можливість розкрити такі риси характеру як безстрашність духу, чесність, самовіддану дружбу, благородство. Крига обіймає залізними руками мандрівників і залишає їх зимувати у морських просторах («Лахтак»); непередбачувані урагани руйнують пароплави («З півночі мчав ураган»), арктичні тумани порушують плани мисливців («Лови білого ведмедя»). У таких умовах і твориться характер героя, виховується його міцний дух і сила волі, людина стає сильнішою від природних сил. На перше місце виступає співробітництво, доброзичливість, гуманне ставлення у міжособистісних стосунках.

Таким чином, твори М. Трублаїні наскрізно пройняті героїчними вчинками. Його герої – яскраві індивідуальності і на перше місце ставлять відважне служіння своєму народу, колективу. Письменник наповнює свої твори гострим і напруженим сюжетом, драматичністю колізій, зіткненням характерів, різних тенденцій, життєвих конфліктів. Змальовуючи свого власного героя, М. Трублаїні створює найкращі умови для розкриття образу ідеального борця, наділеного високими особистісними позитивними рисами. Найголовнішою з них залишається риса товаришування, яка наскрізно проходить через усі твори письменника. Чинити інакше не можна: суворі умови позбавляють людину права на недовіру та невідвертість, егоїзм та індивідуалізм, боягузтво та мізерність. Так з'являється справжній герой, наділений однаковими прагненнями, надіями, однією метою. Ці герої – мисливці, моряки, вчені, які присвятили себе справі опанування Далекої Півночі. Освоєння арктичних просторів – важке випробування, нелегка справа, пов'язана з величезними труднощами і небезпекою, часто з ризиком для життя. Реаліст Трублаїні не приховував наявних труднощів і небезпек, навпаки, підкреслював їх,

розуміючи, що вони мають загартовувати молоде покоління, вселяти віру в можливість подолання труднощів, у можливість успішного освоєння маловідомого і напрочуд багатого краю. Людина у його творах стає постійним шукачем сенсу життя, віри в іншу людину, її розум, силу, в її здатність керувати своїм життям за законами людяності.

На прикладі повісті «Шхуна «Колумб»» спробуємо систематизувати типологію героїчних характерів, які втілили концепцію романтичного героя у творах письменника.

Перед юними читачами повісті постають їх однолітки, які вражають своєю відданістю високим почуттям, патріотичними діями і найголовніше – чистотою своїх незайманих сердець.

Письменник описує незвичайні і цікаві пригоди, надає екстремальності певним ситуаціям. Під екстремальністю ситуацій у пригодницькому творі розуміємо: *«динамічність і напруженість сюжету зведеного у жанротворний принцип, інтерес продовження і інтерес кінця у творі виступають у найбільшій концентрації, несподівані сюжетні повороти і неймовірні пригоди героя подаються у такій кількості і густоті на площу однієї біографії, що їх важко підтвердити однією людською долею»* [1986:62].

Однією з найважливіших складових у пригодницькому творі виступає інтрига. За визначенням літературознавчого словника-довідника, інтрига є *«способом організації подій у творах за допомогою складних, напружених перепитів і гострої боротьби мотивів, часто прихованих намірів»* [1997:319]. Інтризі також притаманні екстремальність ситуації, невизначеність оточення. Саме такі риси наявні у творі Трублаїні.

Вже з перших сторінок повісті, познайомившись із сімнадцятилітнім юнгою зі шхуни «Колумб», ми відчуваємо певну психологічну напруженість в описі пейзажу: *«Чорні хмари облягли небо; великі прибіїні хвилі з ритмічним шумом котилися на берег і в повітрі панував той особливий спокій, який настає завжди за кілька хвилин перед бурею...»* [1956:177] Саме в цю бурю зустрілися Люда і Марко: перед хлопцем виникає постать незнайомки з парасолею. Поєднавши зустріч героїв і начебто звичайну літню зливу, проте таку, що здатна накоїти багато лиха, автор напружує ситуацію і згодом вона справді прочитується як символ страшної неминучості у їх долі. Через створення інтриги таємничості до повісті вводяться і інші герої.

Велике значення у побудові твору для Трублаїні має психологічний портрет героя. Кожний з них створений досить індивідуально. Дотримуючись усіх вимог у виділенні рис характеру героя у пригодницькому творі, Трублаїні найбільшу увагу приділяє зовнішнім характеристикам. У нього досить мало вираженими є внутрішні монологи і всі переживання юних шукачів пригод повною мірою виражаються неприхованими емоційними сплесками. Внутрішні монологи вводяться лише тоді, коли автор залишає героя наодинці з тільки-но виниклою проблемною ситуацією і створюються для того, щоб герой міг більш об'єктивно

оцінити подальші свої дії. І тут у розкритті характеру героїв повісті на велику увагу заслуговує їх особиста вдача, потяг до потаємного, жадоба до пізнання.

Отож, перш ніж подати певну інформацію про своїх героїв, письменник огортає їх ореолом таємничості і загадковості, поступово розкриваючи ті чи інші риси і таким чином до останнього тримає інтригу. Так несподівано на сторінках повісті перед читачем з'являється дівчинка із занадто складною долею і витривалим характером – Яся Знайда. Хто ця дівчина? Чому її ніхто не знає у селищі? Чому вона ляклива і відлюдькувата? Хто її справжні батьки? Це відкриється пізніше, а поки-що вона для читача залишається під маскою «дефективної». Індивідуалізація характеру розкривається у доволі контрастивних рисах героїні: зацькована і відлюдькувата, дівчина інтуїтивно обирає собі друзів, першою викриває справжнє обличчя Анча, мала і безпомічна, бореться з морською стихією як доросла людина. Разом з тим саме їй автор надає найбільше романтичних рис. Яся, яка не виходила ніколи з подвір'я, гарно плаває (рятує хлопчика), ловить рибу. Читач ніколи не бачить на її очах сліз.

Глибоку душевність і багатство внутрішнього світу знаходить читач в образі Люди Ананьєвої, юної постаті з зеленими очима, які є символом її душевної чистоти і незайманості, дівчини з мужнім характером, героїню, яка пішла на смерть заради життя.

Високоморальна, гуманна Люда Ананьєва є присутньою в усіх несподіваних ситуаціях, що визначаються небезпекою і пов'язані з ризиком. Її характеру Трублаїні надає велику кількість маскулінних рис. Дівчина мало в чому поступається перед Марком і навіть багато в чому має переваги. Але цей факт не завадив їм майже одразу стати друзями, що здатні віддати життя одне за одного.

Трублаїні поступово розкриває перед читачем героїчний характер дівчини. Її гуманними вчинками він наштовхує читача на бачення подальших дій героїні. Це і здатність допомогти у будь-який час – Люда рятує Знайду, вирвавши її з рук жорстокого і несправедливого дядька; твереза розсудливість – планує відвезти Ясю у місто, де остання має навчатися у школі і поступово будувати свій життєвий шлях; повага і любов до батьків – заради батька, його ідей, вона іде на смерть.

Сила характеру та незламність духу героїні створюється в останній частині твору. Цікаво побудований епізод смерті Людмили. Він також повитий серпанком загадковості і напружених несподіванок.

По-перше, сама сцена описана в містичній загрозливій тональності. Ми бачимо доволі таємничий пейзаж. Корабель знаходиться на глибині тисяч метрів під водою. У дев'яти випадках з десяти потонулі пароплави так і залишаються незнайденими протягом багатьох років, і в той же час від заселеного острова човен відділяє лише якась сотня кілометрів. Дівчина реально оцінює своє становище, знає, напевне, яким буде фінал, але надії і бадьорості духу не втрачає.



По-друге, Люда знаходиться один на один з досвідченим, безжалісним, здатним на будь-який злочин ворогом. Антон важко поранений. Нанесені рани не дають змоги йому навіть підвестися, але разом з болем у його очах постійно заховуються злість і страх. Це не лякає Ананьєву, а, навпаки, допомагає сконцентруватись, діяти обережно і обдумано. Тут бачимо блискавичність думки, що свідчить про глибокий розум, сміливість і логічну обдуманість ситуації.

По-третє, несподівана зміна обставин ставить дівчину у незвичайне становище: Антон несподівано божеволіє. Люда залишається один на один з хворим ворогом. Контрастним фоном стає тиша, яка згодом поєднається з абсолютною темрявою, що майже зупиняє і без того уповільнений час. Цей час і темрява містично поглинають життя відважної героїні. Вода навіки покриває двох непримирених ворогів.

Борцем за високі ідеали в надзвичайно загостреній боротьбі стає Марко Завірюха.

Марко – позитивний герой твору. З самого початку Трублаїні великого значення придає змалюванню його психологічного портрету. На свої сімнадцять років він має тверді переконання, міцну волю і витримку, має на меті «скласти іспити до морехідного технікуму» [1956:188], а поки що він із задоволенням плаває на шхуні.

Для вдалого створення портретної характеристики героя Трублаїні, провокує несподівані ситуації, створює стрімку, напружену дію, часто небезпечну для життя. Головний герой постійно зустрічається з небезпекою. Так на майже підсвідомому рівні хлопець знешкоджує вибуховий пристрій. Напруженої дії Трублаїні вдається досягти за допомогою згущення часу. Між вибухом і діями Марка проходить лише дев'ять секунд, протягом яких йому вдається викинути вибухівку у море.

До того ж, Трублаїні тяжіє до введення образів невідомих героїв – без імен, ніким не знаних і не пізнаних. Лише після того як стався вибух всі впізнають у рятівникові Марка.

Діє юнак завжди з блискавичною психологічною реакцією, у нього завжди проявляється уміння у зовнішньому побачити внутрішнє. На допиті, під час катувань, аби заступитись за дівчат, він дає неправильні свідчення, приймає удар на себе.

У підводному полоні письменник зображає хлопця у трохи незвичайному для нього вимірі. Незважаючи на мужність вчинків, залишається заглибленим у себе: на перший план виступають глибокі душевні переживання і чітка спланованість подальших дій. Юнак багато переосмислює, головним лейтмотивом його думок і почуттів стає порятунок близьких людей.

Гуманність почуттів і дій юнака ми бачимо і в останніх епізодах повісті, коли есминець капітана Трофімова займається рятувальними роботами на підводному човні. Довідавшись про це, Марко веде шхуну на місце робіт і, провівши туди ізольований дріт та телефонний апарат, чекає на повідомлення

з морських глибин. Отож, як бачимо, художній спосіб розкриття характеру Марка є складним. Письменник поєднує чи навіть перемальовує у його зображенні романтичний та реалістичний стилі. Правдиво відтворивши жорстокі ситуації, які спіткали героя, він разом з тим звертає увагу на його внутрішню поведінку і делікатну душу.

Поєднавши романтичність ситуації та реалістичність колізії М. Трублаїні концентрує увагу на мужності своїх героїв, їх духовній величчю і красі. Показ виняткових, гострих ситуацій лише сприяв розкриттю їх духовного світу, а їхні вчинки стали прикладом для майбутніх поколінь. Трублаїні – письменник, який вважав, що нове покоління молоді повинне творити нові ідеали, краще і світле майбутнє для себе і своїх нащадків. У своїй прозі, як зазначає Ярослав Гримайло, письменник створює «героїчних і мужніх молодих людей – пристрасних, до кінця чесних патріотів, для яких особисте ніколи не може стояти вище за громадське, вище за служіння матері-Батьківщині. Це люди однієї мети, проте вони яскраво індивідуалізовані: у кожного з них свої неповторні обличчя, біографії, особисті інтереси, мрії, уподобання і покликання. У боротьбі, дружбі, конфліктах, подвигах яскраво розкриваються образи молодих громадян своєї держави, синів і доньок нашого народу» [2, 522].

Підсумовуючи сказане, спробуємо виділити основні риси пригодницького жанру, як вони розгортаються у системі художнього мислення М.Трублаїні: чітке і точне змалювання подій, що забезпечує реалістичну достовірність оповіді; наявність активного героя та інтригуючих обставин; психологізований пейзаж; різкі несподівані повороти подій; введення невідомого героя, який згодом постає ключовою постаттю у зміні ситуації.

### **Література**

Вулис А.З. В мире приключений. Поетика жанра. – М.: Сов. Писатель, 1986. – 382 с.

Денисенко А.В. Дитячий капітан. ( До 80-річчя з дня народження )// Українська мова і література у школі. – 1987. - №4. – С.68-71.

Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 752 с.

Подолінний А. Капітан дитячої літератури. – К., 1987.: Знання – 48 с.

Подорож без кінця: У світі пригод і фантастики: історія і поетика жанрів: Літературно-критичні статті. - К., 1986. - 279 с.

Сиротюк М. Микола Трублаїні. Літературний портрет. Критико-біографічні нариси. – К.: Дніпро, 1960. – 167 с.

Трублаїні М. П. Твори: У 4-х т. Т.1. – К.: Молодь, 1956. – 601 с.

Трублаїні М. Твори: У 4-х т. Т.2. – К.: Молодь, 1956. – 576 с.

Фашенко В. У глибинах людського життя. – Одеса.: Маяк, 2005. – 640 с.

### **Summary**

The author of the article explores the basic lines of adventure genre in M.Trublainy's artistic thought, paid attention on creation of features of the peculiarities of the heroic character.

# Пригодницько-агітаційний «роман» В. Еллана-Блакитного та І. Кириленка

Васьків Микола

*Кам'янець-Подільський державний університет*

Однією з прикметних рис української літератури 1920-х років є широка розробка тем і мотивів, які раніше були майже відсутніми у творах вітчизняних письменників. Це пригодницькі, детективні, авантюрні сюжети, захоплення екзотикою українських чи іноземних теренів, морськими подорожами тощо. «...екзотика вабила багатьох українських поетів 20-х, перегукуючись із “морською” романтикою... та набираючи часом форми мандрівничого й світобукальницького пригодництва...» [Дзюба 1994: 173], і далі йде перелік з доброго десятка відповідних творів. Подібні процеси І.Дзюба відзначає і в розвитку вітчизняної прози (наприклад, повісті: «У 20-ті роки жанрова палітра української повісті збагатилася мотивами політичного детективу й політичної сатири (Ю.Смолич), світового революційного пригодництва (О.Досвітній)..., історичного детективу (В.Таль, М.Горбань...», таке ж розмаїття детективно-пригодницької літератури характерне і для розвитку вітчизняного роману) [1994: 441-443]. Курс на творення популярно-масової, читабельної літератури, на протипагу літературі «серйозній», знаходить своє теоретичне обґрунтування у працях М.Йогансена, О.Слісаренка та інших так званих «сюжетників» (теоретичні настанови вони ілюструють часто власними художніми творами), причому М.Йогансен заперечує як неприйнятну для динамічної пореволюційної доби українську й російську класику а la І.Гончаров, Тургенєв, І.Нечуй-Левицький як розтягнуту, описову, стверджуючи, що їх твори можуть бути прекрасними зразками стилістичної вправності, красивих пейзажів, портретів, інтер'єрів, але це не література: «...те, що Нечуєва повість дає чималий матеріал, те, що Нечуй її написав непоганою українською мовою, справи ніяк не направляє, бо ж тим більше шкода, що все це зосталося сировиною» [2001: 474]. Пригодницько-екзотична проза Ю.Яновського автором відверто декларувалася як така, що не має аналогів чи витоків у попередній українській літературі й орієнтується виключно на західноєвропейську і російську пригодницько-детективно-авантюрно-андрівничі тексти: «Читаю багато... Особливо люблю читати книжки письменників Р.Кіплінга, Едг.По, Д.Лондона, О.Генрі, Амброза Бірса, Д.Конрада, М.Твена, Честертона, Теннісона, Вольтера, А.Франка, Гоголя, Бабеля. Українців – нікого не люблю, крім історії М.С.Грушевського» [Цит. за: Панченко 2002: 300].

Загальносвітові літературні тенденції, орієнтація на масовізм і широку демократизацію мистецьких процесів спонукали до творення

утилітарно-популярної літератури, яку б читали найширші верстви пересічного читацького загалу, Василя Еллана-Блакитного, політичного й мистецького вождя того часу. Ось як про це згадував І.Кириленко: «...обертається до мене (Еллан. – М.В.): “Слухайте, Кириленко, давайте напишемо вдвох авантурницького роману. Я вже й назву вигдав: «Дивовижна мандрівка дядька Петра»”... Хіба я міг відмовити Блакитному? Вже тоді я дивився на літературний фронт як на бойовий, і наказ головкома був для мене обов’язковий» [1989: 122].

Зрозуміло, що аж ніяк не планувалося в результаті співпраці виворити художній шедевр. Розподіл праці був швидше ремісничим, коли кожен співавтор виконував окрему роботу, у дусі того, як у XVII ст. два-чотири драматурги окремими актами писали одну п’єсу чи два-три літератори у 1920-і роки штампували окремими шматками кіносценарії, яких усе одно постійно бракувало. Цю «творчу» співпрацю І.Кириленко описує так: «...починаємо обговорювати сюжет нашого надзвичайного роману. Умовились. Я пишу перший розділ, В.Блакитний – другий. Далі я третій, він четвертий і так до кінця» [1989: 122].

Кириленко стверджував, що надруковано було тільки два перші розділи задуманого роману, а потім його продовження затрималося у часі через завантаженість авторів. Це не зовсім так, бо побачили світ шість розділів твору, надруковані в п’ятьох журнальних випусках (одинарних і спарених). Однак продовження твору, очевидно, дійсно затримувалося. Остаточою «Дивовижна мандрівка дядька Петра» стала окремим незавершеним уривком квазі-роману після смерті В.Еллана (початок твору друкувався у 6-13 номерах журналу «Радянський селянин» за 1925 року, а письменник помер 4 грудня того ж року).

Письменники виступили під спільним авторським псевдонімом «Гуртгарт». На перший погляд, твір стилістично є довірливим заграванням із читачем. «Гуртгарт» намагається акцентувати увагу на комічних ситуаціях, які є дуже близькими до низового народного гумору. Так, у першому розділі «Як дядькові Охрїмові накапало» увага зосереджується на самогонварінні та вживанні самогону селянами, що призводить до пожежі. З цієї пожежі «ключові» персонажі не роблять жодних висновків, даючи спокійно догоріти селянській хаті, натомість «серед подвір’я на траві сидів по-татарському Охрїм; біля його стояла четвертина самогону, яку намагався дістати рукою голова Комнезаму. Підвестися не міг, бо перепився» [Гуртгарт 1925, 6-7: 12].

Зовсім випадково дядько Петро стає делегатом від села на поїздку до міста, щоб ознайомитися з робітничим життям, бо виявився єдиним у селі «орателем» (тобто оратором), який щось там ліпив до купи про те, що «ми й вони одно...». Не менш курйозною і сповненою огрубленого сміху є ситуація, коли дядько Петро в літаку з переляку в повітряній ямі «паніку пустив», «на підлозі зробилось мокро і штани ніби хто приліпив до тіла»

[Гуртгарт 1925, 11-12: 14]. Усе це доповнюється колоритними сценками з селянського життя й учудненим поглядом дядька Петра на все, що він бачить у великому промисловому місті, з кабіни літака і в порту.

Враховуючи це і той факт, що «Дивовижна мандрівка...» друкувалася у «Радянському селянинові», стає зрозуміло, що стилістика і зміст твору спрямовані на основного адресата – селянство. І за усім цим була відверто декларована утилітарна мета: на контрасті між сірим і майже злиденим життям села та вируванням життя міського, грандіозних індустріалізаційних перетворень у післяреволюційний період спонукати селянство теж до соціалістичних змін у веденні господарства: «Там (Савка махнув рукою кудись за місто, на степ)... все це робиться поволі, не до спіху... волячими шагами... а тут – тут пекло, тут люде можуть 24 години без устанку...» [Гуртгарт 1925, 13: 23]. Поки що «нове» в житті утверджують тільки молодь, комсомольці, які «перевчилися, мабуть, на один бік...» За твердженням Гуртгарту, Петрова мандрівка задумана для того, щоб переконати селян у щоденній турботі «прогресивнішого» пролетаріату за менш свідомого соціального партнера: «...нам хочеться, щоб ви сами побачили нашу працю, побачили, як ми живемо, працюємо і що ми робимо, щоб поліпшити становище незаможного селянства... ми розкажемо... всі новини науки, покажемо на ділі нашу робітничу селянську силу...» [Гуртгарт 1925, 6-7: 14]. Політ на аероплані, перебування у місті й порту, а особливо лекція про підступи ворожого оточення й грандіозні перетворення у вітчизняній промисловості повинні були переконати не тільки дядька Петра, але й кожного читача-селянина у тому, що незабаром його життя теж суттєво покращиться.

Із тексту «Дивовижної мандрівки...» можемо зробити висновок, що таке переконування селян було вкрай необхідне, бо становище сільгоспвиробників було непривабливим. Селяни говорять і про диспаритет цін явно не на їхню користь («...коли пуд жита – полтинник, а аршин ситцю карбованець» [Гуртгарт 1925, 6-7: 13], і про низький рівень торгового забезпечення села («А в нас на селі то Іван Федорович кооператива забиває» [Гуртгарт 1925, 8-9: 20]), і про потребу належної техніки («...як-би нам отакої до поля – чи-б можна її наладати так, щоб орала?» [Гуртгарт 1925, 8-9: 18]) та ін. Тому для більшої переконливості в одному з номерів (8-9-му) «Радянського селянина» текст твору Гуртгарту навіть ілюструвався фотографією-передруком із журналу «Пламя» «Нові радянські аероплани перед польотом».

Текст утилітарно-агітаційного квазі-роману цікавий ще одним аспектом. Він об'єктивно несе в собі відбиток тих негативних реалій, які свого часу авторами «Дивовижної мандрівки...» і багатьма читачами сприймалися як само собою зрозумілі й конче необхідні речі. Так, цілком спокійно «коммolecь» коментує почуті постріли, що це розстріляли якогось Синенка, «такий собі панок був – з народніми грішми спекулював. Оце йому

якраз вкотили» [Гуртгарт 1925, 8-9: 21]. Тому не повинні дивувати читача заяви, що «пани в нас так, поки-що!», тільки на час непу. Відповідно, жодні засоби, можливо, аж до фізичного знищення не є аморальними чи забороненими. Відтак заборонними методами руйнується приватна торгівля: «замок для панів, щоби після десятих годин не торгували. А це кооператив торгує» [Гуртгарт 1925, 8-9: 20]. Дуже примітивною, на рівні тієї ж заборони чи знищення, є антирелігійна й соціальна агітація: «Не надо нам манахів!», «Не нада нам попів!». «Бий спекулянтів, дави куркулів!» [Гуртгарт 1925, 6-7: 14]. Жодної мови про те, щоб підняти добробут селян і робітників до рівня життя «панів» і «куркулів», не ведеться.

Ми не можемо знати, яким мало бути продовження «Дивовижної мандрівки...» і чим вона мала завершитися, хоча здогадатися можна: урочистим звітом-реляцією дядька Петра і його рішенням (а може, й інших односельців) брати активну участь у революційних перетвореннях у рідному селі. Загалом текст читається дуже легко, захоплююче. Сьогодні основною причиною цього є екзотичність реалій 20-х років, особливо сільських; тоді твір приваблював екзотичністю індустріалізаційних перетворень, відповідно, паростками нових міських реалій.

### Література

Гуртгарт. Дивовижна мандрівка дядька Петра. In: Радянський селянин, 6-7/ 1925, с. 10-14; 8-9/ 1925, с. 17-21; 10/ 1925, с. 7-8; 11-12/ 1925, с. 13-14; 13/ 1925, с. 21-23.

Дзюба, І.М.: Поезія. Проза. In: Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн., кн. 1.: 1910-1930-ті роки/ За ред. В.Дончика. Либідь, Київ 1994, с. 148-183; 440-481.

Йогансен, М.Г.: Як будується оповідання. Аналіза прозових творів. In: Йогансен, М.Г.: Вибрані твори. Смолоскип, Київ 2001, с. 371-475.

Кириленко, І.У.: Про Василя Еллана-Блакитного. In: Ні слова про спокій! Василь Еллан-Блакитний: Спогади. Матеріали. – Дніпро, Київ 1989, с. 120-123.

Панченко, В.Є.: «Книга легка і життєжадібна...». In: Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. Факт, Київ 2002, с. 287-300.

### Resümee

Im Artikel geht es über die Bildung in der ukrainischen Literatur 1920-Jahren abenteuerlichen Texten, Krimtexten und exotischen Texten, die sehr populär waren und die offen der Traditionen des vorigen Jahrhunderts entgegenstellen. Als Beispiel kann man einen Roman „Eine wunderbare Reise vom Onkel Petro“ (W.Ellan-Blakytnyj und I.Kyrylenko) nennen, der nicht der Leserbelustigen sollte, sondern auch die Bauernschaft für sozialistische Umgestaltungen werben.

# Опозиція національне/соціальне у п'єсах М. Куліша крізь призму колористичної символіки

Тімофєєв Андрій

*Кам'янець-Подільський державний університет*

Під кінець XIX ст. в європейській модерністській літературі утверджується символічне значення блакиті. Блакить у текстах європейських літераторів уособлює велич і досконалість духу, всеохопний спокій і повну гармонію, недосяжність ідеалу, до якого, попри це, стремить людська душа, безмежну порожнечу тощо. З початку XX ст. ця символіка дуже швидко засвоюється й українською модерністською літературою. Одночасно вона доповнюється, оскільки блакитний колір є однією з барв національного прапора, і цей прапор від початку XX ст. все активніше починає використовуватися як символ національного відродження.

На особливе значення блакиті серед усієї колористичної символіки в перші три десятиліття XX ст. прямо чи опосередковано вказували і самі письменники (М.Вороний, В.Сосюра), і тогочасна критика (В.Коряк). Серед колористики цієї доби виділяє блакить як найприкметнішу й символічно найнаснаженішу барву Л.Ставицька [Ставицька 2000].

Особливого звучання символіка блакиті набуває у творчості «перших хоробрих» (В.Еллан-Блакитний, А.Заливчий, Г.Михайличенко, В.Чумак) і близького до них у революційну добу П.Тичини. У цих літераторів блакитна барва символізує ледь не усі вказані вище символічні значення, доповнюючись одночасно символікою не тільки національного відродження, але й національної революції. Перед українською спільнотою стояли на той момент два нагальні завдання: національне звільнення й утворення власного державного механізму та соціально-демократичні перетворення, особливо на селі. Тому в творчості «перших хоробрих» символіка блакиті починає активно поєднуватися з символікою червоного кольору як утілення соціальної революції.

Однак єднання національної й соціальної, «блакитної» та «червоної» революцій не відбулося, понад те, у роки Української революції та після неї все більше посилювався розкол в українському суспільстві за лінією національне/соціальне, і державно-партійна союзна верхівка всіма засобами поглиблювала його. Недовгий період дуже успішної українізації (переважно тільки в освітньо-культурній сфері) протривав до середини 20-х років, а потім почав активно згортатися.

Саме в цей період початку українізаційних процесів і поступового їх згортання в літературу прийшов Микола Куліш, активний учасник революції, який намагався якраз дати синтез національного й соціального в ході революційних подій, синтез, якого так прагнув і весь український

народ. Коли стало зрозуміло, що національні перетворення стають тільки нездійсненою мрією, прекрасним міражем, М.Куліша, як і більшість інших вітчизняних літераторів, охоплює відчуття невідвортної трагедії. У драматурга часто це набуває завуальованої форми колористичної символіки червоного і блакитного. Так, у листі до І.Дніпровського від 16.09.1924 Куліш пише: «Стелиться позаду шлях зелений, а на ньому блакитні й червоні мрії мої побиті і розгублені лежать. Вже не вернешся і не позбираєш... Скоро, скоро замість акордів та симфоній пугачі завиють» [Куліш 1990: 509].

Це було в 1924 році. А вже у 1927 р. не можна було використовувати вуальною символіку блакиті, оскільки цей колір опинився під своєрідною заборонаю. В.Коряк дорікав неокласикам, що від їх творів віє «...мертвою стилізацією без віри й надії, з мертвою любов'ю до неживої блакитної порожнечі» [Коряк 1925: 139]. В.Сосюра у всіх редакціях від кінця 1920-х років замінив у тексті поеми «Червона зима» вислови «золото-синій сон» на «золотобарвний сон» і «блакитний бій сердець» на «гарячий бій сердець». Звертаючись до проблем опозиційності національного й соціального в революційний і пореволюційний час, М.Куліш вдається в п'єсі «Народний Малахій» до заміни блакитного кольору на близький до нього голубий.

Щоб уникнути прямих звинувачень у націоналізмі, автор робить свого головного героя геніальним божевільним, який висловлює глибокі міркування, що одночасно межують із нездійсненим мрійництвом, прожектерством і відверто абсурдними ідеями. Про нього так і кажуть інші персонажі твору: «...просто наколотив чоловічок гороху з капустою, оливи з мухами, намішав біблії з Марксом, акафіста з анти-Дюрінгом...» [Куліш 1955: 39]. Можливо, саме це породило амбівалентне ставлення у творі до символіки голубого кольору: з одного боку, воно іронічне, з іншого, – у п'єсі звучить непідробний жаль за тим, що «голуба мрія» не зреалізувалася (і тут Малахій стає дуже близьким до Дона Кіхота й інших «геніальних божевільних» і блазнів світової літератури). А цілком можливо, що Малахій Стаканчик став тільки *alter ego* Кулішевого амбівалентного ставлення до голубого у творі.

Поряд із уже згадуваною символікою національного відродження і національної революції голубий колір у «Народному Малахаєві» символізує також традиційні блакитної (синьої) барв у світовому мистецтві велич, гармонію і досконалість людини. Зрештою, саме з цієї традиційної символіки й розпочинається уведення голубого у текст твору. Малахій Стаканчик носить ідею «реформи» людини у всеукраїнському і всесвітньому масштабі, вимагаючи від найвищих представників радвлади в Україні здійснення таких реформ. Як саме їх провадити, у проекті Малахія не вказується. Він же собі так уявляє процес перетворення людей і всього суспільства на ідеально прекрасне: «... він накриває кожного голубим покривалом, повчас, переконуює, потім робить магичний рух рукою, і тоді з-



*під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, а н г е л о п о д і б н а. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та жовтими нагідками йдуть у голубу даль. По дорозі бачать – стоїть гора Фавор... По тому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо»* (курсив у тексті – М.Куліша) [Куліш 1955: 68]. Подібне трактування голубого кольору зустрічається й надалі у тексті твору, особливо у звертаннях Малахія до санітарки Олі, яка стає для нього втіленням людської краси й досконалості.

Але поступово мотив «голубої революції» все більше долучається до цих загальнолюдських символічних значень синього (блакитного): «В ім'я голубої революції я помазавсь народнім наркомом» [Куліш 1955: 69]. Можна заперечувати, що вислів «голуба революція» не обов'язково пов'язується з національною революцією, так само як і у зверненні Малахія до заводських робітників: «...сурма золота народного наркома над усе: про даль голубу та про голубі мрії сурмить вона вам, гегемони...» [Куліш 1955: 86]. Далі за текстом, однак, голубий колір усе більше пов'язується з українськими революційними і пореволюційними реаліями. Один із робітників застерігає інших від «націоналістичних» нібито божевільних проповідей Стаканчика: «За голубими їхніми словами ховаються буржуазні шовіністичні жальця. За голубим отим туманом чигають на нас супротивники, в голубих реформах закутано їхні мірочки і форми – стережіться!» [Куліш 1955: 89]. Згодом на це дуже прямо вказує і Малахій, підводячи підсумок історичній нереалізованості мрії соціально-національного визволення української нації: «У них (робітників. – Т.А.) свої, червоні мрії. Яка трагедія!» [Куліш 1955: 89]. Тому утопією видаються такі прекрасні мрії Малахія про поєднання *голубого* і *червоного*: «...несіть мак червоний, нагідки, а найбільш приносьте голубеньких мрій» [Куліш 1955: 88].

Остаточне божевілля Стаканчика у кінці твору, відповідно, аж ніяк не викликає сміху чи несприйняття його «нерозумних» ідей. Навпаки, воно породжує співчуття до Малахія і розуміння трагедії – трагедії людської недосконалості й нездійсненості національного відродження: «...і заграв всесвітньої голубої симфонії... *Малахій грав. Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом*» [Куліш 1955: 104].

Божевільний Малахій, який виголошує, проте, цілком розумні й життєспроможні міркування, знаходить своє продовження в образі ще одного «геніального блазня» – Ступай-Ступаненка з п'єси М.Куліша «Патетична соната». На відміну від «Народного Малахія», в якому домінуючим є комедійний струмінь, у «Патетичній сонаті» абсолютно переважає трагедійний пафос. І трагедійність цієї п'єси породжена якраз фатальним протистоянням національного й соціального в революції,

«червоного» Ілька Юги і «блакитної» Марини Ступай-Ступаненко, хоча через весь текст проходить надія, що кохання між ними так можливе, і тільки випадковості перешкоджають його реалізації.

Ілько не просто мріє про перемогу червоних заради знищення ворогів, утвердження нової влади. Усе це він вважає тільки засобами для досягнення значно вищої мети – вселюдської любові: «...над світом полощеться в крові прапор боротьби. Для чого? Щоб завтра замає над нами прапор вільного труда. Та тільки тоді, як над світом замає прапор вічної любови...» [Куліш 1955: 213]. Близькими до його мрій є і погляди Марини. Своєрідним виразником єдності двох ідей виступає батько Марини, який не вірить, що «може бути інтернаціонал без України, без бандури»: «Я вже думаю, чи не запропонувати таке: на жовто-блакитному – хай живе радянська, хай вже буде й соціалістична, хай, аби тільки була українська республіка» [Куліш 1955: 278]. Але герої та їх ідеї так і не зійшлися. Марина гине, мабуть, смерть чекає й на Ілька.

Цікаво, що майже однакові мрії від виконання «Патетичної сонати» Бетховена зроджуються в уяві Ілька й Марини, і ці мрії знову зводять воедино символіку «голубої» національної революції з символікою вселюдського щастя і досконалості нової людини (Ілько: «ця музика, напевно ж, про юнака що мчить конем степами, шукає країни вічного кохання. Там у голубих вікон дівчина самотна: ліву брову трошки ломить, як усміхається, очі голубі»; Марина: «У снах, у мріях, деє ніби в голубих віках, когось із-за Дніпра, чи то від трьох могил, од Жовтих Вод чи з Січі ждала й жеде...» [Куліш 1955: 278]). Як бачимо, М.Куліш у нових умовах продовжує й розвиває символіку *блакитного (голубого, синього)*, наповнюючи її конкретним культурно-історичним змістом.

### Література

Ставицька, Л.: Естетика слова в українській поезії 10-30-х рр. ХХ ст. Правда Ярославичів, Київ 2000.

Коряк, В.: Організація жовтневої літератури. – ДВУ, Харків 1925.

Куліш, М.: Твори: У 2 т. Дніпро, Київ 1990, т. 2.

Куліш, М.: Твори. УВАН, Нью Йорк 1955.

### Resümee

Der Autor des Artikels erforscht den Prozess der Bildung der symbolistischen Bedeutungen himmelblau (blau, hellblau) in der ukrainischen Literatur 1900-1920-er Jahren und ihre Bekundungen in den Stücken von M.Kulisch „Volksmalachij“ und „Pathetische Sonate“.

# Морально-етичні та екзистенційно-національні проблеми в повістевому доробку Є.П. Гуцала

Глотова Ірина

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

Євген Пилипович Гуцало пройшов складний шлях художнього вираження світу власної душі. Визначною рисою більшості творів письменника стала гостропроблемність, актуальність, здатність чутливо реагувати на дійсність. Не розставляючи до кінця всіх акцентів, митець часто залишає відкритими окремі ситуації, залучуючи тим самим читача до самозаглибленого аналізу. Відкритість авторської позиції сприяє глибокому вивченню людської особистості, збереженню автентичності свого власного „Я” від ідеологічних нашарувань та моральних деформацій. Відомий літературознавець В.Дончик з приводу творчості письменника зазначає: „він жив у слові й словом себе виявляв у світі. А воно в нього – напрочуд самобутнє, розкішне, все в нюансах, в тонких відтінках, воно – сама органіка, одухотворена його глибинним почуттям, його доброю усміхненою іронією” [1995: 9]. Творчий доробок Є.Гуцала акумулює в собі вільну від просторових та часових обмежень безкінечну духовну ментальну скарбницю, схема якої містить в собі єдність минулого, майбутнього та теперішнього. Своєрідним видається творчий імпульс письменника, інтуїція, на рівні якої встановлюється контакт зі світом та змінністю миттєвих нюансів.

Критичний перегляд літератури свідчить про недостатню увагу дослідників до вивчення загальних тенденцій розвитку прозового доробку Є.Гуцала. Кілька рецензій на окремі збірки оповідань, передмови В.Дончика, М.Жулинського, Л.Новиченка, В.Плюща, В.Романенка, окремі згадки у критичних оглядах літератури А.Янченка, В.Агеєвої, Ю.Бадзьо, І.Дзюби, Н.Зборовської. Це все ще незначна кількість зразків науково-критичного поцінування. Тому сьогодні за умов зміни наукових методологічних парадигм твори Є.Гуцала потребують сучасного й об’єктивного розгляду.

Принагідно зазначимо, що на даний час поза увагою дослідників залишається чимало аспектів творчості талановитого майстра слова. Прозовий доробок Є.Гуцала насичений прямими і прихованими конфліктами. Письменник спробував дослідити людську поведінку, вчинки та душевні порухи детерміновані історичними і суспільними процесами.

Поринувши у колообіг жанрових різновидів малої форми, письменник підкорив і великі епічні форми. Авторіві притаманна здатність до жанрових модифікацій, стильових видозмін, постійний пошук нових

форм відображення дійсності. Як зазначає Ю.Щербак: „Яке б жанрову форму не знайшов письменник для вираження своєї життєвої позиції, він залишається вірний одній пронизливій темі: тема ця – екологія людської душі, захист нерідко тендітних і тремтливих паростків добра від всезнищуючої бездуховності, що, на жаль, набула достатнього поширення в нашому житті, від тотального хамства, зчерствіння, від того, часом малопомітного, але тому ще небезпечнішого морального мародерства” [Гуцало 1987: 10].

Підтвердженням життєвої позиції автора виступив значний масив повістєвого доробку. Так реалістичні повісті письменника позначені об'єктивно-епічним началом, увагою до народних характерів, реконструюванням найтрагічніших періодів національної історії. Образи зрадників, запроданців постають зі сторінок повістей „Мертва зона”, „Подорожні”, „Біль і гнів”, „Прокляття”, „Голодомор”, „З вогню воскресли”, „Безголов'я”. Стильовим особливостям повістей притаманні лаконізм оповіді, художня осядність, увага до композиції. Поєднати лірико-психологічну і реалістично-побутову течії Є.Гуцало спробував у наступних повістях: „Передчуття радості”, „Сільські вчителі”, „Дівчата на виданні”, повісті з міського життя „Двоє на святі кохання”, „Індюльгенція на безсмертя”.

Своєрідність публіцистичної творчості митця засвідчила повість „Милосердя по-американськи”, яка і стала предметом нашого дослідження. У цьому творі шляхом загострення національно-ментальних контрастів авторові вдалось дійти глибшого розуміння світосприйняття з точки зору загальнолюдських принципів.

Метою статті є дослідження широкого спектру соціальних, морально-етичних та людинознавчих проблем через призму ідейної позиції автора у висвітленні аспектів національно-екзистенційної проблематики, втіленні загрозливих колізій між цивілізацією та екзистенцією.

Повість сповнена інформаційною аналітичністю, предметно-активним аналізом дійсності, гостропроблемністю, фактичним аналізом суспільних явищ, що, однак, не перешкодило Є.Гуцалові залишатись собою, зберегти притаманні йому проникливий психологізм, метафоричність, гостроту іронічного світосприйняття.

У світі наростаючої конкуренції цивілізацій й інформативної глобалізації, людство опинилось перед необхідністю пошуку та збереження національної ідентичності. Зазначимо, що знання чужих культур дає кращі перспективи для пізнання власної. Дослідження специфіки національного мислення на тлі світового контексту (на прикладі дійсності американського суспільства), відкрило перед автором можливості для повнішого самопізнання та визначення ментального зв'язку людства.

У 1986 році Є.Гуцало входив до складу відрядженої до Америки делегації УРСР, яка брала участь у роботі сорокової ювілейної сесії

Організації Об'єднаних Націй. Так він отримав нагоду відвідати „інакший” світ. Письменник виступив на одному із засідань Спеціального політичного комітету, засудивши політику геноциду сіоністської вояччини на окупованій арабській території та ін. Відвідавши Вашингтон, Бостон, Нью-Йорк, зустрівшись з українцями в еміграції, відвідавши Білий дім, виставку поп-мистецтв, потрапивши у світ технічного прогресу, письменник спробував порівняти та зіставити колообіг спогадів і уявлень про США з побаченим ним справжнім життям країни. Після подорожі письменник відчув у собі істотні зміни і не міг не поділитись враженнями з читачем: „поміж того, що пам'ятатиметься, душа неодмінно берегтиме і добре, і зле, що складає чорно-білий портрет американської дійсності” [Гуцало 1987: 347].

Аналітична повість-спогад більше нагадує репортаж з місця подій, з усією багатобарвністю авторової емоційності та експресивності світовідчуття. Твір становить собою мозаїку заокеанських спогадів письменника, вир неймовірних подій і пригод під час його подорожі до найдемократичнішої країни всіх часів і народів. Художнє відображення країни видалось досить непростим для автора, оскільки творчий світ Є.Гуцала формувався у складних умовах непевного часу відлиги, живучої енергії в пору лібералізації. Таким чином, опинившись в абсолютно „інакшій” американській державі, оточуючий світ виявився для автора цілком чужим і неприйнятним.

Під час прочитання повісті зникають відстані, кордони, і весь світ перетворюється на єдиний мегаполіс загальнолюдського значення з однаковими цивілізаційними колізіями. Митцеві вдалось на контрастному тлі між реальністю і „оспіваною” американською мрією продемонструвати масштабність універсалізації матеріального інтересу людства, панування пріоритету прагматичних цілей над духовними цінностями. З втратою духовності особистість втрачає основу свого життєвого благополуччя. Те ж саме відбувається і в суспільстві, де духовна культура перестає користуватися повагою, підтримкою, розумінням, в сучасній культурі змінюється образ світу і місце людини в ньому, відбувається відмова від багатьох звичних стереотипів. Ніщо добре не приходить у світ, не створивши при цьому відповідного зла. Досвід людства вчить, що людину робить сильною віра батьків, традиція, пам'ять народу.

Автор не замикає зображені події у вузькому часовому просторі. Перебування в США тривало протягом двох місяців, у цьому фабульному часі письменник досягає глибокої внутрішньої напруги шляхом художнього розкриття проблем реального світу, та світу, запропонованого масовою культурою (телебачення, радіовіщання).

Композиційно переповідані автором історії, які сприймаються ним через інформаційні кола телебачення США, послідовно об'єднуються в окремі епізоди, які в сукупності створюють фундаменти пізнання основ двох різних світів: світу ілюзій „всезагального щастя”, створеного багатьма

політиками та іміджмейкерами і реального світу без прикрас.

За ідейно-змістовим навантаженням та структурою повість цілком відповідає загальним засадам досліджень імагології щодо взаємопов'язання і взаємопроникнення світів. Автор аналітично вивчав американський світ в його ідентичності, виокремлюючи загальнолюдські та суто національні визначення. Літературознавець Д.Наливайко відносно досліджень в царині імагології принагідно зазначив, що у них “відбувається бінарна структуралізація світу на свій і чужий простір, свою і чужу культуру, але при цьому важливо наголосити, що уявлення про чужу культуру цілком центрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує одночасно і роль центрального чинника і базової моделі, вносить у простір Чужого невластиву йому систему координат. Саме завдяки спільній неповторній культурі ми спромоглися дізнатися, “хто ми такі” в сучасному світі” [2006: 94]. Оскільки сучасний світ є надзвичайно складним та непередбачуваним у світлі самовизначення та самоорієнтації індивіда, то повість для автора стає втіленням його уявлень та ідей про „інший” світ, чужу і незвичну культуру, що неминуче призвело до переоцінки ідеологічних і культурологічних проблем.

Треба пам'ятати, що митець зовсім не має на меті створити негативне враження про американців. Його метою є прагнення більш широкого, об'єктивного бачення реальності сучасного буття на прикладі американського способу життя. Автор зазначає, що в світі відбулась цілковита заміна цінностей і пріоритетів. Світ перетворився на суцільні ринкові відносини: „У царстві товарів та при цивілізації товарів людина не просто раб товарів, а й сама товар. Людина – це товар, що споживає товари... шкалу духовних цінностей для людини-товару перетворено на товар для споживання. Духовні цінності – такі самі товари, так само продаються, купуються і протиставляються, бо все призначено для продажу, все має давати зиск” [Гуцало 1987: 339]. Таким чином, підтверджується той факт, що людина, вважаючи свій стан вищою еволюцією, насправді деградує. Вона свідомо і підсвідомо прямує до гарантованих прибутків, будує навколо себе могутню владу, втрачаючи на шляху ті крихти духовного, безкорисного, які закладені в неї самою природою її існування.

Суспільство без внутрішньої гармонії, як правило, конфліктне, воно перманентно перебуває на грані вибуху. Таким чином питання, поставлене свого часу гностиком: “звідки походить зло?” – і досі залишається без відповіді. Сьогодні ми знову зупинились перед цим питанням, і мало хто розуміє, що єдиний вихід закодований – у давно забутій людській душі.

Свою творчість Є.Гуцало присвятив прагненню відтворити українську душу з її світлим поривом до здобуття людського щастя. Практично всі, створені митцем образи, надзвичайно багатопланові. Вони постають перед читачем дуже природними, сповненими великої життєздатності. Єдиною причиною, яка перешкоджала максимальному

прояву духовної енергії української нації, стало багатолітнє моральне, політичне, соціальне поневолення. Таким чином „здорова емоційність” письменника-патріота не могла сприймати американську дійсність у всіх її проявах прагматично розрахованої дійсності. Тому більшість деталей твору, окремі предмети „речового заокеанського світу” стають символом загальної бездуховності, і становлять контраст між офіційно створеним зовнішнім іміджем неперевіршеної держави і справжньою суттю речей.

У пошуках екзистенційних основ існування сучасної людини в прагматичному світі Є.Гуцало відкриває для себе своєрідність мислення пересічного американця, в якому основна увага прикута лише до сенсації: „пересичений обиватель прагне сенсацій” [Гуцало 1987: 299], все йде до того, що в світі поступово вироджуються почуття: „а відсутність почуття не доводиться виражати” [Гуцало 1987: 291]. Секс, наркотики, „експресія шалу” [Гуцало 1987: 303], всездозволеність зайняли панівне місце в людській свідомості. Треба пам’ятати, що культура визначає спосіб життя нації, а отже, і окремої особи через набуту нею соціальну спадщину. Мимоволі постає риторичне запитання: яку спадщину може породити цивілізація, в якій панує „жорстока абсурдність і безперспективність в камінних джунглях сучасного мегаполісу?” [Гуцало 1987: 304].

Видатний мислитель Августин зазначав: „велика прірва сама людина..., волосся його легше перелічити, ніж його почуття та порухи його серця” [Щитцова 1999: 27]. Людина відповідальна за свої діяння, „обрати себе самого означає свідомо взяти на себе відповідальність за будь-яке своє діло та слово” [Щитцова 1999: 59]. Аналітично вибудовуючи твір, авторові вдається довести, що людство само породжує зло та насильство. Світ перетворився на ланцюгову реакцію насильства й жорстокості, „ескалацію патологічного людиноненавистництва – і це як норма, як реалії побуту в загальнонаціональних масштабах, а не як винятки, що дають викривне уявлення про суспільство” [Гуцало 1987: 299]. Дійсно, значно захопленішим є насолодження „фантастичною какофонією тваринних інстинктів”, „торжеством засліпленого безуму” [Гуцало 1987: 293], де все зведено до садистської наруги „тупомордих ганнібалів”, аніж звернути увагу на усіх тих, хто позбавлений роботи, змушений вистоювати довгі черги за мискою гарячого супу, хто торгує власним тілом, або на молодого наркомана, „перебуваючого під пресом смертельної ваги, що розчавлює його не десь у блощичному закапелку нью-йоркських нетрів, а на сорок другій стріт, при сліпучому сьайві реклам, та нікому немає діла до тієї агонії, до того самознищення свідомості” [Гуцало 1987: 302] та ін.

З вищезазначеного можна дійти висновку, що людська екзистенція поступово перетворюється на механізм, який призначений для виконання запрограмованих схем. Ці схеми придатні тільки в атмосфері ринкової економіки, яка стає повсюдною, становить реальну загрозу бездуховності, прямує до пріоритету прагматичних цілей над моральним або національно-

патріотичними цінностями. На думку автора, людство вступило в нову форму боротьби за виживання: “нищачі самих себе у зятій конкурентній боротьбі”, але чи залишиться на руїнах цієї боротьби місце для самої людини: „а як же людина? А де ж бо зникає людина ... у царстві товарів людина перебуває у повному рабстві товарів. Його величність товар – новітній рабовласник, якому підпорядковано всі верстви суспільства – від найбагатших до найбідніших. Звичайно, рабство багатого відрізняється від рабства бідного, і все ж таки рабство є рабством. Якщо в доісторичні часи раби повставали проти рабовласників, то сучасні „раби товарів” і на меті не мають бунтувати проти своїх рабовласників товарів” [Гуцало 1987: 339].

Є.Гуцало зробив пряме дослідження впливу „масового суспільства” на індивідуально-творче начало в людині, на її знеособлення. Показавши досягнення цивілізації науково-технічного прогресу, який часто стає неконтрольованим, неспівмірним з природною здатністю людини до адаптації в існуванні (внаслідок чого порушується усталена гармонія, рівновага між людським буттям і природними ритмами), письменник констатує, яким чином руйнується лад у душі, людина втрачає індивідуальність. Навіть перебуваючи за океаном, Є.Гуцало, як людина високодуховна, душею лине до гармонійного світу, намагається віднайти спокій та релаксацію у єднанні з природою. Чистий світ природи виникає у автора інтуїтивно, його не треба вмотивувати, знаходити пояснення чи співмірність з сучасним вимогами до життя. Природний світ просто лунає в серцях і душах людства, перекиваючи надто складний механізм сьогодення, саме з природи можна черпати оздоровчу, заспокійливу снагу. Чим більше поринаєш у світ реальності, тим переконливішим стає усвідомлення відчуженості, штучності, абсурдності, безглуздості нагромаджених досягнень людства. Виникає почуття задухи, в якому стає просто нестерпним перебування в атмосфері „бетонної цивілізації”. Все навкруги перетворюється на абстрактні картини і тим більше віддаляється від екзистенційної природи людини, і як результат - духовний світ „протестує, не погоджується, прагне наблизитись на таку відстань, споконвіку вивірену людськими почуттями, щоб було справді таки видно росину на зеленому стеблі трави, а в росині весь світ...” [Гуцало 1987: 284]. Письменник наголошує на неприродності бездуховного життя суспільства, стверджує духовність, яка протягом віків закладалась в людську суть. Отже, ілюзія „штучного щастя” в неоглядній людській пустелі не може замінити справжність почуттів.

Відповідно законам жанру публіцистичного твору, автор аналізує, критикує, своєрідно вбирає тенденції становлення нового світу. Твір розкриває аспекти трагедії гуманізму й добра в зіткненні з малодушністю та егоцентризмом. Художній характеристиці повісті притаманне поєднання репродуктивного та аналітичного стилів. Репродуктивний стиль допомагає письменникові формувати ситуації у свідомості читачів. Стиль Гуцала



поєднує в собі властиву письменнику раціональність, імпресіоністичну неповторність. Стилістична забарвленість твориться за допомогою як неочікуваних, ефектних, так і стриманих деталей. Так, на фоні нейтрально-умиротвореного зображення міста, в якому панує „лагідна година, золотаво-сонячна, коли в прозорому повітрі видно далеко й чітко, коли на всьому лежить печать ідилії”, як блискавка проривається на підсвідомому рівні думка: „можливо, саме в такий погожий день понад сорок років тому було скинуто атомну бомбу на японське місто Хіросіму, на якому, ймовірно, тоді лежала печать такої самої ідилії” [Гуцало 1987: 265].

Автор іронічно наголошує на необхідності припинення так званого „руху вперед по-американськи”, оскільки в людства може не вистачити енергії для звершення такого руху. Повісткуючи про самовпевненість та агресивність виступу американського президента, автор у властивому йому стилі створює незабутнє узагальнююче порівняння світової політики з ковбойським ласо, яке може бути затягнутим у будь-яку слухну мить задля „суцільного миру у всьому світі”: „Здавалось б, тієї миті, коли виступав Рональд Рейган, людство мало б упасти навколішки, схилити голови, паралізоване його всемогутністю. Здавалось, він в одній руці тримав ядерний меч, а в другій ковбойське ласо. Ковбойське ласо, яке йому хотілось накинути на світову політику, на земну кулю, на все людство. А може, вважав, що його ласо таки накинуто, що від нього вже не звільнитись ні світовій політиці, ні земній кулі, ні всьому людству?” [Гуцало 1987: 329].

Повість насичена цілим рядом абсолютно протилежних, колоритних образів, більшість яких виписана з іронією. Особливої уваги заслуговує створений письменником образ української діаспори, яка б мала зберегти національні пріоритети, натомість „були й такі українці, що кипіли ненавистю до нашого ладу, прищепивши ненависть і своїм дітям”, „такі, що ставляться до нас із неприхованою ворожістю, піддають нас ідеологічній анафемі, воліють вбачати в президентові Рейгані палкого поборника своїх націоналістичних ідей”, – ніби підсумовуючи автор зазначає: „складний світ, складні стосунки, неоднозначне ставлення до нашої країни, до прабатьківщини – на все це не заплющиш очей” [Гуцало 1987: 343].

Своєрідним узагальнюючим образом, втіленням зла у творі постає телебачення: “Американське телебачення – це гангстер, що править суспільством, і його зброя сильніша від багатозарядних кольтів, його жертви незліченні” [Гуцало 1987: 348]. Таким чином автор зазначає провокаційну роль американського маскульту з його демонстрацією насильства і вбивств: „вимикаю телевизор, відчуваючи, що втрачаю відчуття реальності, що – цілком можливо! – оцей озброєний і ошалілий від пролитої крові чорношкірий маніяк-убивця зараз увірветься до мого готельного номеру”. Автор переконаний, що саме телебачення стає осередком усякого морального звородіння” [Гуцало 1987: 279].

Невипадково є і назва твору – „Милосердя по-американськи”. Вона

не позбавлена іронічного підтексту. Що складає собою „милосердя по-американськи”? Згідно спостережень автора, відповідь криється в панівній силі іронічного над логічним, доброго над злим у сучасному світі. „Добро, – пише Кіркегор, – з’являється тому, що я хочу його, інакше воно абсолютно не існує... те саме і по відношенню до зла: воно з’являється тільки тому, що я бажаю його” [Щитцова 1999: 60]. Це екзистенційне вчення про людину зводиться до того, що добро і зло дійсно завжди поняття досить відносні. Досить відносним можна назвати світ, в якому убивство видається за гуманний акт або за милосердя. До того ж цей факт стає досить усталеним явищем. Так, наприклад, вбивство хворої на рак або паралізованої близької людини в ім’я звільнення від мук сприймається сучасним суспільством як милосердя: „хіба це вбивство не милосердя?, воно ж виконується із щирих родинних почуттів: не допомогти найдорожчій істоті, яка подарувала тобі радощі світу?” [Гуцало 1987: 353]. Автор навмисно іронізує явище, якому противиться здоровий людський глузд, оскільки таке явище неминуче веде до покарання, але тільки не в Америці, в цій країні таке явище іменується милосердям.

Отож, простеживши на всіх рівнях специфіку американського способу життя, своєю повістю Є.Гуцало мав можливість зосередитись і на природі власної національної ментальності, яка ґрунтується на архетипах Краси, Добра і Любові. Архетип національного характеру автор створив на тлі інших світових цінностей і розкрив перед читачем складний предмет пізнання в скомплікованому хаосі внутрішнього та зовнішнього світу людини в масштабах технократично-ринкового, бездуховного суспільства.

### Література

- Віталій Дончик: Пісня, обірвана на півслові // Слово і час. – 1995. – №8. – С.9.
- Гуцало Є.П.: Улюмджі. Милосердя по-американськи. Родео на акулі. – К., 1987. – 460 с.
- Наливайко Дмитро: Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
- Щитцова Т.В.: К истокам экзистенциальной онтологии: Паскаль, Киркегор, Бахтин. – Мн.: “Пропилей”, 1999. – 164 с.
- Юрій Щербак: Чарівна сила таланту (штрихи до портрета Євгена Гуцала) // Українська мова і література в школі. – 1987. – №1. – С.10.

### Summary

The wide spectrum of social, moral-ethical and human studying problems is being researched in the article through the prism of the author’s high – principled position in the depicting of the aspects of the national-existenational problematic and in the embodiment of the threatening collisions between the civilization and the existence.

# Стратегії гри автора з читачем у творах “Зрада” Є. Кононенко й “Ми. Колективний архетип” Т. Малярчук

Гребенюк Тетяна

*Запорізький державний медичний університет*

Найцікавішим виявом стосунків автора, тексту й читача є ситуація так званого “відкритого твору”, тобто твору, який “працює на максимальних обертах тоді, коли кожна інтерпретація відлунує в інших” [Еко 2004: 30]. У. Еко вдається до терміну “відкритий твір”, розглядаючи насамперед твори модернізму й постмодернізму, що створені з використанням максимуму ускладнених наративних стратегій і містять у собі досить широкий діапазон інтертекстуальних кодів. Сприйняття “відкритого твору” “зразковим читачем” відкриває перед автором широченне поле для гри, яка базується на маніпулюванні процесом читацького передбачення. Ця гра – важливий крок до переосмислення ролі читача в напрямку надання йому активної позиції: “Сенс запровадження поняття гри полягає в тому, щоб показати, що тут будь-хто завжди співучасник” [Гадамер 1991: 294], - акцентує увагу Г.-Г. Гадамер.

Модель гри автора з ерудованим, “зразковим” читачем пропонував і Ю. Лотман у своїй відомій праці “Структура художнього тексту”: “Сприймаючи одну частину тексту, слухач “добудовує” ціле. Наступний “хід” автора може підтвердити цей здогад і зробити подальше читання непотрібним (принаймні з точки зору сучасних естетичних норм) або спростувати здогад, вимагаючи від слухача нової побудови. Але наступний авторський “хід” знову висуває ці дві можливості” [Лотман 1970: 348].

Отже, передбачення читача щодо наявності або відсутності певної події на певному етапі розвитку дії твору є запорукою можливої гри з ним. Але крім того, ігрове маніпулювання категорією несподіванки можливе і в тих випадках, коли подія, очікувана читачем, таки відбувається, але не так, як очікувалось. Тобто, якщо сприймати художню подію як інваріант, що здобуває певні варіативні вияви в художніх сценах, картина, сформована наративною стратегією твору в уяві реципієнта, не відповідатиме очікуваній ним раніше сцені.

Спробуємо осмислити місце в подієвій системі твору так званого мінус-прийому – відсутності певного елемента в структурі поетики твору. З одного боку, поняття мінус-прийому в системі подій твору несе інформацію про те, що певна подія, з точки зору читача, необхідна й очікувана, відсутня в розвитку дії. З іншого ж боку, утворена в тексті смислова лакуна може цілком відповідати характеристикам події, маючи при цьому навіть досить

високий ступінь подієвості. Наприклад, досить імовірно є наявність у цієї лакуни невизначеності таких характеристик (за В. Шмідом), як висока релевантність, непередбачуваність, консекутивність, незворотність і неповторюваність [Шмід 2003]. Отже, можемо зробити дещо парадоксальний висновок про те, що відсутність події (“мінус-”) у площині художньої дії твору, його сюжету, може виступати подією в площині нарративній, характеризуючи певний позитивний показник (“плюс-”) в структурі читацького сприйняття. Твердження про реальну смислову наповненість мінус-прийому знаходимо в Ю. Лотмана: “Співвіднесеність неужитого елементу – мінус-прийому – зі структурою читацького очікування, а його, в свою чергу, з величиною імовірності вживання в цьому конструктивному положенні текстуально зафіксованого елементу робить інформацію, котру несе мінус-прийом, величиною цілком реальною й вимірюваною” [Лотман 1970: 66-67].

Розглянемо випадок, коли автор передбачає систему цінностей читача й це дає можливість гри з ним на прикладі роману Є. Кононенко “Зрада”. Роман, позначений яскраво детективними жанровими ознаками, має виразне моралізаторське спрямування, він витриманий у парадигмі загальнонародної етики і як своїм змістом, так і світоглядною системою розрахований на найширшу, масову аудиторію. Дозволимо собі не погодитись із тезою дослідника твору О. Брайка про те, що моралізаторство в романі Є. Кононенко “може бути знаком свідомої авторської іронії, виявом текстуальної настанови на “подолання моралістичного дискурсу” [Брайко 2003: 57]. Швидше, навпаки, окремі персонажно-сюжетні прийоми Є. Кононенко йдуть від авторської потреби в моралізаторстві, як-от введення в художній твір аналітичного дискурсу стосовно п’єси “Зрада” (конструкція “текст у текст”), або поява в персонажній сфері роману психоаналітика Наталі Никонівни.

Є. Кононенко створює нібито фрагментарний текст свого роману “Зрада” засобами надуживання “мінус-прийомом”. На початку роману кожен підрозділ являє собою фігуру умовчання, яка більше приховує, аніж повідомляє читачеві. Наприклад, початок твору містить опис стану думок і почуттів Вероніки Стебелько із зазначенням, що вона помре “в убогій обшарпаній лікарні” без повідомлення причин її смерті і, власне, будь-яких даних про особу героїні. Згадка про чоловіка й жінку, які дивляться з-за дверей виставу про зраду швидше призначена для створення загадкової атмосфери навколо їх (неназваних і незідентифікованих) персон. Не розвіюється й не підтверджується здогад Дмитра, що в його квартирі хтось був за його відсутності. Не є очевидною нараційна приналежність внутрішніх монологів на с. 18 про “любов, від якої тьмариться світ” і, скажімо, на с. 73 про побачення на чужій квартирі тощо. Всі ці та інші таємниці авторка розкриває поступово, протягом розвитку дії в романі.

Витоки такого надуживання “мінус-прийомом” на початку твору лежать в площині жанровій. Загально визнаним серед дослідників поетики Є. Кононенко є тяжіння письменниці до детективних способів і засобів сюжетобудови. Так, Н. Зборовська зауважує: “Попри жіночу тематику, Є. Кононенко – це письменниця, якій на роду написано писати детективи, тут спрацьовує її розвинута математичною освітою свідомість. Розслідувальний імпульс робить її прозу особливо спокусливою для читання” [Зборовська 2005: 59]. Проте, хоча зовні фабула твору нагадує детективну, основна мета письменниці – продемонструвати викривлення в психіці людини, які призвели кінець-кінцем до порушень таких дієвих на сторінках прози Є. Кононенко законів моралі. Як пише про це О. Брайко, “ціннісна спустошеність родинних стосунків Маякіної й Мурченків – своєрідна психологічна інтрига, внутрішньо сюжетна таємниця, розкриття якої становить художню мету детективної фабули” [Брайко 2003: 55]. Зазначимо, що найзагадковішими є саме ті періоди тексту, де мова йде про членів цієї родини.

Можемо сказати, що саме за законами детективного жанру початок твору містить велику кількість смислових лакун, тоді як в процесі наближення до останніх сторінок роману, ці лакуни поступово заповнюються й приходить розгадка таємниці вбивства Вероніки. Тобто, функціональне навантаження місць невизначеності тут гранично просте й очевидне – зацікавити читача, викликати бажання дізнатися про те, що замовчується на початку тексту. Архітектоніка в плані співвідношення прихованого й зрозумілого також нескладна: якщо на початку роману кожен період художньої мови містить таємницю, то починаючи вже з середини твору, ці таємниці починають вирішуватись і ми маємо, навпаки, авторське прагнення пояснити геть усе – з деталізацією, моралізаторством, зануренням у підсвідомі травми й комплекси та спробами філософсько-психологічного аналізу вчинків персонажів.

Авторка у своєму творі свідомо (і вдало – для постійного підтримання читацької уваги) використовує маніпулювання категоріями незнання, несподіванки й передбачення. Незнання стосується саме розбіжності фокалізації автора й персонажа. У своїй праці про епос і роман М. Бахтін писав: “Роман спекулює категорією незнання. Виникають різні форми й методи використання авторського надлишку (того, чого герой не знає й не бачить). Можливе сюжетне використання надлишку (зовнішнє) і використання надлишку для істотного завершення (і особливо романного озовнішнювання) образу людини” [Бахтін 2000: 223]. Різні персонажі твору Є. Кононенко знають різні фрагменти правдивої картини подій. Конфлікт розв’язується в міру того, як всі ці фрагменти стають надбанням головних героїв. А отже, типова для детективного наративу форма розмови, точніше багатьох бесід “детектива” з різними персонажами є домінантною

складовою архітектонікою роману. Вирішальною тут стає розмова Адріана з Жеником<sup>1</sup>, з якої стає зрозумілим, що вбивця – мати Женика.

Поняття несподіванки й передбачення стосуються вже читацької рецепції твору. Природу рецепційного сподівання й несподіванки так характеризує у своїй праці Р. Інгарден: “Не без значення, особливо при естетичній перцепції літературного твору, маємо тут інколи свідомо підготовлені “несподіванки”: на предметному плані твору чи в інших його планах виступає щось, чого не можна було передбачити, або навпаки, щось, що передбачалося й очікувалося, взагалі не з’являється. Приготування до такої несподіванки завершується у творі завдяки спеціальним художнім засобам, за допомогою яких у творі зазначається як можливе й імовірне щось таке, що потім взагалі не здійснюється і замінюється чимось протилежним” [Інгарден 1996: 147]. Тобто, маємо справу зі свідомим введенням читача в оману, що є запорукою цікавості до тексту (“Чи виправдаються сподівання?”) і задоволення від розв’язки дій, однак, за умови що попередній текст містив натяк не тільки на оманливу, а й на “правильну” відповідь.

За подібними законами розвивається інтрига роману Є. Кононенко. Розвиток дії твору містить велику кількість натяків на суть розв’язки. Це, наприклад, мотив трикутника Мати – Герой – Кохана у виставі театру Вероніки, який підказує сферу конфлікту. Або ж аура загадковості навколо особи жінки, яка телефоном повідомила Дмитру про хворобу його дружини.

Крім “правильних” підказок, текст, звісно, містить і безліч оманливих. Як, наприклад, спроба містичного пояснення смерті Вероніки як результату прокляття свекрухи, або переконаність Дмитра, що його дочка Вікторія вкрала в нього гроші.

В. Ізер, досліджуючи структуру читацького сподівання, наголошує на тому, що запорукою цікавості тексту не є реалізація або спростування текстового сподівання (“пре-інтенції”): “Оскільки ця структура характерна для усіх співвідношень речень, то взаємодія тих співвідношень не буде здійсненням сподівання, а постійною його модифікацією” [Ізер 1996: 265]. Тобто, саме зміни в структурі сподівання, модифікація його робить текст привабливим для читача.

Рецепція аналізованого роману також є модифікацією читацьких сподівань. Зокрема, навіювана читачеві ідея містичного підґрунтя смерті Вероніки (привиди в квартирі Дмитра й хаті його матері, бесіди молоді про “відьомський” дар старої тощо) досить швидко розвіюється. Сцена вичитування Маякіною сина за те, що він без згоди матері змінив фінал своєї п’єси, дає підстави читачеві підозрювати її в негарних учинках. Трохи згодом сприйняття Маякіної як порядної дружини спростовується бесідою

---

<sup>1</sup> До речі, сама розмова залишається поза межами тексту, читачеві відомо лише, що вона відбулася.

Женика з Адріаном, а згодом – з батьком, що, в свою чергу, остаточно руйнує в очах читача її позитивний імідж. Таким чином реципієнтові постійно пропонуються зміни вихідного стану, котрі тягнуть за собою поступову трансформацію оцінок персонажів і сподівань щодо подальшого розвитку дії. Авторка виявляє свою майстерність у царині детективу вмінням навіяти читачеві “правильний” здогад за півкроку від його реалізації й завдяки цьому відчутти себе розумним і проникливим.

Твір, де також художньо осмислюється проблема зради, “Ми. Колективний архетип” Т. Малярчук, теж являє собою випадок, коли автор передбачає систему цінностей читача, й це дає йому можливість гри з ним. Проте, на відміну від роману Є. Кононенко, “Ми...” лежить у постмодерністській світоглядно-художній парадигмі, й тому логіка зчеплення подій тут абсолютно відмінна від причиново-наслідкової логіки “Зради”.

Як зазначає критик В. Балдинюк, в аналізованому творі, як і в інших творах Т. Малярчук “логіка подій зумовлена не характерами героїв твору й навіть не сюжетом оповідання, а конкретними подієвими ланцюгами, котрі висмикуються один з одного гачком оповіді” [Балдинюк 2007]. Додамо, що така природа розгортання подій унеможливорює процес антиципації подальшого змісту твору: важко прогнозувати художні події, не знаючи закономірностей їх розвитку. Тобто, будь-який сюжетний (або позасюжетний) прийом може сприйматися як несподіваний. Шанс на передбачення має лише читач, дуже добре обізнаний з поетикою творів Т. Малярчук, основним набором її тем та мотивів і специфікою образності письменниці. Отже, гра автора й читача, базована на введенні читача в оману й маніпуляції рецепційними установками в цьому випадку майже неможлива, читачеві залишається довіритись асоціація авторки, подивуватися їх несподіваності й, можливо, зіставити естетичну парадигму її твору з парадигмою більш звичного, міметичного письма з його кліше й штампами, які містять непрозорі підказки шляхів антиципації.

Відповідно до особливої логіки дії в прозі письменниці, в оповіданні “Ми” спостерігаємо специфічні, відмінні від звичайних, критерії подієвості художнього факту. Наприклад, із преамбулою “наприкінці тижня сталась цікава подія” описано випадок, коли Раїда завмерла, побачивши Катерину за вікном своєї аудиторії під час лекції. Великого значення (статусу події) набувають дрібниці, деталі життя героїнь. Так, Роджерс оповідає місту, як жінки гуляли вздовж озера: “Йшли дуже повільно, часто зупинялись і дивились одна одній в очі, спостерігали за качками і лебедями, але не годували їх.

- Може, кидали в озеро крихти вівсяного печива? – допитувалась Гріхова.
- Я б сказав, якби так було, - ображався Роджерс” [Малярчук 2006: 93].

Така увага до деталей споріднює поетику Т. Малярчук з “феноменологічною” поетикою творів представника старшого покоління “Станіславського феномена” Т. Прохаська, в якій враженню або ж уявленню героя про річ, явище природи тощо надається статус події. Проте “феноменологія” Т. Малярчук – з протилежним знаком, це вже ігрове апелювання до постмодерної “Станіславської” традиції, адже в її творі основним поцінувачем унікальних одиничних мікроподій, вражень та деталей виступає не одиничний індивід, суб’єкт оповіді, а сіра маса мешканців міста – “Ми”.

Атрибутом постмодерного, абсурдистського зображення світу є також інверсивна логіка зради у творі. Алгоритмічним осмисленням поняття моральної норми є світ твору, де зрада є нормою. Головних героїнь, Раїду й Катерину, оточують шпигуни й таємні агенти, які, граючи ролі й імітуючи щирість, намагаються з’ясувати природу їх стосунків. Зрадою ж у наративній тканині твору виголошується співчуття жінкам і відмова – бодай часткова – за ними стежити, як, наприклад, у випадках із Роджерсом і студентом Завадським. Цікавим фактором творення абсурдної картини світу виступає використання специфічного пафосу, запозиченого зі стилістики соцреалістичної літератури й шпигунських та пригодницьких романів: “Закрадалась підозра, що у нашому таборі причаївся підступний зрадник, який інформує жінок про всі наші дії” [Малярчук 2006: 101]. Фігура студента Завадського, який оцінює своє служіння Місту як зраду коханому, лежить на перетині абсурдистської етики твору й “правильної” моралі сентиментально-мелодраматичних романів про кохання: “Він стогнав, що ненавидить себе (...), і всіх, і місто, що далі продовжувати жити він не може, бо зрадники не мають на це права...” [Малярчук 2006: 103]

Цікаво в контексті особливостей поетики твору Т. Малярчук використовується “мінус-прийом”. З одного боку, атмосфера тотального нагляду за життям героїнь нібито забезпечує максимальну інформованість Міста (і читача) щодо всього, що з ними відбувається. Та й самі жінки нібито свідомо виставляють себе на огляд суспільства: “Я – педагог, мені сорок років, одружена, шлюб не склався, але не розведена. Була в Болгарії, Греції і Фінляндії. Космополітка. Люблю мармелад і читати античну літературу, зокрема – “Метаморфози” Овідія” [Малярчук 2006: 87]. З іншого ж боку, попри постійне стеження за героїнями, завжди залишається сфера, недосяжна для стороннього пізнання. Природа стосунків героїнь так і залишається нерозкритою для натовпу. Замовчування, таємниця сутності людини та її стосунків з іншою людиною, виступає як вузлова для художнього світу твору категорія, як подія. Основний об’єкт художнього втілення авторки – ситуація, коли “окрема людина може впливати на буття інших людей і викликати в їх свідомості, в їх потребнісно-мотиваційній сфері, в їх поведінці ефект рівня події” [Бодальов 2000: 69].



Отже, твір є метафорою недосяжності й неосяжності людської екзистенції – як на художньо-естетичному, так і на повсякденному, побутовому рівні.

Можна резюмувати, що аналізовані твори “Зрада” Є. Кононенко та “Ми. Колективний архетип” Т. Малярчук репрезентують собою різні світоглядно-художні парадигми – відповідно традиційно-міметичну й постмодерністську й специфіка реалізації “мінус-прийому” в цих творах засвідчує відмінності між цими парадигмами.

### Література

Балдынюк В. От преодоления страхов к преодолению смерти // Зеркало недели. – 2007. – 21 апреля – № 15 (644). – С. 19

Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб: Азбука, 2000. – 304 с.

Бодалев А. А. Событийность человека // Мир психологии. – 2000. - № 4 (24). – С. 66-70

Брайко О. Екзистенційні проблеми крізь призму детективного жанру (романи Євгенії Кононенко) // Слово і час. – 2003. - № 2. – С. 48-57

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – С. 266-325

Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. Мар’яни Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.

Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики // Слово і час. – 2005. - № 6. – С. 57-68

Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996. – С. 263-277

Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996. – С. 139-161

Кононенко Є. Зрада. ZRADA made in Ukraine: Роман. – Львів: Кальварія, 2002. – 160 с.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста.– М.: Иск-во, 1970.–382 с.

Малярчук Т. Як я стала святою. – Харків: Фоліо, 2006. – 190 с.

Шмид В. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. - 312 с.

### Summary

The main object of investigation in this article is the motif of treachery in so-called “open work of literature”. The functioning of this motif is analyzed on the material of the works “The Treachery” by J. Kononenko and “We. Collective archetype”.



# Функціонування апокаліптичного мотиву в метафізичному просторі роману Василя Барки “Жовтий князь”

Бурлакова Ірина

*Національний авіаційний університет*

Творчість Василя Барки як реакція на тоталітарну дійсність стала закономірним явищем у контексті духовного життя як МУРу, так і всього українського письменства.

Історична доба й обставини, за яких вийшов друком його роман “Жовтий князь”, спричинили домінування діаспорної критичної рецепції цього твору. Це роботи таких науковців та критиків, як С.Наумович, Л.Нигрицький, Г.Голян, І.Костецький, Л.Полтава, Л.Плющ, Ю.Шерех та інших. Після публікації роману “Жовтий князь” на початку 90-х рр. ХХ ст. на батьківщині письменника активізацію у вивченні його творчості засвідчили літературознавчі студії О.Ковальчука, О.Забарного, Н.Мисливець, Р.Мовчан та ін.

Тенденції сучасного літературознавства позначилися на різноспрямованості досліджень творчості Василя Барки. Однак спостерігаємо і спільну їх спрямованість – визнання Барки як поета-містика (Т.Головань), поета-апостола, для якого “*релігійність важить дуже багато*” (В.Пушко), чия творчість “*вражає масштабністю*” (Ю.Барабаш) й “*теологічною спрямованістю*” поетичного мислення (І.Фізер).

Р.Мовчан у статті “Жовтий князь” Василя Барки” наголошує на “*ідеалістично-містичному світогляді*” письменника, що знайшов найповніший і найглибший вияв у його поетичній творчості [Мовчан Р. 2001: 45].

Простір творчості В.Барки у дослідженнях науковців постає як насамперед духовний, у якому проявилось сакральне, зокрема християнське начало, що певною мірою і зумовило “*полістильову спрямованість творчості В.Барки, у якій домінують символістські, небарокові ознаки поряд із реалістичними*” [Пушко В. 2000, 83].

У романі “Жовтий князь” В.Барка розкрив особливості епохи тоталітаризму, котра, спираючись на терор та репресії, прирікають народ на пекельні муки. Образ потойбіччя у Василя Барки є натуралістичним, детально прописаним (що наближає його до української барокової традиції), таким, що ґрунтується на ряді образів-символів, що у своїй атрибутивній наповненості робить його надзвичайно реалістичним.

Критикою неодноразово зазначалося, що оповідь у романі “Жовтий князь” В.Барки виходить за межі фактографії, сягаючи того смислового

простору, що переходить кордони реального. Натуралістичні подекуди замальовки дійсності, подані з документальною точністю, переплітаються з теологічними мотивами, котрі ґрунтуються на релігійній символіці, що структурує змістовий простір твору.

Про те, що справжній зміст “Жовтого князя” слід шукати у надтекстових його площинах, говорить сам автор. У передмові до роману Василь Барка вказує на три основні сюжетні лінії, що, структуруючи окремі змістові шари, водночас забезпечують духовно-емоційну цілісність тексту: *“В самому змісті – три плани. I. Реалістичне зображення нещастя в сім’ї селянина; всього страдницького побуту в холодній хаті; розпачливих пошуків хліба – в мандрах, коли відкривалося похмуре видовище масової загибелі. II. Психологічні нариси; опис незвичайних перемін у душевному житті кожного в родині, що вже гине... III. Метафізичний вимір, властиво, духовний; висвітлення декотрих явищ із іншої, вищої сфери, відкритих зосібна через церковне життя, а також явищ із світу темних могутностей, незамиримо ворожих людській природі. Символічне уявлення про них розкривається через зображеного Жовтого Князя на картині незнамого майстра” [Барка В. 2005, 28] (підкреслення наше.– І.Б.).*

В.Пушко зазначає: *“Для роману “Жовтий князь” характерний ускладнений синтаксис, що у багатьох випадках він має релігійну модальність та метафізичну спрямованість. Специфіка даної метафізичної спрямованості виявляється в тому, що вона художньо відбиває всезагальне у свідомості людській”* [Пушко В. 2005, 266] (підкреслення наше.– І.Б.). Отже, суть метафізичної візії світу Василя Барки становить духовно-релігійне та національно-родове, що втілене в символічних образах.

Простір роману В.Барки “Жовтий князь” – це простір душі людини, що перебуває на межі життя і смерті. А своєрідним домінантним “простором перебування” самого автора “Жовтого князя” є релігія. Це той притулок, де письменник відчув свою значимість, де зміг віднайти “втрачений душевний рай”.

О.Маланій підкреслює: *“Його релігія – це не тільки основи християнської моралі, це не тільки звернення до Біблії та її сюжетів, це не тільки слідування законам Божим. Його релігія – це передусім своєрідний світ, побудований на розбитих ілюзіях на переоцінених цінностях, на повному самозреченні ...Релігійний простір В.Барки наповнений різноманітними образами та мотивами. Зустрічаємо тут і метафізичні, і філософські, і містичні, і міфологічні нашарування”* [Маланій О. 2003, 9] (підкреслення наше.– І.Б.).

Вибудовуючи метафізичний простір, письменник переосмислює образи та мотиви, на яких тримається християнська культура. *“Василь Барка часто звертається до біблійних мотивів (образи Христа, Каїна, Авеля,*

*Антихриста), своєрідно інтерпретуючи їх та наповнюючи новим змістом”* [Немченко Г. 1996, 40].

Спостерігаючи над метафізичним простором роману В.Барки “Жовтий князь”, О.Чуркіна наголошує: “Біблія справила величезний вплив на розвиток світової літератури..., насамперед європейської і, зокрема, української. Тисячолітній шлях української літератури проходив через буремні періоди вітчизняної історії... На цьому шляху й самій Книзі Книг довелося зазнати і всенародного поклоніння, і загального збайдужіння, і навіть забуття. Всі ці яскраві й болючі моменти нашого духовного зростання зафіксували і зберегли в своїх творах видатні українські письменники. Вони подали приклади глибокого філософського осягнення божественномудрої Книги, зробили спробу нового, недогматичного її прочитання” [Чуркіна О. 2000, 77].

За О.Тарнавським, В.Барка “не знаходить себе в сучасному, він задивлений у Біблію, живе світі об’явленої поезії, що її зразком є Біблія” [Тарнавський О. 1999, 381].

Автор “Жовтого князя” своєю творчістю презентує діаспорну традицію, що ґрунтується на активному діалозі з європейською культурою та християнською традицією. Кожний образ-символ в романі акцентний: і ті, що семантично закорінені у фольклор, і ті, що виростили з біблійного міфу, є атрибутами, що організовують змістовий простір твору.

На еміграції українська біблійна версія набула нової та національної специфіки, зазнавши естетичної модернізації. Більшість дослідників роману вбачають зміст “Жовтого князя” в історії становлення людської душі, яка, пройшовши крізь усі випробування, досягає морального відродження.

Роман “Жовтий Князь” Василя Барки тематично споріднений з такими творами, як “Марія” У.Самчука, “Ротонда душогубців” Т.Осьмачки, “М’ясозаготівля” та “Зойк” В.Чапленка. Однак у “Жовтому князі” значною мірою проявлена естетика експресіонізму, що ґрунтується на зумисному акцентуванні на контрасті світла і темряви (“зовнішній” рівень зображення), матеріального та духовного (“прихований” смисловий ландшафт).

На думку дослідників, переплетення, взаємопереходи “реалістичного” й “умовно-символічного” в “Жовтому князі”, суб’єктивність зумовлює руйнування традиційного хронікального канону, притаманного для оповіді про життя селян.

Василь Барка дійсно відходить від традицій літописного письма, характерного, скажімо, для стилю Уласа Самчука, що знаходимо й у його романі-хроніці “Марія”, присвяченого “усім матерям”. Не зважаючи на загальний трагічний пафос роману, У.Самчук забезпечує звучання мотиву віри та всепереможності життя, увівши в образну систему символічний код Марії (матері Спасителя).

Образ біблійного пророка в “Марії” втілює Гнат, котрий “*водночас судить і захищає свій народ, свою землю, свою матір-Україну, вічний народ і вічну Україну, звіщаючи її метафізичне безсмертя...*” [Сулима В. 2000, 94].

Досліджуючи мотиви діаспорного релігійного дискурсу, О.Астаф’єв доходить висновку: “*Пережиття штучного голодомору, репресій... змінили духовну структуру людини і розвинули серед людей апокаліптичну духовність*” [Астаф’єв О. 2003, 184].

У “Жовтому князі” людина позбавляється самого права віри у порятунок: одним із мотивів є мотив руйнації віри, церкви, полювання на церковну святиню – чашу. Так автор посилює інфернальний фон, що передає передчуття неминучості Апокаліпсису.

Ми можемо спостерігати, як ряд архетипних образів та вічних мотивів у “Жовтому князі” або зовсім втрачають свій первісний зміст, або зазнають нашарування інших, підчас антонімічних значеннєвих відтінків: у романі зустрічається хлібороб без плуга, селянин без хліба, син без матері, мати без дитини, хата без родини, піч без вогню, птахи в падінні, а не в польоті, а млин замість хліба як символу життя несе смерть.

У романі також яскраво відбито, як у тоталітарній державі відбувається введення в систему внутрішньої політики ідеологічної і морально-психологічної деформації суспільства. Селяни, що становили основу української нації, охороняючи її генетичний та духовний код, були охоплені містичним страхом, бо не могли сприйняти самої абсурдної логіки винищення своєю владою своїх же громадян і тому вірили в прихід антихриста, в наближення кінця світу, інакше як пояснити настання часу, коли відбувається “*відсування наміченої особи з життєвого поля*”, коли “*темні сили*” “*виб’ють намічену жертву з лінії її існування*” [Барка В. 2005, 75].

Мирон Катранник – голова селянської родини, доля якої лежить в основі однієї з сюжетних ліній роману – зі страхом вслуховується у пророцтва, які почув у потязі від випадкового супутника – старого “дідка”, що говорить про сатану і “*звіра, йому службового*”, про “*виконавця*” і “*жовту одежу, в якій він князює*”. Та справжній, таємний зміст пророцтва відкривається для Мирона лише на відстані фізичних та духовних страждань.

Сам Мирон згодом розмірковує: “*Чортова сила... Князює в воздуху: ніби в просторі між небесами і всім світом. Там – він і демони його, над душами, мов шуліки і яструби над курчатами. тепер злетілися в двір, близько до кожного: хапають і розкльовують. Испит всім за гріхи наші. Христос як господар бачить, і скоро сповниться час; хижаки зловлені будуть і вбиті через огонь, а хто терпів і вірний зостався, вдержить білий вінець*” (підкреслення наше – І.Б.) [Барка В., 2005, 133]. Автор вказує на площину розгортання головного сюжету – оповіді про безсмертя людської душі у часи полювання на неї.

Дідок розгортає перед зазімілим від подиву Мироном Катранником максимальну наближену до реальності апокаліптичну картину торжества влади звіра над християнським людом: “Виліз він з багна в образі компартії – зразу кинувся на сім’ї людські: розриває їх, бо сказано – звір. І він не останній; будуть зліші. Потім всіх придавить один. Поставить на всякому спокушеному знак: що думати і що робити. Хто відступає – кара! Всіх супротивних йому, але вірних Христу, викликатимуть і вигризатимуть з ниви життя, вбиватимуть, як чужих птахів – огнем, залізом, голодом; подібно тепер робиться. Погіршає люто при останньому звірі... Скибки хліба не дадуть, коли не покажеться знак на лобі і на долоні, кладеній від князя, що при дияволі ходить” [Барка В. 2005, 104] (підкреслення наше.– І.Б.).

Барка чітко й послідовно вказує на метафізичний ландшафт свого роману: “...Князь і пан цього сидить близько на пристоліці... Він не в пеклі: там горяч і туди вкинуть його в судний день. Тапер же ширяє під небесами – в воздуху, так названо простір між небесами і земним світом, інший простір, ніж повітряний і зірковий” [Барка В. 2005, 104] (підкреслення наше.– І.Б.).

“У різні культурно-історичні епохи по-своєму виявлявся зв’язок новозавітного сюжетно-образного матеріалу з українською літературою, демонструвалися різні форми і способи його трансформації” [Антофійчук В. 2003, 191].

Ми бачимо, як В.Барка переосмислює традиційні сюжети, закладені апокаліптичною літературою, використовуючи змістовний та образний потенціал цього специфічного метажанру, що змальовує кінець світу, який по-різному осмислюється та зображується в різних культурах та культурах. “Психологічно апокаліпсис закорінений у факті кінця індивідуального існування особи і в спостереженнях за плином речей” [Абрамович, С. 2001, 36].

На думку С.Абрамовича, він пов’язаний з категоріями “концепція дійсності” та “концепція людини”. “Апокаліптика формується ще до виникнення красного письменства, в сфері міфа, релігійних систем та архаїчної словесності, але справляє постійний вплив на літературу, будучи виявом есхатологічної свідомості” [Абрамович, С. 2001, 36] (підкреслення наше.– І.Б.) та метафізичного сенсу культури, особливо тоді, коли йдеться про віру, культуру та саме існування нації.

Автори літературних апокаліптичних візій спираються на традиційну для християнської культури мотиви, символіку та образність. Вони власне і вибудовують саму канонічну основу апокаліптики, що закладена в Об’явленні святого Іоана (С.Абрамович).

У метафізичному ландшафті “Жовтого князя” поєднано простір внутрішнього життя людини з реалістичними картинами життя всього українського селянства, що потерпає від голоду.

Апокаліпсис проявився не лише на рівні мотиву кінця світу (стихійні лиха та глобальні катастрофи, що пророкує Святе писання), а й на метафізичному рівні через деформацію душі, викривлення уявлень людини про світоустрій. Руйнується ідилія селянського життя з його атрибутами – нива, хата, хліб на столі, церква та свічка перед святими образами.

Апокаліпсис вривається у простір життя українського селянина ясного недільного ранку, коли традиційно родина готується до служби у церкві. Далі фантазмагоричним калейдоскопом постають розрізнені картини, які майже документально (переважно у чорно-білому зображенні, що посилює експресіоністичну естетику епічного полотна) фіксуючи історію винищення українського села, у швидкості перебігу поєднуються у панорамне зображення дійсності.

Однак фінал роману не можна розглядати як крапку в апокаліптичній оповіді: рід Катранників не винищений остаточно. Андрій Катранник, переживши трагедію, понесе у великий світ образ церковної чаші як символ віри, якої не зреклися його рідні. Автор “Жовтого князя” *“робить акцент на поверненні людини до істинних, загальнолюдських (християнських) і національних цінностей”* [Мариненко Ю. 2004, 122].

У метафізичному просторі роману “Жовтий князь” В.Барка акумулював онтологічний потенціал біблійної культури, активізувавши міф про Апокаліпсис і створивши власну літературну візію національної історії, не обмежуючись трансформацією атрибутивних образів та мотивів, а надавши їм нового звучання.

Його роман є оригінальним прикладом, що засвідчує еволюцію євангельського сюжету, що наповнює метафізичний простір діаспорної прози новими символами.

### Література

Абрамович, С. Апокаліпсис // Лексикон загального та порівняльного літературознавства.– Чернівці: Золоті литаври, 2001.– С.36 – 38.

Антофійчук В. Біблія і українська література ХХ століття: історико-літературні аспекти // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство.– Чернівці: Рута, 2003.– Кн.2.– С. 191 – 195.

Астаф’єв О. Релігійна лірика української діаспори // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство.– Чернівці: Рута, 2003.– Кн.2.– С. 184 – 190.

Барка В. Від автора // Барка В. Вибрані твори.– Харків: Веста: Вид-во “Ранок”, 2005.– С. 25 – 29.

“Ранок”, 2005.– С. 23– 301.

БІБЛІЯ або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / Переклад проф. Івана Огієнка.– Київ: Українське Біблійне Товариство, 2005.– 1375 с.

Маланій О. Художній часо-простір поезії Василя Барки.– Автореферат дис... кандидата філол. наук.– Луцьк: Волинський державний університет імені Лесі Українки, 2003.– 19 с.



Мариненко Ю. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років ХХ століття.– Кіровоград: “Імекс – ЛТД”, 2004.– 328 с.

Мовчан Р. Василь Барка. “Жовтий князь” // Дивослово.– 2001.– № 3.– С. 38 – 49 [стаття перша]. Мовчан Р. Василь Барка. “Жовтий князь” // Дивослово.– 2001.– № 4.– С. 43 – 50 [стаття друга] (перевірити!)

Немченко Г. Особливості поезики “Жовтого князя” Василя Барки // Тенденції розвитку української літератури та літературної критики нових часів: тези доповідей та повідомлень міжвузівської науково-теоретичної конференції 15-16 травня 1996.– Харків, 1996.– С. 40 –41).

Пушко В. Засоби педагогічного мовлення (діалог і монолог) у прозі Василя Барки // Вісник Луганського нац. ун-ту ім.Т.Г.Шевченка.– 2005.– №9.– С. 266 – 270.

Пушко В. Художній образ у романі Василя Барки “Жовтий князь” // Вісник Луганського державного педагогічного ун-ту ім.Т.Г.Шевченка: філологічні науки.– 2000.– №5.– С. 82 – 87.

Сулима В. Євангельські архетипи “Марії” Уласа Самчука // Біблія і культура: Збірник наукових статей. Випуск 1.– Чернівці: Рута, 2000.– С. 90 – 94.

Чуркіна О. Біблійні мотиви та образи у романі Василя Барки “Жовтий князь” // Південний архів (Філологічні науки).– Херсон: ХДПУ, 2000.– Вип. 7.– С. 77 – 79.

### **Резюме**

Смысловое пространство творчества Василя Барки представляется как прежде всего духовное, в котором проявилось сакральное, христианское начало. В метафизическом пространстве романа “Жёлтый князь” В. Барка аккумулировал онтологический потенциал библейской культуры, активизировал миф о Апокалипсисе, создал собственную литературную версию национальной истории, не ограничиваясь трансформацией атрибутивных образов и мотивов, но придав им новое звучание. Его роман – оригинальный пример, который свидетельствует об эволюции евангельского сюжета, который наполняет метафизический ландшафт диаспорной прозы новыми символами.



# Вивчення роману Ю.Яновського «Майстер корабля» у середній школі крізь призму особливостей його форми

**Васьків Майя**

*Кам'янець-Подільський державний університет*

У вивченні української літератури в середній школі, попри те, що здобуття Україною незалежності вимагало суттєвих змін, протягом 1990-х – початку 2000-х років спостерігалось значною мірою інерційне продовження традицій радянської методики літератури. Це можна спостерегти на прикладі вивчення творчості Ю.Яновського у випускному класі загальноосвітньої школи.

Радянське літературознавство постійно наголошувало на шкідливості романів «Майстер корабля» і «Чотири шаблі» чи на тому, що вони є результатом помилкових шукань автора. Натомість справжньою вершиною його творчого доробку називалися «Вершники». Такий підхід некритично підхопили укладачі шкільних програм. Правда, вони усвідомлювали, що автор «Вершників» змушений був іти в тексті роману в новелах на суттєві поступки офіційній більшовицькій ідеології, тому пропонували до вивчення тільки дві новели – «Подвійне коло» і «Шаланда в морі» (або «Дитинство») [Програми 2001; Українська література 2003] – що апріорі приводило до деформованого уявлення про весь твір.

Тільки поступово, у 2000-і роки, спостерігається перехід до вивчення дійсно вершинних в естетичному плані творів Ю.Яновського. Так, Р.Мовчан у вже згадуваній програмі поряд із новелами з «Вершників» рекомендує вивчати як додатковий роман «Майстер корабля» [Українська література 2003: 112]. До вивчення романів «Чотири шаблі» або «Майстер корабля» спрямовує програма Г.Семенюка і В.Цимбалюка [Програма 2004]. На вивчення «Майстра корабля» як програмного твору зорієнтована також програма для вже дванадцятирічної середньої школи колективу чернівецьких авторів [Васюк та ін. 2005].

Але інерційність радянських традицій, яку конче необхідно ламати й долати, спостерігається не тільки у підборі творів для вивчення у школі (частково це можна виправдати відсутністю необхідної кількості текстів у шкільних бібліотеках чи хрестоматіях). Інерційні механізми продовжують діяти також у методичних підходах до вивчення літературних творів. Інколи сучасні підручники з методики в «совковості» навіть переплювують авторів радянської доби. Так, класик української радянської методики викладання літератури Є.Пасічник одним із основних принципів вивчення літературного твору, поряд із партійністю, класовістю й народністю, називає

вимогу *«розглядати його в єдності змісту й форми»*, без будь-якого намагання вивести на перший план змістові аспекти [Пасічник 1983: 152-153]. А в посібнику вже нового XXI століття раптом зустрічаємо рудименти вульгарно-соціологічного підходу до вивчення літературного твору, коли при характеристиці принципу єдності змісту й форми робиться заява про потребу *«з'ясування провідної ролі змісту»* [Наукові основи 2002: 55].

Зосередженість на провідній ролі змісту вимагала підбору саме тих творів, у яких були б відображені якомога «правдивіше» особливості епохи, проілюстровані ті чи інші історичні події. Значною мірою це було зумовлено великим зацікавленням у вивченні білих плям українського минулого, які стали доступними і вражаючими. Тому при вивченні *«Вершників»* чи *«Майстра корабля»* укладачі програм часто і далі акцентують основну увагу на проблемно-тематичних, мім етичних особливостях творів. Так, в одній із найновіших програм мова йде про те, що учень *«розповідає про життєвий і творчий шлях письменника. Пояснює, які події вплинули на формування світобачення письменника, наводить приклади творчої співпраці Юрія Яновського і Олександра Довженка. Визначає провідну тему роману «Майстер корабля». З'ясовує ставлення автора до таких понять, як творчість, любов, молодість, радість праці»* [Івасюк та ін.: 63-64]. Якщо вже йдеться про ключові поняття роману *«Майстер корабля»*, то, очевидно, чи не в першу чергу треба вести мову про ставлення автора до «нареченої» – до української культури, в ім'я якої повністю себе посвячують головні герої твору, до романтики подорожей, а також до дружби і благородства. Національно-патріотичне виховання на прикладі цього роману неможливе без характеристики українського «імперського маринізму», за який так була тогочасна офіційна критика Ю.Яновського.

Якраз на цьому і на особливостях форми *«Майстра корабля»*, які роблять цей роман класичним, шедевром української літератури, наголошує Р.Мовчан в статті-анотації про рекомендований для додаткового вивчення твір [Українська література 2003: 112-113]. Одночасно дуже важливим є неупереджене прочитання твору школярами, коли вони отримують від тексту естетичну насолоду, яка ще не замулена аналізом ідейного змісту, розкладом на розрізнені складники змісту й форми. Безперечно, ще до початку прочитання тексту *«Майстра корабля»* учнями, щоб їх зацікавити, можна наголосити на тому, що цей твір, крім усіх інших жанрових визначень, є також фантастично-пригодницько-авантюрним романом: адже фантастика, подорожі, захоплюючі пригоди користується великою популярністю серед юнацтва, особливо це стосується хлопців. Важливо також зазначити, що у *«Майстрі корабля»* Ю.Яновський показав себе прекрасним творцем інтриги, до кінця тексту залишаючи нерозкритими загадки, хто ж поранив Редактора, що спільного у Редактора і То-Ма-Кі та чи стала Тайах дружиною Редактора і матір'ю синів То-Ма-Кі.

Через деструктивно-новаторський характер роман «Майстер корабля», проте, не є легким для сприйняття з боку читачів. Часто доводиться чути навіть з боку вчителів чи молодих викладачів скарги на нетрадиційність композиційної будови твору, на складність сприйняття сюжетних ходів і символіки твору, які стають більш-менш зрозумілими і починають захоплювати тільки під кінець читання тексту. Тому при підготовчій роботі до читання твору учнями важливо наголосити на юнацькому максималізмові автора, на його прагненні поборювати авторитети, сміливо, широкими мазками, витворювати власний світ, де навіть злочинці й повії набувають високої поетизації, протиставити «серйозності», соціальній проблемності вітчизняної літератури орієнтацію на пригодницько-мариністичну західноєвропейську літературу. Звідси такі метафорично змальовані образи Моря і Міста.

Ця робота може бути продовжена безпосередньо при вивченні «Майстра корабля» на уроках літератури. Так, можна зосередитися на «відчитанні» тих реальних прототипів і подій, які лягли в основу роману. Але набагато цікавішим і продуктивнішим видається якраз аналіз того, якої неймовірної трансформації, поетизації зазнають ці постаті й події у романі, коли політ авторської фантазії, творчого вимислу й домислу стає важливішим за міметичне відтворення навколишнього світу. Історія написання «Майстра корабля» може стати прекрасним доповненням до цієї роботи на уроках, підтвердивши те, що Ю.Яновський був повністю поглинутий роботою над текстом і жив у окремому світі романтики, естетичної краси, творення нової української культури і нації, який існував тільки в його уяві, поки не перейшов, зрештою, на папір.

Особливої уваги заслугове вивчення композиційних особливостей роману, коли автор свавільно переміщується у часі й просторі, не визнаючи будь-яких обмежень. Двадцятишестирічний юнак Ю.Яновський прибирає оповідача свого «Майстра корабля» у шати сивочолого і мудрого То-Ма-Кі (Товариша Майстра Кіно), озирає події середини 20-х років (фактично сучасності на момент написання твору) з півстолітньої відстані. Це дає змогу забути неприємні дріб'язковості (а часто і недріб'язковості) або ігнорувати їх, зосередившись виключно на прекрасних і неповторних моментах юності. У романі витворюється синтез молодечого життєвого і творчого нуртування сил та мудрості людини з багатим досвідом. Цей синтез породжує романтично-елегійний характер оповіді, який є домінуючим протягом усього тексту роману. «Повільне читання» окремих фрагментів «Майстра корабля» дасть можливість відтворити багатство, неповторність нарації роману, коли нерозривно поєднуються кілька почуттів, за текстом відчитується підтекст, а за ним – ще глибший підтекст.

Важливо не тільки охарактеризувати головних персонажів роману (що, зрозуміло, є конче необхідним), але й довести, що другорядні персонажі не є випадковими у творі. Так, сини То-Ма-Кі є певними

продовженнями юнацьких захоплень і максималізму Редактора й Сева, але вони є одночасно і зовсім іншими, неповторними. Саме через характеристику другорядних персонажів, їх життєвих поглядів і морально-етичних переконань можна підійти до розгляду такої важливої для вивчення романів літературно-теоретичної категорії, як поліфонізм.

Розкутість автора, відсутність традиційних для української літератури обмежень зумовили ще одне важливе новаторство «Майстра корабля»: письменник творить новий, незвичний для українства, світ міської, божественно-елітарної культури, яка не замикається у власних внутрішніх проблемах, а спрямовується на пізнання всього географічного світу, на творче засвоєння здобутків найрізноманітніших за характером культурних надбань народів світу. Аналіз цих особливостей роману дає можливість поєднувати формування патріотичних почуттів із визнанням різноманітності світу. А загалом роман Ю.Яновського має надзвичайно великий виховний потенціал. Адже кохання, дружба, романтичне світосприйняття, потяг до прекрасного – це те, що надзвичайно хвилює юнаків і дівчат – завтрашніх випускників.

### **Література**

Івасюк, О.М. та ін.: Українська література: Програма для 5-12 класів загальноосвітніх навчальних закладів з навчанням мовами національних меншин. Видавничий дім «Букрек», Чернівці 2005.

Наукові основи методики літератури/ За ред. Волошиної Н. Ленвіт, Київ 2002.

Пасічник, Є.А.: Українська література в школі. Радянська школа, Київ 1983.

Програма для середньої загальноосвітньої школи з поглибленим вивченням української літератури у 8-11 класах, для класів з гуманітарним профілем, гімназій, ліцеїв та коледжів/ Уклад.: Г.Семенюк, В.Цимбалюк. Генеза, Київ 2004.

Програми для загальноосвітніх навчальних закладів з українською і російською мовами навчання: Українська література. 5-11 класи/ Програму підготували Бандура О., Волошина Н. Шкільний світ, Київ 2001.

Українська література. 5-11 класи: Програма для загальноосвітніх і навчальних закладів з українською і російською мовами навчання/ За заг. ред. Мовчан Р. Генеза, Київ 2003.

### **Resümee**

Am Anfang des Artikels geht es über ein ungehöriges und einseitiges Herangehen im Erlernen des Schaffens von Jurij Janowskyj in der Schule als träge Fortsetzung der Traditionen sowjetische Literaturmethodik. Weiter gibt der Autor im Artikel die methodische Empfehlungen in der Vorbereitung der Schüler fürs Lesen des Romanwerkes „Meister des Schiffes“ und die Weisen der effektiven Erlernung der Form dieses Werkes.

# Соціологія і семасіологія художнього образу

**Вандишев Валентин**

*Сумський державний університет*

Історія творіння художнього образу вельми складний феномен. Спроба дослідження природи такого могла б спертися на досвід «хімеризації» художніх образів у творчості видатного нідерландського художника Ієронімуса Босха (бл. 1450-1516). Хоча він і сучасник Леонардо да Вінчі, але оцінка його художньої спадщини неоднозначна. «Ах, цей загадковий, таємничий, непіддатливий розшифруванню Босх!», – емоційно зазначає К.А. Шахова [1979: 7]. І цей вигук – вираз того, що існуюча гамма оцінок його образотворчості свідчить про високий ступінь «зашифрованості», полізначності образів на полотнах митця.

Новаторство художника-мислителя Босха очевидно формувалося під впливом складних реалій духовного життя його епохи. Вже в 1605 р. вчений чернець Хосе де Сигуєнца, виступаючи на захист Босха, відкидав домисли про еретичний характер його полотен. Навпаки, новаторство Босха в живописі вчений чернець побачив в істотному для себе: «На мою думку, різниця між живописом цієї людини і інших полягає в тому, що інші намагаються, наскільки можливо, писати людину, як вона виглядає ззовні, тоді як він має мужність писати людину такою, яка вона всередині» [цит. по: Шахова 1979: 9]. Саме таке чудове вміння знайти і живописати внутрішню або сокровенну, за Г.С. Сковородою, людину і приводило до того, що художня мова, якою писав Босх, була органічно сприймана як його сучасниками, так і подальшими поколіннями.

Коли наприкінці ХІХ ст. група німецьких і австрійських художників виступила проти пануючих академічних доктрин, то це привело до появи нового стилю «модерн». У той же час, оцінюючи творчість Босха, в його полотнах побачили рафіновану еротику і втілення містичного жаху. Фрейдисти також успішно інтерпретували образи Босха в термінах несвідомого. Ряд новоутворених модерністських шкіл оголосили Босха своїм ідейним попередником, убачивши в його творчості філософію песимізму, відчаю і близького кінця людства.

Утім і сьогодні мозаїка оцінок творчості Босха вражає, що й підкреслюють дослідники його творчості. К.А. Шахова на прикладі ряду публікацій 1960-70-х рр. показує це. Одним Босх уявляється художником, що живописує світ як царство зла, помешкання диявольських сил і тим самим демонструє трагічне світовідчужання. Інші вбачають у Босхові художника, що першим звернувся до зображення народної маси, що показав оборотну сторону придворної розкоші і моральне розкладання духівництва на тлі вбогого плебсу. Треті вважають, що Босх ухвалює вирок своєму

часу, викривав пороки його, але все ж таки залишаючи кожному надію. Сама ж Шахова вважає, що «достаток, хаотичне нагромадження здавалося б взаємовиключних складових частин його світу було породжене особливостями часу, ... часу подолання середньовічних стереотипів у розумінні дійсності і становлення нових уявлень про неї, притаманних ранньому Відродженню» [1979: 12]. Д.А. Горбачов «безжальні пародії Ієроніма Босха» вбачає в тому, що той намацав найвразливіше місце в доктрині гуманістів – культ насолоди, психологічну установку на життя без страждань і труднощів. Саме тут, по Босху, і заचाївся диявол і спокушає людину ілюзією легкого життя [1997: 30].

Утім, саме висловлені вище різноманітні думки мистецтвознавців про суть творчості І. Босха демонструють одну дуже важливу, на мій погляд, обставину, а саме нерозуміння вельми істотної характеристики художньої творчості: мова творчих образів і мислення епохи взаємно проникають одне в одного, що особливо наглядно в творчості класиків.

У той же час внутрішня суперечність образів Босха містила в собі потенційну можливість варіювати поєднаннями зовнішнього і внутрішнього, ненав'язливо для глядача переходити від видимого матеріального світу до незримого світу душевних станів, пристрастей, які неминуче повинні були якось виявлятися в зовнішності людини, в її манері триматися, в одязі й інших проявах кожного з персонажів його творів. Усе іномовлення в полотнах І. Босха – це демонстрація складного процесу того, як вживається людина у світ і як виживає людина у світі. Саме тому ми не зможемо зрозуміти Босха, якщо не зрозуміємо дух часу, який він живописав.

У одному випадку, зазначу, художник міг прийняти оптимістичне, гуманістичне начало, віру в здатність людства вижити і в занадто складних обставинах. Звідси, можливо, нез'ясовна з позицій раціо усмішка Мони Лізи Джоконди. Вона ніби говорить, як би там не було, а життя вартує того, щоб жити, і я протримаюсь всупереч вашим нерадісним прогнозам. В іншому випадку – безсило відкинута рука Ісуса Христа на «Темній вечері» як жест можливого відчаю. Мовляв, як не волай до вашої совісті, як не навчай вас, навряд чи щось тямуще вийде, бо ні знання ви не жадаєте, ні віри не ймете.

Ну а поки що, з погляду бунтівного XV ст., мало що утішливого могло запропонувати життя. На кожному кроці траплялися каліки, скалічені, обідранці, люди з психічними аномаліями. Але все ж це було і раніше, і було в пам'яті, і буде знову і знову. І художник не міг пройти мимо цього багатющого покладу образів. Химерна суміш майже достовірних релігійних уявлень плюс домисли, плюс астрологія, плюс містика. Саме Ієронімус Босх, як мислячий художник, зумів цілеспрямовано сплавити воедино дійсність і містику, надію і відчай, раціо і віру.

Але треба подивитися і на світоглядну позицію художника, а я вважаю, що Босх не був простим споглядачем того, що відбувалось навколо нього. Уважний погляд художника чіпко вихоплював як індивідуальне, так і



типове в оточуючому. Важливим елементом світоглядної оцінки Босхом дійсного світу могло бути гостре, дещо містичне видіння *індивідуальності*. Так, так, саме індивідуальності, – істотного в людині. Маски, в які вбиралися суцї в світі, теж були цікаві художникові. Звідси і феєрія маскараду, перше що вкидається в око, коли вдивляєшся в полотна Босха.

Саме тому мені цікаво зрозуміти логіку творчого мислення цього визначного митця. Хто він, якщо спробувати оцінювати його творчість в нинішніх поняттях: еволюціоніст чи метафізик? Чи прийнятна для нього ідея еволюції, спрямованої до все більшого урізноманітнення людських індивідуальностей в їх земному і позаземному бутті чи ж це різноманіття йому вбачалось даним з самого початку, таким що існує поза світом і ненадовго втілюється в тлінні тіла сучасників. Звичайно, відповіді від самого митця годі очікувати, але всі ці питання і сьогодні слухні. Хоча і неможливо вислухати протилежну сторону, але вона залишила нам у спадщину свої картини.

Представляється важливим також зрозуміти, що свідоме нагромадження різноманіття неповторних індивідуальних фігур і речей на полотнах Босха – це ще й ознака певної свободи поведінки індивідів-індивідуальностей, яких відображують. Я вважаю за доцільне підкреслити, що, на мій погляд, Ієронімус Босх – художник, який обожнював індивідуальність, і тому і він сам вільний, на відміну від безлічі своїх побратимів по кисті. Вільний тому, що йому не треба приховувати це, сковувати себе жорсткими рамками одноманіття осіб, тіл, та комбінацій, покликаних позначити тіла. Нам же часом пояснюють, що «мистецтво Босха відображало кризові настрої, що захопили нідерландське суспільство в умовах наростання соціальних конфліктів кінця XV ст.» [Мальцева 1980: 175]. Пояснюють, незважаючи на творчі можливості художника, фанатично відданого ідеї різноманіття-свободи, незважаючи на його бажання обґрунтовано показати індивідуальність крізь видиму кожному зовнішність, через покрій і колір одягу, що теж якимось характеризують власника.

Очевидніше індивідуальність повинна виявлятися в самому людському існуванні, а значить, в першу чергу, в бутті людського тіла. Але для мислячого художника важливіше не те, що несе людина на собі, а те, що вона несе в собі, а отже на які вчинки потенційно людина здатна. Усвідомити гріховне начало, індивідуально властиве кожному тілу, значить, отримати ще більше для нестримної творчої фантазії.

Було ще, напевно, і прагнення художника пояснити найближчий сенс того, що відбувалось взагалі, безвідносно до конкретних обитателів, прагнення зрозуміти і сенс історії, і причетність до світового духу, що розвивається, до культурної традиції, що розвивається. Можливо також, що спрямованість до неба, до релігійної свідомості миру примушувала в ім'я цього принизити гріховну землю. М.О. Бердяєв, характеризуючи середньовіччя, помітив, що «напружене відчуття особи, особистого

порятунку (у чернецтва) і особистої честі (у лицарства) утверджувалося в епоху, яку прийнято вважати часом повного поневолення особи» [1989: 162]. У цю епоху, оскільки в центрі її стояла апологія християнства, дух **свободи**, розлитий по всьому Євангелію, вливався в саме в ті душі, які здатні близько його сприйняти: «І пізнаєте істину, і істина зробить вас вільними» [Іоанн, 8, 32].

Пригадаємо, що саме на роки життя І. Босха випала гаряча і пристрасна дискусія про суть свободи і свободи волі, долі і визначення. А які мислителі шукали відповіді!? Еразм Роттердамський, Лоренцо Валла, Мартін Лютер, Філіпп Меланхтон, а дещо пізніше тут філософували Іоганн Кеплер, Пьер Бейль, Рене Декарт, Петро Могила, Готфрід Вільгельм Лейбніц. Значимі міркування останнього про «плутані уявлення про свободу, необхідність і долю» [Лейбніц 1989: 54-55].

Завдання конструювання індивідуалізованих образів-кентаврів для Босха до певної міри було зумовлене і полегшене, оскільки він жив у світі твердо встановленої свободи голландців, яка, за словами Давида Юма, «виправдовує їх наполегливий опір Філіппу Другому» [1965: 728]. Ця духовна атмосфера живила творчість не тільки І. Босха, а й іншого відомого нідерландського художника Пітера Брейгеля (бл. 1525-1569), який творив свої образи в тій же манері, що і Босх. До образів, уведених Брейгелем, значною мірою причетний Філіпп II, якого вирізняла релігійна нетерпимість і жорстоке ставлення до визвольного руху в Нідерландах.

За чверть століття з часу смерті Леонардо да Вінчі й Ієронімуса Босха атмосфера суспільного життя Голландії була пронизана пристрасною боротьбою голандців за особисту свободу. Вимога визнання пріоритету індивідуальності, вступала в конфронтацію з насаджуваною в народі вже непопулярною католицькою релігією. Філософія протестантизму (кальвінізм в Нідерландах) – це філософія відмови від церковного централізму, церковної ієрархії, від чиношанування, це філософія без ідолів. Релігія розглядається переважно як етичне учення.

Тут звертає на себе увагу якісно нова суспільна релігійно-етична ситуація в порівнянні з тією, що раніше оточувала І. Босха. Тут нове поняття свободи і індивідуальності, нове відношення до королівської влади і іноземного деспотизму. Нам це важко усвідомити, бо на десятиліття збурила наше буття Жовтнева революція 1917-го, на десятиліття ж привела до гноблення свободи, індивідуальності і особистої незалежності людини. А та, їх революція, – селянська війна 1524-1526 рр., дала імпульс прогресуючому розвитку не тільки поняттю свободи в Європі, але і самій свободі.

Художні химери сприяють виведенню глядача на якісно новий рівень сприйняття дійсності. Життя в його кружлянні стає настільки складним, що фрагменти його, які здавалися раніше відокремленими, виявляються тісно ув'язаними в єдиний клубок проблем, яких вже не уникнути. Філософсько-світоглядна проблематика не відпускає нас. Ми не

можемо уникнути того, щоб повсякчас не осмислювати тему психічного і тілесного, людського і тваринного в людині, розуму і віри, здорового глузду і містики. Власне це і є проблематикою мистецтва, особливо в складні періоди корінних суспільно-політичних та науково-технічних перетворень.

Я думаю, що образи-химери можуть виходити з-під пензля художника тільки в таких історичних умовах, коли суспільство вимушене гостро переживати проблему свободи, особистої незалежності, причому переживати легально! В умовах, коли відчуття свободи загнане в підпілля, ніяких химер не буде. Все, що виходить з-під пензля художника, який спроможний гостро нервово переживати потреби свободи, буде або абсолютно зашифрованим або достатньо очевидним.

Образ-химера – це плід свободи, тієї внутрішньої свободи художника, коли він приречений вільно вибирати, коли життя ставить його перед вибором на основі знання. Мені важко погодитися з М.О. Бердяєвим, для якого людина – це вільний, надприродний дух. Важко погодитися, тому що у художника, наділеного здатністю творити в реальному житті суспільства, можлива свобода творіння як наслідок умов його життя. На полотні художник і втілює свої умови. Чим більшу свободу він має як фізична істота, а тим більше як свідомо-натхненна істота, тим складніше сприйняття світу художником. Художник ще може створити щось вільно в переломний період свого життя при переході від свободи до несвободи. Але в умовах несвободи це неможливо. Образи несвободи дуже прозорі, а творців їх легко виявити і провести по відповідному відомству.

Але якщо мистецтво необхідно йде від цих фундаментальних життєво значимих питань, то осмислення художніх образів є не що інше, як вичленення самим глядачем деяких етичних, естетичних, філософських або релігійних пластів, що складають сутність картини. Звідси і сприйняття картини неоднозначне, оскільки треба для себе визначитися, яким чином тут осягнуто суть буття, на якому рівні: на рівні розуму, здорового глузду чи віри. Важко художникові, а тим більше художникові-творцеві втиснути в образ суперечливу дійсність, але важко усвідомити підґрунтя цього образу і глядачеві, світогляд якого сформовано на багатозаровій основі філософського (раціоналістичного чи містичного) досвіду епохи.

### Література

- Бердяев Н.А.: Философия свободы. Смысл творчества. Правда, Москва 1989.  
Горбачов Д.О.: Безжальні пародії Ієроніма Босха. In: Философско-теологический дух Реформации (Сб. науч. трудов). Собор, Сумы 1997, с. 30-35.  
Лейбниц Г.В.: Сочинения в 4 т.: Пер. с франц. Т.4. Мысль, Москва 1989.  
Мальцева Л.Н.: Нидерланды. In: История зарубежного искусства. Художник, Москва 1980, с.169-179.  
Шахова К.А.: Творчество великих европейских художников XV-XVII в. Вища школа, Киев 1979.  
Юм Д.: Сочинения: В 2 т. Т.1. Мысль, Москва 1965.



# Онтологічні проекти тоталітаризму (на матеріалі драматургії О.Корнійчука)

Хархун Валентина

*Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*

Соціокультурний феномен тоталітаризму полягає, насамперед, у його тяжінні до формування нової онтології, яка передбачає трансформацію функціональної заданості життя і смерті. Моделі тоталітарної онтології оптимально оприявлені в літературі сталінської епохи й можуть бути найефективніше прочитані у творах чільних представників соцреалізму. В українському контексті найпоказовішим є ідейно-естетичний досвід Олександра Корнійчука.

У драматургії О.Корнійчука представлено три проекти, які демонструють логіку формування тоталітарної онтології. Перший базований на домінанті „жертвовної” смерті, яка стає ключовим аксіологічним знаком для тоталітарної людини. Апологія смерті визначальна для „Загибелі ескадри”. Логіку танатологічного дискурсу у творі детермінують три смерті: комісара, керівника більшовицького комітету Оксани і, власне, ескадри. Символічного значення набуває смерть комісара на початку трагедії. Вона сигналізує про появу нової дійової одиниці – маси, яка розглядається як основний персонаж твору.

Конструювання феномену людини маси означало кардинальні зміни в онтології. У тоталітарному світі людина втрачає статус окремої екзистенції, зливаючись із колективним тілом, будучи ним зумовленою й конституційованою. Тому заперечується увесь екзистенційний досвід (народження, молодість, старість, смерть), який, піддавшись силам абстракції, стає риторичною фігурою. Для нової онтології і життя, і смерть мають тільки надіндивідуальний смисл, потрапляючи в чітко сфокусовану систему цінностей: важливо чому вони служать і що змінюють у світі.

У „Загибелі ескадри” визначальним є тотальне знецінення життя, що символізують незчисленні, позбавлені смислу смерті. Відтак створюється контрастне поле для іншої, ціннісно значимої для тоталітарної онтології смерті – жертвовної. Жертвовність, стверджує Ж.Бодріяр [Бодріяр 2004: 272], може прочитуватися як перетворення реальності у відповідності з волею групи. Саме жертвовна смерть має сенс, коли вона соціалізується через обмін. Жертвовність художньо дублюється у творі: смерть Оксани посвячує Гайдая на відданого солдата революції, загибель ескадри, затопленої за наказом революційного комітету, - це жертва на вівтар революції. Так індивідуальне (смерть Оксани) зливається із загальним, уособлюючись в патетизації затопленої ескадри. Тут актуалізується категорія „життя-у-смерті”, відкриваючи новий простір для безсмертя і проектуючи нову візію

історії: безсмертя колективу забезпечує реалізацію ідей комунізму, символізує прогрес і майбутнє.

Зміни в онтологічній моделі, побудованій на запереченні смерті, представляє драма О.Корнійчука „Платон Кречет”. Якщо в „Загибелі ескадри” домінантою художньої картини світу був простір смерті, то в „Платоні Кречеті” виразно концептуалізуються поняття життя і смерті. Новий онтологічний проект характеризується аксіологічною поляризацією цих категорій: смерть розглядається як синонім капіталістичного світу, минулого як такого, тому виразним був негативний аспект. Звідси бажання перемогти смерть, прогнозуючи нову онтологічну ситуацію, коли „смерті нема”. У той же час категорія життя асоціюється з позитивністю, маючи безпосередній зв'язок з апологією майбутнього – ключовою тенденцією тоталітарного мислення.

На відміну від „Загибелі ескадри”, де розроблявся функціональний план образу маси, у „Платоні Кречеті” фокус зосереджений на одному герої. Це, однак, не означало, що реабілітувалось індивідуальне буття. Платон Кречет – це риторична фігура, як найкраще позначає кореляції в тоталітарній онтології. Текст драми можна прочитати, як боротьбу Платона Кречета за життя проти смерті: хірург-експериментатор шукає оптимальні способи поборення смерті. Здійснення цього завдання знаменує домінування вітаїзму, радості й оптимізму, які пов'язувались із ідеєю гуманізму, центральною в естетиці соцреалізму. Тому драма „Платон Кречет” розглядається як моделююча в конструюванні нової онтології.

Екзистенційна відсутність смерті, її ідеологічна поразка не позбавили її можливості символічної присутності в буттєвих моделях. Так, у драматургії О.Корнійчука констатуємо функціональну проекцію риторики смерті. Показово у даному разі є комедія „В степах України”, один із головних героїв якої, голова колгоспу „Смерть імперіалізму”, бореться за нову якість життя.

Онтологічна модель, яку схематично можна означити „від риторики смерті до апологетики життя в достатку”, розробляється О.Корнійчуком найбільш продуктивно. „Цвітуща жизнь” як метафора процвітання й достатку, апробована в комедії „В степах України”, текстуально апробується в інших творах, проєктуючись на конструювання просторової вертикалі концепту „життя”.

Онтологічний простір життя без смерті на ідеологічному рівні структурується категорією правди, яка, як стверджує В.Знаков, є „здійсненням, втіленням абсолюту в житті реальних людей” [Знаков 1999: 26]. Саме правда набуває абсолютної ціннісної значимості у світоглядних орієнтаціях героїв О.Корнійчука. „Але правда – вище понад усе”, – стверджується у драмі „Фронт”. Знаковою у даному контексті є історична драма „Правда”, у якій використано традиційний мотив пошуку правди: український селянин Тарас Голота, запрошений російським пролетарем

Кузьмою Рижовим, іде в Петербург шукати правду. Герой стає апологетом ідеальної правди, яка передбачає наявність абсолюту. У творі його уособлює образ Леніна. Зустріч Тараса Голоти з Леніним прочитується як ритуал з глибоким символічним змістом: долучення героя до абсолюту, що позначає його ідеологічну довершеність.

Тоталітарне мислення, яке характеризується релігійністю, актуалізує віру як основний механізм реалізації онтологічного проекту, направленість на істинність і абсолютність. За В.Соловйовим, „релігійна віра дає не факти, а начала” [Соловйов]. Віра означає існуюче в його абсолютності – у цьому секрет значимості цього концепту для тоталітарної людини. Художній простір драматургії О.Корнійчука переповнений твердженнями героїв: „Я вірю!”. Однак для становлення героя, набуття ним ідеологічної довершеності важлива ініціація освячення вірою, попадання в її силове поле. Статус довершеності героя у драмі „Платон Кречет” символізується вірою в його неперевершений хірургічний талант. Сцена умовного благословення показова: влада завдяки вірі-довірі освячує героя на подвиг. Таким чином, завдяки вірі герой пов’язаний із абсолютним, формуючи тоталітарні закони буття.

Отже, у драматургії О.Корнійчука представлено три онтологічних проекти, визначені домінантою жертвовної смерті, ситуацією, коли „смерті нема”, і риторикою смерті. Тенденція до „ув’язнення” смерті відкриває необмежену перспективу для моделювання життя. Основним онтологічно цінним орієнтиром тоталітарної людини є правда, яка ідеологічно структурує онтологічний простір. Віра реалізує прямий зв’язок тоталітарної людини з абсолютним, засвідчуючи довершеність тоталітарної онтологічної моделі.

### **Література**

Бодріяр, Ж.: Символічний обмін і смерть. Кальварія, Львів 2004.

Знаков, В.: Психология понимания правды. Санкт-Петербург 1999.

Соловьев, В.: Вера, разум и опыт //

<http://www.philosophy.ru/library/vopros/63.html>

### **Summary**

The three ontological models in Korniyuchuk’s plays which are determined by the dominant of sacrificial death, the situation of “no death” and the rhetoric of death” are analyzed in this article. The crucial concepts of the totalitarian ontology are revealed in particular.





# Фейлетон як провідний жанр сатиричної публіцистики 1917-1921 років (за матеріалами газет Наддніпрянської України)

Почапська Оксана

*Кам'янець-Подільський державний університет*

Українська література першої половини ХХ століття — явище надзвичайно цікаве, але, на жаль, літературознавчі дослідження цього періоду не розкривають повної картини літературної дійсності 1917-1921 років. Поза увагою вчених, як правило, залишаються сатирично-публіцистичні жанри (особливо ті, що друкувалися лише на шпальтах газет та журналів), які, між тим, становлять надзвичайно потужний і художньо вартісний кластер літературного багатства України.

Серед досліджень, що стосуються сатиричної публіцистики загалом та фейлетону зокрема, варто відзначити праці О. Кузнецової „Засоби й форми сатири та гумору в українській пресі” [Кузнецова 2003], А. Капелюшного „Сатиричний журнал „Червоний перець” [Капелюшний 1986], Л. Сніцарчук „Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20-30 рр. ХХ століття” [Сніцарчук 2001] та ін. Проте О. Кузнецова характеризує засоби творення і форми існування сучасних сатирично-публіцистичних жанрів, А. Капелюшний займається дослідженням сатири та гумору на сторінках журналу „Червоний перець”, а дослідження Л. Сніцарчук охоплює лише сатиричні жанри Галичини 20-30 років.

Досліджуючи розвиток фейлетону в газетній періодиці 1917-1921 років, ми маємо на меті розширити уявлення про українську сатиричну публіцистику загалом, а також розкрити основні формальні та змістові зміни, що зумовили появу фейлетону в сучасному його вигляді.

1917-1921 роки в історії Українського державотворення відзначаються надзвичайним розмаїттям військово-політичних сил та, відповідно, різновекторністю їх політичних поглядів: якщо в діяльності Тимчасового Уряду і Рад домінував соціальний аспект, то у роботі Центральної Ради пріоритетними були питання національного розвитку.

Розвиток громадянської війни у 1919 — першій половині 1920 років додавав ще низку особливостей, серед яких найбільший вплив на розвиток газетних жанрів, на нашу думку, мала відсутність військово-політичної сили, котра б домінувала в Україні упродовж тривалого часу.

За таких обставин (мозаїчно-хаотичної зміни військово-політичних сил) досить логічним став вихід на суспільно-політичну арену українських сатириків.

У 1917-1921 роках найпоширенішим жанром сатиричної публіцистики був фейлетон, оскільки саме він давав надзвичайно широкі можливості для висловлення власного бачення тих чи інших реалій життя українського народу і, разом з тим, гарантував авторові відносну безпеку.

На території Наддніпрянської України (у нашому дослідженні ми, відштовхуючись від тексту IV універсалу Центральної Ради, ототожнюємо Наддніпрянщину із Українською Народною Республікою, до складу якої входило 8 губерній: Київська, Подільська, Волинська, Чернігівська, Полтавська, Харківська, Катеринославська, Херсонська, Таврійська) жанр фейлетону був надзвичайно популярним ще з 1914 року. Хоча окремі дослідники зазначають, що аж до середини ХХ століття фейлетон не сприймався як жанр, ми, проаналізувавши твори, що друкувалися під рубрикою „фейлетонь”, доходимо до висновку, що всі вони відповідають основним жанровим характеристикам фейлетону.

Події 1917-1921 років динамізували розвиток усіх газетних жанрів, і, зокрема, фейлетону. Розглядаючи його як повноцінний жанр сатиричної публіцистики, українські фейлетоністи виводять для нього єдину форму — лист-звернення.

Починаючи з 1917 року українські сатирики, намагаючись уникнути покарання за висловлення власної думки, починають „приміряти” на традиційний для того часу фейлетон форми казок, снів, уявних розмов.

Приблизно з цього часу в більшості газет Наддніпрянської України з'являється рубрика, назва якої коливається у межах: „Маленькій фейлетонь”, „Приповідки”, „Не так сталося, як гадалось”, „Старе й нове” та ін. Основне її жанрове наповнення становить фейлетон.

Тематично газетні фейлетони 1917-1921 років, як і сатирична публіцистика загалом, поділялися на такі групи: 1) внутрішньо- і зовнішньополітичне життя України; 2) життя українського народу на території України; 3) більшовицьке „світле майбутнє”; 4) роль особистості у творенні держави.

У різні періоди на різних етапах перебігу національно-визвольних змагань популярність тієї чи іншої групи зазнавала значних коливань.

Так, після лютневої революції 1917 року і аж до початку 1918 року найчисельнішими були перша і четверта тематичні групи. Найпопулярнішим героєм стає імператор Вільгельм.

Наприклад, у газеті „Подольская мысль” (1918 р., № 82) зустрічається фейлетон із підзаголовком „Картинка съ натуры”. Тут іде мова про „відставку” імператора Вільгельма: *„Въ замкѣ императора Вильгельма шопоть и смятенъе! Дребезжатъ телефоны. Несуться съ портфелями придворные адъютанты... Отъставка!.. Неизбѣжное... Безумный народъ ты близокъ къ политическому самоубийству... Охъ Farerland...”* [Подольская мысль 1918 (14 листопада): 2].

Проводячи аналогію із революційними подіями Німеччини (із так званою „відставкою” Вільгельма) з власне радянськими — вбивством династії Романових, автор /Семи/ висловлює думку про те, що саме повалення династії Романових підштовхнуло Російську імперію до політичного самогубства.

Паралельно з цим, і швидше навіть як продовження цієї теми, українські фейлетоністи ставлять питання: що може зробити кожен, щоб підняти Україну з колін? Фейлетони, присвячені вирішенню цього питання, характеризуються найбільшим багатством формального та образного втілення. Зустрічаються тут фейлетони у формі казки („Сказка-быль” [Подольская мысль 1918 (№ 6): 4]), роздуму спостерігача („Они уходят” [Подольская мысль 1918 (№ 8): 4]), щоденникових записів, рукописів, віднайдених документів („На подвигъ” [Юго-Западный край 1917: 4]).

Експериментуючи з формою, українські фейлетоністи змінювали і образну канву твору. Так, наприклад, у названих вище фейлетонах образ українського народу змінювався від могутнього велетня, що довгий час терпеливо ставився до своїх поневолювачів, але одного чудового дня зібрався із силами і розірвав кайдани, аж до образу окремої людини (переважно селянина), котра прагне і може творити історію самотужки.

Використання образу селянина у фейлетонних жанрах було надзвичайно популярним. Пояснюється це тим, що кожна військово-політична сила, намагаючись заволодіти міцними управлінськими позиціями, в першу чергу орієнтувалася не на інтелігенцію (надзвичайно малочисельним був цей суспільний прошарок), а саме на українського селянина. Найповніше це виявляється у ленінському твердженні „релігія — опіум для народу”, оскільки українське село було та і до сьогодні залишається хранителем народних звичаїв і традицій, що є вагомим показником національної осібності народу.

З 1918 р. і аж до 1921 р. популярності набуває друга тематична група, що отримала умовну назву „життя українського народу на території України”.

Фейлетони цієї тематичної групи мають вже, як правило, форму замітки чи допису до газети. Для них характерна цілковита відсутність головного героя. Центр оповіді переноситься на саму проблему, зміщуючись час від часу то на причини і наслідки її виникнення, то на шляхи її вирішення.

Десь із середини 1919 року до другої групи приєднується третя — все більшої популярності набуває тема більшовицького „світлого майбутнього”. Часто фейлетоністи не тільки іронізували над словами „світле майбутнє”, але й намагалися окреслити приблизний план виходу із цієї ситуації.

Характерним формальним втіленням для цієї тематичної групи став вірш. Причому переважна більшість пишеться дво- або тристопним ямбом.

Надзвичайно цікавою і впритул наближеною до сучасності є образна канва фейлетонів цієї тематичної групи. Висміюючи негатив у житті українського народу, сатирики використовують художні засоби, характерні для сучасної „хімерної” прози: зміщений плавний центр оповіді та висміювання негативу не з висоти людської доброчесності, а з позиції зрівняння негативу і позитиву.

На завершення зауважимо, що, детально проаналізувавши та систематизувавши формальні й образні характеристики кожної з тематичних груп, ми можемо сформулювати визначення, характерне для українського фейлетону 1917-1921 років: фейлетон — це середній віршований (написаний 3- чи 4-стопним ямбом) або прозовий жанр сатири, що виявляє комічну суть проблеми, викриває систему фактів через реальні та ймовірні події; основними формами його втілення є лист-звернення, казка, містифікація знахідок документів, щоденникових записів та ін.

### Література

- Благотворительность // Подольский край. — 7 липня. — 1920. — 4 с. — С. 2.  
Въ отставку // Подольская мысль. — 14 листопада. — 1918. — 4 с. — С. 2  
*Капелюшний А.* Сатиричний журнал „Червоний перець”. — Львів, 1986. — 144 с.  
Кузнецова О.Д. Засоби й форми сатири та гумору в українській пресі. — Львів: Видавничий центр університету ім. Івана Франка, 2003. — 250 с.  
Мирь грядетъ // Подольская мысль. — № 73. — 1918. — 4 с. — С. 2.  
На подвигъ // Юго-Западный край. — Сентябрь. — 1917. — 4 с. — С. 4  
Они уходятъ // Подольская мысль. — № 8. — 1918. — 8 с. — С. 4.  
Политическое положение // Подольский край. — 30 июля. — 1920. — 4 с. — С. 4.  
Сказка-быль // Подольская мысль. — № 6. — 1918. — 4 с. — С. 4.  
*Сніцарчук Л.В.* Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20-30 рр. ХХ ст.: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості. — Львів, 2001. — 240 с.  
*Старая история // Вісті.* — 12 квітня. — 1921. — 8 с. — С. 4.  
Ходятъ слухи // Подольский край. — 5 листопада. — 1920. — 4 с. — С. 4.

### Summary

In the article the question is about the feuilleton as leading genre of satiric publicism of 1917-1921st. Analyzing the newspaper publications of Naddnpranska Ukraine of the indicated period, the author defines a few thematic groups, and also, on the basis of its analysis and systematization, gives it a shot to give clear determination of the concept "feuilleton".

# Філософсько-психологічні виміри духовності монологічного мовлення української драматургії

Ковпик Світлана

*Криворізький державний педагогічний університет*

Українська, як і світова, драматургія досліджується багатогранно: від мовно-структурних особливостей діалогів (“Питання мови драматичних творів (на матеріалі п’єс П. Тобілевича, М. Кропивницького і М. Старицького)” Д. Баранника, “Лінгвостилістична характеристика драми як типу тексту” А. Бакланова) та їхньої соціально-етикетної напруженості й протиставленості (“Драматургічна майстерність. Питання української радянської драматургії” Й. Кисельов) і до ідейно-естетичного потенціалу п’єс як визначального фактора її жанру (“Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів” А. Козлов).

Грунтовно розглянуті й особливості так званих “малих жанрів” (“Малі форми драматургії” І. Давидова), і специфіка окремих жанрових утворень (“Українська драматична поема” Л. Дем’янівської), і складних жанрових утворень та модифікацій.

Простежені й загальні тенденції поступу української національної драматургії в той чи інший період її розвитку (“Українська драматургія першої половини XIX століття” П. Хропка, “Українська драматургія 60-х – початку 80-х років XIX століття. Проблеми художньої майстерності у зв’язку з творчою практикою письменників” П. Киричка, “Проблеми і шляхи розвитку української драматургії 60-90-х років XIX століття” Л. Стеценко, “Українська романтична драма 30-80-х років XIX століття” В. Івашківа, “Українська драматургія 20-30 років XX століття. Жанрова модифікація” В. Працьовитого, “Українська модерна драма кінця XIX – початку XX ст..” С. Хороба, Н. Малютіної “Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки” та інші). Подібних досягнень уже маємо багато.

Духовно-філософські виміри драматургії взагалі (і національної зокрема) сьогодні ще тільки розпочинаються. Так, учасники шести науково-теоретичних конференцій “Українська література: духовність і ментальність” (у семи збірниках їхніх праць) уже порушили й вирішили десятки проблем духовності драматургії: “Давньоукраїнські витoki духовності й моральності героїв п’єс Г. Квітки-Основ’яненка” І. Берези, “Духовність персонажів кінодраматургії І. Драча в аспекті проблеми автора” В. Галацької та інші.

Нами досліджено духовний потенціал драматургічного спадку Пантелеймона Куліша [Ковпик 2004]. Здійсненна й спроба визначити основні принципи дослідження духовності літератури взагалі й драматургії

в тому числі (“Духовність як літературознавча категорія” А. Козлова) [Козлов 2005] і т. ін.

При цьому дискусії про художні функції монологів, діалогів та полілогів у драматичному творі все ще не вщухають, адже дослідники монологічного мовлення й мислення підходять до вирішення цієї проблеми з різних позицій і точок зору.

Так, ще 30-х роках ХХ століття Б. Томашевський визначав, що “...монологом називають мовлення актора у відсутності інших акторів, тобто мовлення, яке не спрямоване ні до кого. Проте в сценічній практиці монологом також називають розвинуте й зв’язне мовлення, навіть якщо воно виголошується у присутності інших. Саме в таких монологах вміщено душевний стан героїв... [Томашевський 2001:211]”.

Б. В. Якубський у книзі “Елементи теорії літератури (поетика)” зазначає: “...в драматичному творі дійова особа часто розмовляє ніби сама з собою (монолог); але це не те, що в епічному творі: говорить не автор, а дійова особа, це – той самий діалог, але діалог з самим собою [Якубський 1940:4]”.

О. Брусенцова помітила те, як “...перевага монологічного мовлення сприяє тому, що дія у творі драматургії базується на тому, що демонструє розвиток душевних порухів [Брусенцова 2004: 8]” дійової особи.

Отже, літературознавці першої половини ХХ й початку ХХІ століть, досліджуючи монологи у творах драматургії, все частіше сходились на тій думці, що саме в монологі не просто розкривається внутрішній світ і стан дійової особи, а й передовсім глибинні корені та мотиви її переживань – “психіки душі”.

Тобто, досліджуючи душу дійової особи п’єси, необхідно акцентувати увагу передовсім на добро- чи злотворчій спрямованості її думок, висловлених і ще не висловлених нею бажань, намірів, прагнень, мрій, сподівань, котрі частіше всього розкриваються саме в монологах, у репліках “в бік”, у “внутрішньому мовленні”, і в тих репліках учасників діалогів чи полологів, у яких сама дійова особа невільно або й спеціально, розкриває свій внутрішній світ співбесідникам. А діалоги та полілоги частіше всього служать для тогою, щоб усі учасники могли відкрито чи приховано виявити на люди спрямованість своїх думок, намірів і слів слів, дій, вчинків та діяльності взагалі на добротворення чи на злотворення, тобто для вияву їхнього доброго чи злого духу, доброї чи злої волі, хоча деякі окремі репліки діалогів також можуть служити засобами вияву душі дійової особи.

Так, А. Козлов відзначив: “... монолог – це перш за все внутрішня, особистісна дія людини на саму себе і відповідь самій собі, самооцінка й самопероцінювання. А діалог – це протидія двох людей, особистостей, позицій чи двох поглядів... [Козлов 1998:8]”.

Отже, духовно-філософський вимір драматургії вже давно на порі й став безпосереднім об'єктом дослідження та своєрідним напрямком у сучасному літературознавстві. Хоча (започаткована це в глибинах міфо-релігійних учень і писань, а тому ще й досі осмислювана як суто релігійна) категорія “духовність” сьогодні ще не всіма сприймається як літературознавча.

Лише виключна вагомість питань і проблем, пов'язаних з духовним життям людини і суспільства, тільки те, що ця категорія втілює в собі саму сутність людського буття людей взагалі (особливо в період жахливих духовних катаклізмів), давно вже не дає право ігнорувати її – навпаки, давно визріла необхідність широкого впровадження цього надвагомого поняття в усі галузі гуманістичної науки, в тому числі і в літературознавство. А оскільки життя й діяльність героїв драматургії упродовж усієї історії розвитку цього виду художньої літератури взагалі постійно пов'язується передовсім із добром і добротворенням благодійництвом чи злотворенням, а характери їхніх антиподів та антагоністів – зі злом, злотворенням та злочинністю, постає цілий ряд усе нових і нових питань і проблем вияву й вивчення духовності як дійових осіб п'єси, її духовного потенціалу, так і духовних позицій автора.

Психоаналітичний підхід до вивчення явищ художньої літератури і її персонажів, можна сказати, вже прямо-таки ще “побутує” в сучасному вітчизняному літературознавстві. І психологія монологічного мислення та мовлення, на перший погляд, може видаватися простішою, ніж психологія учасників діалогу, але це лише “на перший погляд” – у внутрішньому світі дійової особи все відбувається ще складніше ніж між людьми.

Основним завданням даної статті є спроба окреслити хоча б найзагальніші віхи на шляху до вияву й вивчення душі дійової особи п'єси як явищ філоофсько-загальнолюдського і психіко-індивідуального одночасно. А оскільки і загальне та індивідуальне чи не найкраще поєднується дійсно в монологічному мисленні й мовленні, зупинимось лише на особливостях вираження душі в монологах українських п'єс XII-XIX століть.

Для української шкільної драми (XVII-XVIII ст..) монологи були не зовсім характерними. І все ж у кращих її досягненнях вони використовувались хоча б для розкриття душ праведників та грішників. І найкращим прикладом у цьому плані можуть бути монологи Гіпомена та Діоктита із Г. Кониський “Воскресіння мертвих”.

Одним із популярних різновидів давнього театру й нової української літератури був вертеп. Монологи цього типу драми, особливо у першій його частині, розкривали наміри представників демонічних сил – Ірода, Кривди і Чорта. Вони, боячись за свій соціальний стан, постійно прагнули знищити новонародженого Христа. А в другій частині вертепу, де висміювалося зло творення, переважно на соціально-побутовому рівні, розкривається

меркантильно-егоїстична спрямованість думок, слів і вчинків представників різних, але передовсім службово-чиновничих верств суспільства, окремих негативних священиків та різного типу маргіналів чи інонаціональних елементів. Так, Циган усе робить, щоб когось обдурити; інші антигерої демонструють брутально-зажерливі прагнення у ставленні не лише до трударів-українців, а й до своїх близьких. Селянин Клим пробує обдурити Дяка та ще й від того отримує задоволення тощо. А все це разом настільки приваблювало глядачів наскільки близько перегукувалося з їхнім життям і наскільки в ньому виявлялося “народне бачення” щоденних процесів тодішнього суспільства.

Отже, вертеп взагалі і передовсім його монологи через масу меркантильних та егоїстичних-паразитичних прагнень суспільної дрібноти розкривали анти духовну сутність самого її існування як одну з найважливіших закономірностей суспільного буття. Але психіка абсолютної більшості героїв та антигероїв п'єс давнього періоду досить спрощена: якщо принижені й ограбовані Гіпомени тільки страждали і жалілися, а знахабнілі від багатства і влади Дюктити зневажливо насміхалися над ними, то головні дійові особи українських водевілів початку ХІХ століття все частіше й частіше стали “використовувати” їхнє монологічне мовлення для значно багатших виявів своїх переживань і значно складніших самохарактеристик та інохарактеристик (В. Гоголь – “Простак або Хитрощі жінки, перехитрені москалем”, В. Дмитренко – “Кум-мірошник, або Сатана у бочці” та інші). Але ті ж самі закономірності – егоїстичні та анти духовні поривання й прагнення все тієї ж суспільної дрібноти презентують уже значно багатші й переконливіші мотиви неминучої анти духовності паразитизму.

Ще переконливіше й різноманітніше представляють психіку й закономірності життя у феодально-кріпосницькому суспільстві монологи української драматургії ХІХ століття.

Так, у п'єсах І.Наумовича зустрічаємо такі різновиди монологів, як монолог-голосіння, монолог-тужіння і монолог-роздум – вони розкривають спрямованість внутрішнього світу і стану (душі) представників усіх “нижчих” соціумів, а й примушують задуматися над тим, чому одні вимушені страждати, а інші (так само вимушені) творити зло для виживання, а головне – уперше з'являються такі дійові особи, які здатні зазирнути собі в душу. Наприклад, у монолозі-голосіні за сином Мокрина не тільки з'ясовує всі причини й умови своїх страждань, а й передбачає його нелегку солдатську долю: “Займуть тя до Золочева, устрижуть чуприну, / Здоймуть сіру опанчину, надягнуть фракчину. / Будуть твої, сину, руки карабін двигати, / Будуть тя немилосердно капрала двигати... [Бужаненко 1958:391]”.

Монологічне мовлення в інших творах цього ж драматурга – це вже не стільки самооцінка як самоаналіз дійової особи, аналіз її намірів і ціле устремління – воістину особистісно-суб'єктивне світобачення.



Л. Чернікова у дослідженні “Поетика історичної драми І. Карпенка-Карого: романтичний дискурс”, звернувши увагу на монологи та діалоги цієї п’єси відзначила: “... в романтичній мелодрамі “Лиха іскра...” розвиток психологічної теми любові й підступності дещо знижує надмірна патетика монологів... [Чернікова 2003:6]”. А там монологи і справді досить оригінальні: з одного боку, там зустрічаються й традиційні самохарактеристики дійових осіб та вмотивування їхніх вчинків, а з іншого, з’являються й волелюбно- та національно-патетичні роздуми й висловлювання мрій козацтва й селянства України (й зокрема Запорозжя) про незалежність краю і волю особистості, про бажану і добру волю людини. Тобто патетика і психіка піднесеності сповна виправдані, адже це не просто перші прояви волелюбності нації після століть її закріпачення та інонаціонального поневолення, а скоріш відчуття можливості звільнитися.

А ось у п’єсі І.Карпенка-Карого “Наймичка” переважають монологи, написані у формі соціально-психологічного роздуму і навіть психоаналізу. Тут дійові особи не тільки намагаються знайти причини свого соціального приниженого становища й пригніченості внутрішнього стану, а й розкривають власну схильність, і здатність і навіть готовність як до добротворення, так і до злотворення. Так, наприклад, п’ята ява цієї п’єси розпочинається монологічною **констатацією** Харитини того, що її постійна “зайнятість” спричиняється відсутністю можливості навіть на те, щоб заспівати, або хоча б послухати інших: “Боже, як гарно співають, а тут нема часу й послухать [Карпенко-Карий 1985:192]”. Чи не вперше з’являється мрія людини про вільний (дуже необхідний не для заробітків, а для самовираження) час. У монолозі-зверненні, дівчина через систему риторичних запитань до невідомих сил намагається виразити дух і психіку неприродного стану людини – самотність, котра гнітить її душу: “За що ж я так мучусь ? Всім чужа, всі чужі, ні до кого прихилиться, ні од кого порадоньки взять, – де ж мені в світ дітсья ?..” [Карпенко-Карий 1985:199].

Та особливо хвилює й насторожує цей монолог зверненням дівчини до Бога, якого вона благає: “Пошли ти мені смерть, остогиділо мені життя моє осоружнее, нехай я не буду отак весь вік поневірятися, бо як так жить, то краще отруїть себе, пропасти !” [Карпенко-Карий 1985:200]. І це не просто відверта готовність до заподіяння собі вищого зла – смерті (у репліці майже всі дієслова вжиті в формі dokonаного виду – “отруїть”, “пропасти” тощо), а й відчуття безглуздя й абсурдності не те що добрих намірів дівчини, а й самого сенсу страдницького існування. Тобто монолог розкриває не стільки слабкість душевних позицій дівчини, скільки безглуздя тодішніх життєво-суспільних негараздів і стосунків.

При цьому і вигуки (“О”, “А”, “Стривай !”), дієслова dokonаного виду (“обійдусь”, “приголубить”), безособові та неозначено-особові форми дієслів чітко підпорядковуються розкриттю і стану душі конкретної нової особи, і спрямованості її намірів та прагнень до добротворення чи

злотворення, а значна кількість дієслів доконаного виду вказує на те, що наміри, прагнення обов'язково будуть виконанні в майбутньому.

У україномовні п'єси Г. Квітки-Основ'яненка ("Сватання на Гончарівці", "Шельменко-денщик", "Вояжери", "Мертвец-шалун", "Бой-жінка" та інші) відзначаються уже й тим, що монологічне мовлення їхніх героїв презентує ще один (хай і не зовсім новий, але дуже яскраво виражений) процес – самоодухотворення дійової особи.

Так, уже в третій яві п'єси "Сватання на Гончарівці" зустрічаємо досить рідкісний (як для того часу) монолог-роздум Уляни. Цей монолог довгий, бо до його складу входить шість питальних речень, і майже кожне з цих запитань потребує не стільки відповідей (вони й без того відомі), скільки роздумів над тим, як їй, молодій, розумній і гарній довжелезного віку жити з недоумкуватим чоловіком: "Так такая-то моя доленька нещасливая ? Так такому-то дурневі достанеться орудувати надо мною ? Що мені у його багатстві ? Буде і одежа хороша і постіль біла, так коли стіна німа, з ким буду розмовляти, у кого порухунку узяти ? [Квітка-Основ'яненко 1979:18]".

Але крім монологу-роздуму, у творі є й монолог-самохарактеристика. Так, дія друга п'єси розпочинається монологом відставного солдата Скорика, який сам собі дає характеристику: "Павидав-таки світу я на своїм віку ! І где-то не побував ? Так куди мужику протів нашово брата справиться-та, хоч у дружках, ілі у старостах, алі у кумах [Квітка-Основ'яненко 1979: 28]". Монолог-"розмова з самим собою" Стецька ще більше підкреслює його недолугість: "Ану, Стецько, чи вже спочив ? Ходім, голубчику, ще до батька; може, він досі сердиться, що я не йду. Ходім ! Та не близько ж іти !" [0, 43]. Тут читач одразу ловить себе на тому, що ця "тиха розмова хворої людини з самим собою" викликає не сміх а скоріше справжнє співчуття, адже за всім цим ще яскравіше постає безпощадний егоїзм, котрий притаманний лише скнарій людині і лише меркантильно-прагматичному суспільству.

Загалом у п'єсах Г.Квітки-Основ'яненка зустрічаємо такі різновиди монологів: монологи-характеристика та монолог-самохарактеристика; монологи-інохарактеристики; монологи-звернення з елементами самоаналізу; монологи-висновки; монологи-повідомлення; монологи-констатації; монолог-розпач; монолог-ява та інші.

І драматург використав усі ці форми монологів уже для того, щоб показати на стільки багатогранний внутрішній світ так званих, "простих людей" – селян. Особистість, на думку, автора, ніколи не слід бачити спрощено: навіть Стецько і той має, окрім, батькових та материних настанов, ще й свої власні бажання, переживання та потяги до того, що він вважає за добре. Помітною особливістю монологів п'єсах Г.Квітки-Основ'яненка є й те, що вони не лише формально обрамлюють дію, а й тим

самим акцентують увагу на спільності і протилежності, на суб'єктивності й об'єктивності внутрішніх потреб людини.

Дійові особи п'єси Г.Квітки-Основ'яненка досить часто користуються цією формою монологічного мислення й мовлення: то вони привертають увагу і викликають симпатії публіки на свій бік; то виявляють своє безсилля, боягузливість і свою соціальну знедоленість, чим викликають або підсилюють співчуття; то спонтанно викриваючи свою дволикість та підступність, вдають із себе сильніших за співрозмовників. Так чи інакше, але й тут виявляються глибинні людські переживання, потреби й закономірності існування людини в суспільстві.

Цікаві з точки зору психолого-філософські монологи драматичного етюдю Л. Старицької-Черняхівської "Сапфо" формально також обрамлюють твір. Але при всій формальній схожості таких різновидів монологів, як монолог-роздум, монолог-мрія, монолог-самопсихоаналіз, монолог-пісня тощо, з монологами попереднього автора, цей тип мовлення і мислення героїні називаного "етюда" значно складніший і філософськи і особливо психологічно.

Так, за допомогою метафор ("ридає серце", "пала вогнем натхнення" тощо) у монологах поетеси Сапфо передається також емоційно-чуттєва напруга, якої не переживали ще герої попередньо розглянутих п'єс. На особливо збуджений та піднесений стан жінки вказують уже не питальні речення та риторичні запитання, а самовпевнено-окличні речення, і вони кожного разу які складають якщо не основну, то дуже значну частину тексту монологу. Все це надає монологові особливої експресивності, а словам героїні виключної переконливості: думка поетеси про неминучість бажаного щастя в коханні, і навіть елементи її фантазування стають вираженням надвисокого духу самовпевненості жінки мудрої і красивої одночасно: "Я ж думала, – шануючи мене / Занадто вже над всі жінки високо, / Від того лиш не маєш змоги ти / Мене своїм коханням оповити [Старицька-Черняхівська 2000:49]. І коли всі ці високі духовно-психологічні поривання й переживання наштовхуються на більш ніж болюче честолюбство егоцентристики, трагедія стає неминучою – її Сапфо приймає.

Таким чином, оглянувши тільки найважливіші форми монологів, можна сказати, що монологічне мислення й мовлення грає у п'єсі не просто важливу роль саме з точки психології та філософії, а й функції цих видів мовлення на кожному новому етапі зародження і розвитку драматургії свої. По-перше, на ранніх етапах, особливо в п'єсах містеріального типу діалогізованої творчості, монологічне мислення й мовлення вживалося рідко і мало. У монологах частіше всього виражалися два психічних стани людини – горе знедоленого, рідше – ображеного, ще рідше – того, хто кається і торжество самовпевненого й сильного деспота або самодура. Їхні антиподи, спочатку торжествують у променях своєї сили, заможності та безкарності земної, не тільки прагнули, а й творили зло, а після –

страждають і каються чим нібито “виковують” (чи просто “залякують”) віруючих злоторців. По-друге, монологічне мислення і мовлення української класичної драматургії (XIX ст.) значно багатше змістом (монологи не просто багатослівніші, а й проблеми та ідеї в них масштабніші й актуальніші), формами та функціями – окрім вираження праведності чи гріховності душ, вони починають розкривати небезпечне багатство й глибину внутрішнього світу людей різних соціальних спільнот і різних способів суб’єктивного та об’єктивного мислення: від помітно обмеженої, але чітко етично й естетично зорієнтованої сільської дівчини до керівника війська та держави. По-третє, нові типи й методи творчості драматургів кінця XIX – початку XX ст. породжують не тільки нові форми й засоби вираження монологічного (тепер уже можна сказати – особистісно-суб’єктивного) мислення (крім традиційного монологу та реплік чи слів “у бік”, з’являються ще й моно-діалогічне та моно-парадоксальне мислення й мовлення), а й презентують особистість як таку, що здатна не тільки характеризувати саму себе, аналізувати свої емоції, настрої почуття й навіть переконання.

Саме на цьому етапі дійова особа у процесі монологічного самоаналізу всього навколишнього постає як явище унікально-феноменальне, здатне проникати не тільки в найпотаємніші глибини своєї психіки і свого індивідуального та суспільного буття, а й через те усвідомлювати найзагальніші закони й закономірності буття людини в природі взагалі.

### Література

Брусенцова, О.: Формирование романтизма в драматургии начала XIX века // Наукові записки: ХДПУ ім. Григорія Сковороди. – Вип.2 (38). – Серія: Літературознавство. – Харків: ППВ “Нове слово”, 2004. – С.3-9.

Бужаненко, І.: Бандурист (уривки) / Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п’єси. – К.: Держлітвидав, 1958.

Гессень, Р.: Диалогъ / Технические приемы драмы. – СПб: Театр и искусство, 1912.

Гоголь, В.: Простак або хитрощі жінки, перехитрені москалем. – К., 1910.

Доридор, Г.: Український водевіль XIX століття: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2000. – 16 с.

Карпенко-Карий, І.: Твори: В 3-х томах. – Т.І: Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1985.

Квітка-Основ’яненко, Г.: Твори у 7 томах. – Т.2.: Драматичні твори. Рання проза. – К., 1979.

Ковпик, С.: Духовність драматургії Пантелеймона Куліша: Монографія. – К.: Акцент, 2004.

Козлов, А.В., Козлов, Р.А.: Зародження і розвиток української драматургії. – К.: Освіта, 1998.

Козлов, А.: Духовність як літературознавча категорія: Монографія. – К.: Акцент, 2005.

Лагутин, В.: Проблема аналізу художественного діалога. (К прагматической теорії драми). – Кишинев: Штица, 1991.

Пави, П.: Словарь театра. – М, 1991.

Старицька-Черняхівська, Л.: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Вступна стаття, упоряд. та примітки Ю.М. Хорунжого. – К.: Наукова думка, 2000.

Томашевский, Б.В.: Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие. – М.: Аспект Пресс, 2001

Чернікова, Л.: Поетика історичної драматургії І. Карпенка-Карого: романтичний дискурс: Автореф. дис.... канд.. філол.. наук: 10.01.01 / Київський національний університет імені Т. Шевченка. Інститут філології. – К., 2003. – 16 с.

Федас, Й.: Український народний вертеп (у дослідженнях ХІХ-ХХ ст.). – К.: Наукова думка, 1987.

Якубський, Б. В.: Елементи теорії літератури (поетики). – Київ, 1940.

### **Summary**

In the articles to realize attempt investigation forms spirituality monologue in the play. The revelation so forms monologue: monologue-reflection, monologue-self-description and monologue-communication. Monologue beginner action play and to end action play. In the monologue character to open spirit.



# Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга

Хороб Степан

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника*

Дослідники драматургічної творчості Івана Франка, вивчаючи особливості його художнього мислення (Я. Білоштан, Р. Гром'як, З. Мороз, Л. Мороз, М. Нечиталюк, М. Пархоменко, С. Хороб), неодноразово звертали увагу на високу майстерність письменника у структуруванні загальної просторовочасової картини зображуваного у п'єсах образного світу з його ідейно-естетичними та національно-духовними цінностями. Водночас вони відзначали у цьому відтворенні певну еволюційність, що безпосередньо зв'язана з різнотипними формами виявлення авторської свідомості Франка-драматурга – від реалізму, натуралізму й до модернізму, зокрема неоромантики, символізму та експресіонізму.

Справді, хронотоп у перших драматичних творах Івана Франка «Три князі на один престол» (1874), «Славою і Хрудош» (1875), «Жаби» (1878) і «Послідній крейцар» (1879) посутньо різняться своєю композиційною здатністю у драмах, написаних ним у наступні роки, ближчими до зламу XIX і XX століть, – «Украдене щастя» (1893), «Рябина» (1894), «Учитель» (1894), «Сон князя Святослава» (1894), «Кам'яна душа» (1895), «Майстер Чирняк» (1895), «Будка ч.27» (1896), «Роздуми на склоні віку» (1901).

Відмінність ця головним чином простежується в модифікованій трансформації Іваном Франком простору і часу. Ті п'єси, що появилися з-під пера драматурга у період існування в сценічній літературі (разом із іншими) модерністського типу художнього мислення, інтенсивніше відбивали процес поновлення функціональності хронотопу, що увиразнювався в ущільненні часу, в концентрації простору, в укрупненні сценічного місця, у згущенні напруги окремо взятої драматичної ситуації, в монтажності й зміщеності картин, драматичної дії тощо. Словом, усе те, що характеризує поетику не стільки класичної (традиційно нормативної), скільки модерної (новаторськи осучасненої) п'єси й водночас художнього мислення Франка-драматурга.

У цьому контексті безумовну цікавість викликають трансформації Іваном Франком у своїх драматичних творах інваріантних моделей оніричного простору. Тим паче, що онірична парадигма у драмі як роді літератури й виді мистецтва (на відміну від лірики й епосу) має свої особливості, зумовлені передовсім дійовою візуальністю і драматизмом зображених подій, конфліктів, персонажів. Теоретики та історики драматургії виокремлюють кілька, принаймні три виразно окреслені типи

моделей, джерела яких помітні, вочевидь, ще в світовій міфології, а згодом виаскравлені як художньо продуктивні в працях засновника психоаналізу З. Фрейда і в дослідженнях архетипних концепцій творчості К.Г. Юнга.

Перша модель тісно пов'язана із безпосереднім описом оніричного фантазму, в основі якого лежать як слова письменника, так і слова дійової особи. Друга – відбиває обставини й ситуації драматургічної дійсності, що близькі до оніричного хронотопу (тут і візійні бачення, й уявлення-видіння, і хвороблива ейфорія, і катабазисна з'ява потойбічного світу усопших та їх змертвленого шляху), тобто ті, які перебувають на помежів'ї реального та ірреального, життя і смерті. Третя – наче проектує для людини завершення її земної дороги, а сон виступає своєрідним віщуванням-передбаченням цього або ж стає певним порогом перед вічністю небуття. Отож, як підсумував З.Фрейд, «сон ніколи не присвячує себе дрібницям». До цього суттєвим доповненням буде те, що сновидіння, візії, уявлення-фантазії стали характерною прикметою модерністської драми, зокрема символістського, неоромантичного та експресіоністського стильового спрямування.

Звичайно, названі інваріантні моделі оніричного простору зустрічаються не в усіх драматичних творах Івана Франка, однак там, де це спостерігається, вони сприймаються як органічні в загальній структурі п'єси, сприяючи вдосконаленню не лише майстерності драматурга в сюжетобудуванні та komponуванні всіх складових драми, а й художнього мислення в цілому. Так, у знаменитому «Украденому щасті» письменник, здається, тільки в першій дії вдається до оніричного фантазму, коли Анна оповідає про свій тривожний сон Миколі, а той у руслі народних традицій та вірувань намагається розшифрувати його значення. Проте в подальшому розгортанні драматичної дії та сюжетних перипетій, у загостренні сімейно-побутових та морально-духовних суперечностей аж до трагічного конфлікту він, цей сон, став не просто лихим передвісником нещастя у сім'ї Задорожних, а й очевидно супроводжує долю усіх трьох головних дійових осіб аж до фіналу твору.

Більше того, започаткований у першій дії, він немовби стає своєрідним конструентом наступних сцен, картин, епізодів, так чи інакше замикаючи в собі простір і час, що відтворені в п'єсі. При всій відчутній реальності створюється враження, що персонажі разом переживають жахливе сновидіння. Тому символіка цього вербального фантазму доволі прозора, хай і з певними художніми натяками та алюзіями, навіть з авторською конкретикою місця і часу дії у ремарках: «Діється коло 1870 року в підгірському селі Незваничах. Дія перша. Нутро сільської хати. Ніч. Надворі чути шум вітру, сніг б'є об вікна» [Франко 1979: т.24, 7]. Згодом драматург наче мимохіть ще більше уточнює просторову картину драми, точно вказуючи, що дія відбувається в Дрогобицькому або Самбірському повіті. Однак й тоді вербальний текст укладається з опорою на цілковиті переживання людської свідомості, зокрема Анни та Миколи Задорожних.



Хоч як були вони схвильовані від зустрічі з Михайлом Гурманом, що наприкінці першої дії, заблукавшись, випадково, опинився в їх оселі, все ж вони мусли дочекатися світанку, поки вщухне снігова заметіль, а перед тим побажати доброго сну й спокою своєму нежданому гостеві, що в даному контексті заміщує і передчуває щось тривожно інше, ледь не протилежне.

«Як правдоподібно й естетично доречно автор відділяє завісою глядачів від героїв, що поснули, – зазначає Я. Білоштан, дослідник драматургічної творчості Івана Франка. – А коли завіса піднялася, драматург, не обмежуючись ремарками («Декорація та сама. День. У печі горить»...), дає зрозуміти глядачеві репліками дійових осіб, що друга дія почалася другого дня зранку. З реплік також стає відомо, що жандарм ще вдосвіта вийшов з хати. Як виявилось у четвертій яві, він подався до в'їта організувати арешт Миколи» [Білоштан 1967: 96]. Тож тривожний сон Анни, як мовиться за народною приказкою, «в руку».

Якщо заглибитися, то її сновидіння має біблійну традицію: згідно з богословськими канонами, сон – це не що інше, як момент Божого наміру доступитися до душі людини і встановити там рівновагу між силами добра та зла, що вічно змагаються між собою у хвилини неспанья. Як видно з реплік «Украденого щастя», довго не міг заснути Михайло Гурман, обдумуючи непросту ситуацію, що склалася в хаті людей, котрі хай і мимохоть причетні до його складної долі. Вочевидь, він також вибирав між добрими та злими вчинками, між правдою і кривдою, добродійністю і гріхом, вирішивши, врешті, силою відібрати своє «украдене щастя». Тоді як Микола Задорожний саме після нічного сну прагне добром утримати свій сімейний затишок, своє родинне щастя. Конфлікт тут, як і трагедія, – незворотні. Така модель оніричного простору, використана Іваном Франком, набуває принципових структуроутворюючих рис у драмі «Украдене щастя».

Інший тип моделі оніричного простору драматург трансформує у п'єсі «Сон князя Святослава», де видіння, візії, алюзії стають важливим чинником загальної будови твору. Вже на самому його початку в ремарках автор свідомо споруджує сценічний простір так, щоб драматична дія здебільшого відбувалася у спальні чи відпочивальні головного героя, який є своєрідним центром цього простору. Такий принцип структурування простору вимагав від драматурга й відповідної конденсації (навіть окремих зміщень) часових вимірів драми. Бо якщо, за класичною психологією сновидінь, той, хто спить, завжди мусить знаходитися в центрі простору чи розміщувати себе у такому місці, то часові площини відтак відповідно регламентують себе.

Власне, «Сон князя Святослава» якнайточніше відбиває це, починаючи з ремарок, що йдуть після опису дійових осіб: «Діється на початку XII віку в Києві й околиці... Дія перша. Спальня князя Святослава... Вечорі... Дія друга. Ніч. Ліс, через котрий іде дорога. Дія третя. Спальня в замку Гостомисла... Вже північ близько... Дія четверта.. Під кінець дії

починає світати. Поляна серед густого лісу... Дія п'ята. Муром обведене подвір'я княжої палати. Світає, а в протягу дії робиться цілком день» [Франко 1979: т.24, 214; 236; 257; 280; 299].

Така концепція простору й часу в п'єсі «Сон князя Святослава» знайшла доволі вдалу художню форму. Створивши жанр драми-видіння, драми-казки, Іван Франко свідомо обмежив її дію рамками однієї ночі і максимально згустив перебіг колізій та перипетій, надаючи ритмові подій надзвичайної інтенсивності та драматизму. Дію, що почалася у спальні князя Святослава, письменник переносить у ліс; потім переводить її опівночі до спальні, на цей раз уже боярина Гостомисла; після цього знову зміщує її до лісу, а на світанні зосереджує в Києві, насичуючи її завершення цілим рядом подій, під час яких Святослав з Овлуром ліквідовують спробу заколотників. Такий оніричний простір позначився і на ритмотемпі п'єси: він виправданий напруженим конфліктом між князем і замовниками, зокрема Гостомислом та його дружиною Запавою, які замислили вранці підступно знищити Святослава, передавши владу Всеславу.

З ідейно-естетичного боку «Сон князя Святослава» побудований таким чином, щоб підкреслити віру у перемогу світлого начала над темними силами зла. Зрештою, вплетений до сюжетної канви символічний віщий сон, пов'язаний із попередніми подіями та обіцянкою якоїсь події в майбутньому, в даному разі передбачає утвердження життя над смертю. Іван Франко з такою моделлю оніричного простору в драмі «Сон князя Святослава» структурував драматичну дію, що відбувалася в реальному та ірреальному часі, а якщо трактувати її з позицій біблійних сновидінь, то вона рухається і розвивається «у двох площинах: в езотеричній царині божественного, потойбічного, сновидного та на екзотеричному просторі земного, тлінного буття» [Козир 2002: 83]. Неважко здогадатися, що на першій стоять Святослав, Овлур, а на другій – Гостомисл, Запава, інші чорні сили зради і підступу, що сіють смуту і кривавий роздор у Київській Русі.

Отже, сон князя Святослава став психологічною зав'язкою у розвитку подальших подій твору та розгортання його драматичного конфлікту. Втаємничена постать князя, якого важко впізнати як Овлурові, так і розбійникам-заколотникам, приносить під час розв'язки світлим силам радість, коли Святослав зняв своє покривало. Власне, це надало їм духу і віри у боротьбі зі змовниками.

У контексті нашого дослідження доречними видаються думки сучасного психолога Д.Нечаєнка, який проаналізував духовний сенс «видінь» і «снів» у давньоруській писемності та міфології і дійшов висновку, що сон є виявом «гіпертрофованої, дуже сконцентрованої неявної самосвідомості героя-сновидця. Надзвичайна, етапна, поворотна подія в його духовному розвитку, коли після сновидіння (міфологічного аналогу смерті) персонаж начебто воскресає, оновлений, одухотворений і готовий до нової небаченої діяльності, боротьби, соціальної й моральної місії»

[Нечаєнко 1991: 97]. Нею пройнятий головний герой драми Івана Франка «Сон князя Святослава». Саме йому, київському владареві, уві сні з'являється ангел, який, збуджуючи й розтривожуючи самосвідомість князя, враз перевтілюється в особи рідних і дорогих Святославові людей.

Водночас такий оніричний образ перестерігає князя від нещастя, що нависло над ним у результаті змовників-заколотників захопити престол, і велить тому негайно залишити палац, інакше горе «на тебе впаде і на весь твій край». Як засвідчують авторські ремарки драми «Сон князя Святослава», власне після цього сповіщення-попередження сонному владареві вчуваються голоси близьких йому людей, рідного народу, які ледь не імперативно радять йому негайно брати зброю і жертвувати всім, навіть особистим життям, заради порятунку вітцівського краю від розору, пожеж та вбивств.

Інший, на перший погляд, видається навіть незначний епізод, коли в реальних обставинах Святослав, стривожений несподіваною появою дружини вигнаного ним боярина, раптом через візійне бачення уявляє свою дружину Предславу, також помітно розширює оніричний простір, суттєво додаючи нові, несподівано тонкі психологічні риси характеру героя – його щедрість душі, глибоку людяність. Катабазисна з'ява образу покійної дружини наче наближає і Святослава до альяційного завершення свого земного шляху.

Цю третю оніричну модель Іван Франко лише окреслив, ледь намітивши у структуруванні часопростору п'єси «Сон князя Святослава», та вона проступає як цілковито органічна в художньому мисленні письменника-драматурга. Звертаючись до зображення «сну», «сновидінь», «візій», «уявлень-видінь», він прагнув оприлюднити передовсім ту сферу психіки особистості, яку нині називаємо «нічною свідомістю» чи «пониженням інтенсивності свідомості» (К.Г. Юнг). Причому здійснював це з урахуванням як родової, так і жанрової приналежності твору: «Украдене щастя» – драма-трагедія, «Сон князя Святослава» – драма-казка; більше того, зі співвідношенням та поєднанням реальної конкретики та ірреальної дійсності, того, що усвідомлюється і не усвідомлюється людиною, тощо.

Загалом названі моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга, маючи в собі символічну функцію, помітно позначаються на компонованні всього драматичного твору, як це спостерігаємо на прикладах аналізу його п'єс, а саме сновидіння конструюється авторською ідейно-естетичною свідомістю. Як зазначає сучасна дослідниця О.Шупта-В'язовська, «з цієї точки зору художній сон є однією з форм художньої ілюзії, достовірність, переконливість якої залежить від письменницької майстерності, асоціативності художнього мислення письменника. У контексті сну як прийому проявляються й специфічні його функції, досить різноманітні (в тому числі й

часопросторова організація твору. – С.Х.), хоча й формуються навколо ідеї концептуалізації художньої дійсності» [Шупта-В'язовська 1992: 163].

Звідси відтак випливає, що в аналізі драматургічної творчості письменника, зокрема моделей оніричного простору «Украденого щастя» і «Сну князя Святослава», виявляється як індивідуальний тип художнього мислення, що асоціюється із авторськими особливостями світорозуміння і світовідчуття, його трактуванням людського феномену або концепції людини в цілому («художнє мислення (...) – це те, як епоха через свою людину дивиться на саму себе і всю іншу дійсність» [Ігнатенко 1986: 17]), чи тип художнього мислення на рівні окремих творів – драм «Украдене щастя» і «Сон князя Святослава», в яких на зрізі стилю, пафосу, внутрішньої і зовнішньої організації драматургічного матеріалу увиразнюється ідейно-естетична своєрідність кожної п'єси. Сновидіння у них Іван Франко трансформує у відповідні оніричні простори, що, в свою чергу, конструюються через систему певних образів, специфічних за своїми спрямуваннями (здебільшого символічних) і гезею (міфологічною чи біблійною).

Як ми переконалися на прикладі лише кількох драматичних творів Івана Франка, в усіх ланках цієї системи «встановлюється особливий тип зв'язку, що більше нагадує асоціативний, але не є ним вповні; як правило, це зв'язок недомовленості, фрагментарності, мозаїки, що не передбачає подієвої цілісності і вивершеності» [Шупта-В'язовська 1992: 165].

Таким чином, у п'єсах Івана Франка «Украдене щастя» і «Сон князя Святослава» моделі оніричного простору, що виявляються через зображення певних сновидінь, не мають як такої композиції. Вони тримаються на змісті, виражаються завдяки йому, зрештою, у своїй сукупності конструюють очевидну комбінацію значень. Драматург, згідно з художньою концепцією кожного твору, обирає до його структури такі сновидінні образи, ситуації й перипетії, такі принципи їх сполучення, що розширювали й збагачували часопросторові виміри драми. Використані ним «сни», «візії», «провидіння», «уявлення» несуть у собі подвійний смисл: з одного боку, вони сприймаються як суто художній прийом літературної (точніше – драматургічної) поетики, що має логічну конструкцію з увиразненням і збагаченням змісту п'єси та її образної системи, а з іншого – письменник ще більше заглиблюється у лабіринти «нічної свідомості», представляючи сновидіння як художню реальність.

Однак є в цих двох аспектах момент, що єднає їх: автора та реципієнта драматичних творів такі оніричні моделі не просто зацікавлюють, а захоплюють їх, втягуючи в свою атмосферу, у свій психологічний вир, спонукаючи до пізнавальної інтенції людської особистості. Власне, у цьому й своєрідність використаних моделей оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга.

### **Література**

- Білоштан, Яків: Іван Франко і театр. – Мистецтво, Київ 1967.
- Козир, Олена: Біблійні сновидіння та їх перспективи у психоаналітичних ландшафтах українського авангарду In: Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури, присвячений пам'яті професора Віктора Тимченка / Спеціальний додаток до часопису «Слобожанщина». Харків 2002, с.82-87.
- Нечаенко, Д.: Сон, заветных исполненный знаков In: Нечаенко Д. Е. Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. Юридическая литература, Москва 1991, с. 46-102. Див. також: Фрейд, З.: Толкование сновидений. Наукова думка, Київ, 1991.
- Шупта-В'язовська, Оксана: Художнє сновидіння як тип художнього мислення. In: Онірична парадигма світової літератури: Збірник наукових праць. Видавництво КНУ, Вип.І, Київ, 2004. Докладно про це йдеться у: Фромм, Э.: Забытый сон. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Душа человека. Республика, Москва, 1992, с.179-298.
- Ігнатенко, М.А.: Генезис сучасного художнього мислення. Наукова думка, Київ, 1986.
- Франко, І.: Зібр. творів: У 50 т. Наукова думка, Київ 1978–1986, т.24.

### **Summary**

The article deals with the models of onirical space used by Ivan Franko in dramatic works «A Stolen Happiness» and «Prince Sviatoslav's Dream». Their role in the system of Franko's artistic creative activity as a playwright is outlined.



## Франкове оповідання “Поки рушить поїзд” у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва

Голод Роман

*Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника*

Франкове оповідання “Поки рушить поїзд” – невеличкий за обсягом (усього 5 сторінок) шедевр малої прози письменника. Твір цікавий передусім новаторством у царині поезики: письменник одним із перших в українській літературі звернувся до естетичних здобутків імпресіоністичного мистецтва.

Про обізнаність І. Франка з ідейно-естетичною доктриною цього напрямку свідчить цілий ряд літературно-критичних праць письменника. Наприклад, у статті про німецькомовний журнал “Der Kunstwart” він звертає увагу на цікаву статтю під назвою “Що таке малювання “en plein air”, надруковану в дванадцятому номері цього журналу [Франко 1986: т.27, 277]. Як відомо, малювання “en plein air” культивували саме художники-імпресіоністи. Зрештою, український письменник є автором однойменного поетичного циклу, у якому подекуди робить спроби застосувати прийоми імпресіоністичного малярства у поезії.

Властиво, разом із “плерною” манерою літературний імпресіонізм успадкував від свого малярського відповідника один хибний рецептивний стереотип: ніби-то праця митця “у плері” обов’язково мусить бути пов’язана з пейзажистикою “на лоні природи”, подалі від міської колотнечі та гамору. Насправді ж плерна манера не заперечувала урбаністичної чи індустріальної тематики. Першопочатково вона покликана була максимально зблизити митця з предметом зображення, з його (предмета) часопросторовою “аурою”. Прагнення працювати “на відкритому повітрі” виводило художника з обмеженого простору майстерні, надавало йому можливість, залучаючи всі органи чуття (за Франком “змисли”), безпосередньо й цілісно відтворювати *емоційну* картину світу. І не важливо, чи це стосувалося краси природи, чи урбаністичної тематики, чи новинок індустріалізації та науково-технічного прогресу. Навіть на хрестоматійно відомій картині Клода Моне “Враження. Схід сонця”, картині, назва якої дала ім’я цілому мистецькому напрямку, перші сонячні промені висвітлюють у передранковій темряві силуети достатньо нових за тодішніми технічними мірками кораблів. Великі художники та реформатори живопису, імпресіоністи були дітьми XIX століття, періоду прискороеного науково-технічного розвитку та прогресу. Тому й урбаністична тематика широко представлена у творчості Огюста Ренуара, Поля Сезана, Жоржа Сера, Вінсента Ван Гога. Залізниця, залізничні мости, вокзали, поїзди ставали об’єктами зображення на полотнах Каміля Піссаро, Едуарда Мане, Гюстава

Кайбота, Клода Моне. Останній створив цілу серію із вісімнадцяти картин, об'єднаних назвою “Вокзал Сен-Лазар”.

Оповідання, яке і за тематикою, і за стилістикою цілком заслуговує титулу “Франкового Сен-Лазар’а”, вперше надруковано в журналі “Літературно-науковий вісник” 1898 року під назвою “Заким рушить поїзд”. Без жодних текстуальних змін, але із заголовком “Поки рушить поїзд” твір уміщено в збірці “На лоні природи і інші оповідання” (Львів, 1905). Власне кажучи, класичним, канонічним оповіданням цей твір назвати важко. Таке жанрове визначення номінально закріпилося за ним із авторського подання під загальною для ряду творів “вивіскою” – “...і інші оповідання”. Жанрова дефініція, яка, на наш погляд, найбільше відповідає генологічній природі твору “Поки рушить поїзд” – *етюд* (невеликий за обсягом, безсюжетний твір настроєвого характеру). У творі чітко проявилася загальна тенденція літературного розвитку зламу віків, коли новела настрою (*nouvelle d'atmosphere*) починає домінувати над “новелою акції” і коли письменники шукають доступу вже не так до почуттів (*sentiments*) реципієнта, як до його відчуттів (*sensations*). І якщо власне словесних художніх засобів виявляється замало, то у пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку І. Денисюка, “йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. У такій атмосфері виокремлювались з хаосу дифузії літературних форм настроєві малюнки, що імітували малярські картини або музичні композиції” [Денисюк 1989: 24].

Жанрово-композиційні особливості твору безпосередньо пов'язані з його змістовим наповненням. “Поки рушить поїзд” – це розповідь про декілька миттєвостей однієї, майже казкової, метаморфози – пробудження, а властиво, чарівне оживлення, локомотива “Черепаха”. Маємо справу зі своєрідними біоритмами оживленої чи то буденною працею робітників-залізничників, чи технічною думкою інженерів-конструкторів, чи творчою уявою та фантазією автора-оповідача, а найімовірніше – їхніми спільними зусиллями – ще донедавна холодної купи заліза. Для підтримування типово імпресіоністичної ритміки та динаміки у творі письменник вдається до відповідних поетикальних прийомів і засобів художнього зображення:

1. Повторення рефреном фраз із дієсловами на позначення різних фаз спокою: “Черепаха” ще спала”, “Черепаха” стояла холодна, нечутлива, мов заклята царівна в скляній труні”, “машина ще спала”, “Черепаха” стоїть і жде”; та руху: “Черепаха” іде!” (3 рази), “Черепаха” рушила” (2 рази), “рушила і немов завагалася”, “Черепаха” дрогонула”, “вона стрепенулася”, “Черепаха” сунулася”, “Черепаха” не йде, а пливе, бринить, фукає, робить боками, тремтить, сипле іскри, бухає димом і парою, мов жде не діждеться тої хвилі, коли буде могли вповні розігнатися, розбігтися, показати свою силу” [Франко 1986: т.20, 73].



2. Ускладнення синтаксичних конструкцій довгими рядами однорідних членів речення, серед яких нерідко зустрічаються епітети, метафори, порівняння, синонімічні лексеми, прикметники на позначення кольорів, тобто засоби, які в літературі виконують ту саму роль, що у малярстві багаторазове нанесення на полотно дрібних мазків, котрі, об'єднуючи власні розрізнені ритми у спільну експресивну динаміку, здатні викликати враження своєрідного “візуального резонансу”: “слабенькі, синьо-рожеві, напівсонні ще усміхи природи”; “прищіпки, гачки, кляпи, шруби – все те заблищало на сонці, заіскрилося”; “пустити в рух сю величезну, сконцентровану, скажену та притім вповні опановану силу”; “глядить своїми скляними, підсліпуватими очима на безконечну, рівну дорогу” тощо.

3. Повторення морфологічно, синтаксично чи семантично споріднених слів (порядкових числівників, прислівників, дієслів), що підсилюють враження ритмічності, черговості, послідовності дій або зміни різних часових фаз того чи того процесу: “Вони чистили її, підмазували колеса, вигрібали попіл із паленища, наповнювали водою котел. Рівночасно два палячі з гуркотом накидували в тендер кам'яного вугля, перекидаючися якимись не дуже приязними словами. Ось надійшов і машиніст і почав щось поратися коло машинерії, тут підмазуючи оливою, там стукаючи невеличким молотком, там знов відчиняючи і замикаючи якусь кляпу” [Франко 1986: т.20, 70]; “фукнула раз, потім другий, третій, а далі, фукаючи частіше, частіше, частіше, вийшла з шопи”; “один робітник бігає з вагона до вагона, змітаючи та роблячи порядок у нутрі; другий залізною вилкою напинає на поїзд лину безпеки, вкладаючи її в гачки на кождім вагоні; третій порастєся коло коліс, підливає оливи на осі; інший іде верхом по вагонах і наливає керосину до ламп” [Франко 1986: т.20, 72].

Інші поетикальні особливості твору теж вказують на його спорідненість із художньою системою імпресіонізму. Синкретичний характер імпресіоністичного мистецтва проявляється у творі гармонійним поєднанням тактильних, зорових і слухових “зміслів”, апелюванням до *кольорового слуху* реципієнта – так званого *auditio colorata* (термін, який Франко запозичив із опублікованих у “Der Kunstwart” праць Германа Бара). Для прикладу – характерний уривок із Франкового твору: “Але “Черепаша” стояла холодна, нечутлива, мов заклата царівна в скляній труні. Крізь скляний дах її труни заглядав чимраз цікавіше молодий день; його зеленкуваті скляні очі почали звільна наливатися зразу сріблястим, далі золото-рожевим блиском. Крім шелесту щіток, котрими чищено машину, брязкоту залізних лопат і гуркоту вугля в тендері, не було чути нічого” [Франко 1986: т.20, 70].

Складається враження, що Франко, цілком у дусі імпресіоністичної техніки живопису, не шукає відповідного відтінку, змішуючи на палітрі фарби, а досягає необхідного кольористичного ефекту, поєднуючи

безпосередньо на полотні (чи то пак, на сторінці!) чисті насичені кольори: “Дим синявими клубками вився з ватри, псотливо залітав палячеві в червоні, кров’ю підбігли очі” [Франко 1986: т.20, 71]; “його зеленкуваті скляні очі почали звільна наливатися зразу сріблястим, далі золото-рожевим блиском” [Франко 1986: т.20, 70].

Як і художники-імпресіоністи, Франко на своїх літературних картинах важливого значення надає грі світла й тіні: “Крізь грубе, ровковане, зеленкувате скло, з якого був зроблений дах шопи, просочувалися перші хвилі літнього досвітка, ті слабенькі, синьо-рожеві, напівсонні ще усміхи природи. До шопи вони доходили вдесятеро слабше, ледве помітно, сіро-зеленкуватими проблесками. В тих проблисках лійкуватий грубий комин машини і її кремезний круглий хребет зарисувалися серед темряви якимись фантастичними контурами” [Франко 1986: т.20, 69]. М’яке, лагідне поранкове освітлення у творі Франка навіює асоціації з уже згадуваною картиною Клода Моне “Враження. Схід сонця”: “Крізь відчинену браму бухнула до шопи широка хвиля світла, – не того різкого, сонячного, бо сонце ще не зійшло, а того лагідного, поранкового, що плило просто з безмірної синяви неба, з рожевих рум’янів і золотих проблисків сходу, від блілого місяця, що, запізнившись насеред неба, немов не знав, що робити з собою, чи сховатися де, чи світити, чи загаснути. При тім світлі видно ся було в шопі досить добре, і робітники почали поратися біля “Черпахи” [Франко 1986: т.20, 69-70].

До типово імпресіоністичної гри світла й тіні у творі Франка додається ще й типово імпресіоністичне, таке, що у деяких представників напряду доходило до одержимості, бажання “намалювати повітря” чи створити в живописі (у Франка – в літературі) “ефект туману”: “ось легкою струйкою понеслися з труби перші клубки білої пари”; “з бокових її вентилів бухнула пара”; “вона свиснула скажено, зашипіла, мов тисяча лютих гадюк, затемнила сонце на хвилю клубами пари і бовдурами диму”; “Черпаха”... бухає димом і парою”.

Експериментуючи з кольором, художники-імпресіоністи виробляють специфічну техніку крапкового нанесення фарби. Перевагою ж літературного імпресіонізму була можливість доповнювати кольористичний пуантилізм своєрідним варіантом звукового. В аналізованому творі Франкові вдається розрізнені “крапкові” звуки об’єднати в єдину мелодію “колосальної, дикої та могутньої музики поїзда, що входить у рух”. В “оркестрі” деригента-віртуоза величезна кількість життєвих “музичних інструментів”: “заспані голоси, гуркіт стільців, протяглі позивання, плюскіт води, котрою робітники промивали заспані лица...”; “гуркіт поїзда, стук коліс о шини, бряккіт ланцюгів і якорів”. На єдиний лад їх настроює залізничний “камертон”: “Тра-ра-ра! – заграла трубка надкондуктора”. Замість метронома – ритмічне “фукання” машини: “фукнула раз, потім другий, третій, а далі, фукаючи частіше, частіше, частіше, вийшла з шопи”;

“і пішло фукання часто, частіше, ще частіше, поки його не заглушив гуркіт поїзда”; “Машиніст торкнув “Черепаху”. Свист – аж у вухах залящало. Шипіння – аж боки машини мов надулися з натуги. А потім фу! фу! фу-фу! фу-фу! фу-фу-фу-фу!” [Франко 1986: т.20, 73]

Звичайно, ставлення Франка до імпресіонізму було далеко не безкритичним. Він, скажімо, засуджує “безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звисні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних та язикових штучок, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу” [Франко 1986: т.31, 40-41]. Франко переконаний, що “правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила” [Франко 1986: т.31, 101]. Але тим-то й цікавий поетикальний експеримент Франка в аналізованому творі: заради нього письменникові довелося піти “на червоне світло” власних свідомих установок. Дорогу в життя “Черепасі” відкрило alter ego Франка, його підсвідомість. І завдяки хвилевому послабленню всеохоплюючого контролю свідомості локомотив “Черепаха” витяг за собою на світ Божий і читацький не тільки оригінальний новаторський твір Івана Франка, але й “перші вагони” цілої вервиці художніх здобутків вітчизняного письменства під гучною, але цілком адекватною до суті явища назвою – *український імпресіонізм*.

### Література

Агеева В.: Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 165 с.

Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. Думка, 1989. – С. 5 – 26.

Кузнецов Ю.: Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХст. – К., 1995. – 146 с.

Франко І.: Зібр. Творів: У 50 т. – К., 1978 – 1986.

Шумило Н.: Полеміка Івана Франка і “молодомузівців” // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С. 772 – 776.

### Summary

The paper studies the elements of the impressionism in the short story “While the Train Moves” by Ivan Franko. It elucidates genre, compositive and stylistic peculiarities of the work. Key words: literary trend, style, poetics, genre, impressionism.



# Феномен сну в творах І.Франка

Водяна Людмила

*Миколаївський міжрегіональний інститут Відкритого міжнародного університету розвитку людини "Україна"*

Дослідження снів споконвічно становило один із найважливіших шляхів пізнання глибин буття людини. Як пише дослідниця Тетяна Бовсунівська [2004: 14], "оніричні дослідження в літературознавстві стають дедалі більш популярними, створюючи панораму містичного простору художнього твору, актуалізуючи втаємничену ідіостилістику".

Сон також слід розглядати і як певну мовну форму. Згідно теорії герменевтики, саме мова дає можливість найбільш продуктивно відчитати найглибінніші пласти психології людського існування Поряд з поняттям "сон" у психології існує ще таке поняття як "сновидіння", хоча в літературі між ними проводиться аналогія.

Сновидіння, за З.Фройдом, є наслідком несвідомої поведінки, цілеспрямованої на задоволення потаємних потреб індивідуума. Сон постає своєрідним психоаналізом героя-екзистенціала. Терапевтичний ефект такого психоаналізу впливає з виявлення правди, яку людина, як травму, прагне виштовхнути зі своєї свідомості

У сучасних філософсько-психологічних працях, присвячених питанням сну, сновидіння розуміються як завершений стан душі та тіла, який містить у собі розгадку самопізнання й таємниці буття. Таким чином ми робимо висновок, що з погляду психології "сновидіння" вужче від поняття "сон" і перше є одним із наслідків другого. У художній літературі ці поняття принципово не розрізняються, по суті вони позначають одне й те ж. Тому для дослідника літературних текстів значно важливішим є літературознавче поняття "картина сну": "Картина сну – це сновидіння зображене, художньо оформлене згідно з певним задумом автора, - зауважує Н.Фенько [Фенько, 13]".

У свою чергу Н. Фенько подає такі види станів сну в художньому зображенні: 1) марення героїв, які являються підсвідомим виявом бажань, що є нездійсненими у реальному житті. Вони найчастіше не несуть в собі відкриті негативні екзистенціали; 2) видіння як провісники сну. Для створення цього стану авторові потрібне особливе відчуття зв'язностей дійсного та уявного, важливо зображене показати так, щоб у читача не виникла думка про його фальшивість; 3) власне сновидіння, що є одним із найпоширеніших станів сну в творах і можливе за умови максимального звільнення людини від контролю свідомості; 4) сонна фантазія, яка становить собою стан уяви, що виникає на грані між неспанням і сном; 5) сон наяву [1999: 13].

Безперечно, що світ сновидінь цілком належить до сфери імагінації. Стосовно творчості І.Франка сон можна розглядати, з одного боку, як своєрідну імагінацію стереотипних світів, а з другого, - як творення нового світу, адекватного екзистенційному стану героя. У творах І.Франка сни мають особливість своєрідно "розшифровувати дійсність". Сон постає перед героями (з їх снів, видінь чи марень) як істинна містерія життя, вражаючи своєю страшною реальністю.

Фрагменти сновидінь у прозі Франка сприяють розкриттю потаємного, прихованого у душі героїв, того, чого вони ще не до кінця усвідомлюють, проте відчувають певну провіденціальну тривогу. Іноді їх сни передбачають події і тим самим ніби пов'язані з містичними сторонами самопізнання. Такі фрагменти композиційно ніби вплітаються в оповідь і стають своєрідним авторським коментарем до зримої історії персонажа, символічно проектуючи подальшу оповідь і тим самим символічно подвоюючи її. У такому вимірі "художнє слово стає сигніфікатом, символом, натяком на інший світ, трансцендентальний, тобто набуває нової виражальності, опановує невидиму повноту світу у всіх сферах буття, - підкреслює М.Ткаченко [2006: 275-276]".

Твори І.Франка є тим матеріалом, на прикладі якого можна прослідкувати виняткове значення сну для відтворення дійсності. Герої письменника часто бачать сни і вони тісно пов'язані з їх внутрішніми тривогами, страхами, передчуттями. Таким чином певні персоніфікативні структури накладаються на ментальні події, даючи химерне плетиво образів – метафоричних ідентифікацій зовнішнього світу. Іноді ці сни переповідаються самим героєм, як в оповіданні "На роботі", іноді - від третьої особи – "Воа constrictor".

У творах бориславського циклу І.Франка представлена така типологія снів: віщі сни (оповідання "На роботі"), сни - марення (оповідання "На роботі"), власне сновидіння (оповідання "Ріпник", "Навернений грішник"), сонна фантазія (оповідання "Ріпник", "Навернений грішник"), сон-прозріння (повість "Воа constrictor"). Проте для героїв бориславського циклу характерне певне нерозрізнання сну і дійсності. Герой одночасно ніби марить наяву і ніби спить і бачить сон. Однак і ті й інші відбивають екзистенційний простір душі героїв. Так трапляється з Гринем ("На роботі") і з Леоном Гаммершлягом ("Воа constrictor").

Природа снів у творах І.Франка швидше відтворює наслідки складних, почасти нерозв'язних конфліктів у душі героя. Так сон-прозріння, каяття, катарсису та пророчі сни в оповіданні "На роботі", повісті "Воа constrictor" складають основу психологізму твору й пов'язані з кризою свідомості. Проводячи свого героя через такий сон, письменник випробовує його внутрішній світ, змушує його духовно змінитись. Так, несподівано для самого себе прийшло прозріння уві сні Германа Гольдкремера з повісті "Воа

constrictor". Все своє доросле життя, безповоротно втративши духовну вісь, він осліплений жадобою грошей та власного збагачення.

Та поряд з цим таке сновидіння героя стає сном – заміником дошукуваного і не знайденого ним щастя, тим, чого він не зміг досягти у реальному житті. У даному випадку це екзистуюча свідомість фантазуючої людини. У видуманому світі можливе все, це сон-здійснення найпотаємніших з дитинства бажань героя. Цікаво, що вкладає герой у поняття щастя, яким для нього є зміст цього поняття. Як виявляється, щастя для Германа - це володіння – абсолютне і всюдивладне – о к о л и ц е ю, тобто Бориславом. На іншу любов герой, очевидно, не здатний.

Другий етап сну змальовують картини, які виступають символічною пересторогою, зміст якої ще не здатний відчитати герой. І зовсім не дивно, що на наступній стадії сну околиця перетворюється в ту, на якій беззастережно володарює змії-полоз - воа constrictor. Він – символічна позначка іншої, прихованої сторони "щасливих володінь" Германа, друге "я" героя, - поєднання світлої і найтемнішої сторін його душі. Адже у невпинній жадобі накопичення Герман продукує зло, яке позначається на його сім'ї, і найбільше – на його синові Готлібі. Так сонні фантазії-перетворення дають можливість символічно відчитати внутрішній світ героя, поступове спустошення його людського "я", що закономірно приводить до звиродніння його оточення.

Три основних типи оніричного простору у художньому творі виділяє дослідниця Т.Бовсунівська "сни, які відбивають реальний стан життя героя та ситуації, у якій він опинився – такі сни за своїми властивостями є природно-об'єктивізованими; сни, як і перші, пов'язані з внутрішньою логікою персонажа, проте побудовані на основі його індивідуальних фантазмів – казково-фантастичні; сни, утворені на основі певної містичної інтерпретації світу – містико-кризологічні [Бовсунівська 2004: 16]".

Розглянутий сон можна віднести як до першого, так і до другого різновидів. Адже він, з одного боку, є реалізацією прихованих фантазій Германа, а з другого - об'єктивізацією внутрішнього "я" героя. Можна навіть сказати, що його сон еволюціонує від першої стадії до другої.

Віщим сном постає перед нами й сновидіння Грині з оповідання "На роботі". Він передвіщає героєві загибель у ямі. Побачене Гринем уві сні було насправді відтворенням його потаємних, підсвідомих бажань (повернутись до роботи на землі) та страхів (глибина ями, сопух). "І сопуху нафтового й каплинки не чути...я вже стою серед якоїсь луки зеленої...Любо, простіро, весело...а на мні тотя ж сама воском і кип'ячкою замузнана лива... [Франко 1978: 295]". У сні-маренні Грині цікавим видається психологічний портрет героя, що відбиває модель його психіки. Вона будується цілком за законами топографії Фрейда, згідно з якою психічне життя людини обіймає три відокремлені простори або системи: 1) свідомість, тобто феномени, які актуально переживаються; 2) досвідомість,

тобто інформація, тимчасово відсутня у свідомості, але така, яку легко до неї ввести (наприклад, нагадати собі); 3) неусвідомлюване, тобто дані, цілковито (у цей момент) відрізані від свідомості, які виявляються лише опосередковано, як невротичні симптоми.

"Розподіл даних між цими трьома сферами психіки не є статичним: очевидно є переливання між свідомістю і досвідомістю (забування/пригадування), але мандрівка відбувається й на довшій дистанції – особливо неприємні дані не просто забуваються (тобто тимчасово складаються у досвідомості, звідки їх можна легко повернути), вони виштовхуються через досвідомість до неусвідомлюваного, звідки повертаються не як просте пригадування, а у зашифрованій "внутрішньопсихічною" цензурою форми [Потканський 2006: 294]".

Найпродуктивнішими для дешифрування таких комунікантів Фройд вважав сни, а їх аналіз став для вченого найважливішою технікою, яка дозволяє зрозуміти неусвідомлюване. Так у фікції сну герой оповідання "На роботі" Гриня переживає те, чого не може досягнути наяву.

Так на першій стадії – свідомого – ми констатуємо переживання Гриня, який змушений спускатись у яму – туди його штовхає безвихідь.

На другій – досвідомого – виникає образ Задухи, що підказує героєві можливості виходу із ситуації, в якій він опинився. Адже він, як і інші робітники, неодноразово шукав те не знаходив відповіді на свої запити.

На третій стадії – неусвідомлюваного – у героя виникають невротичні симптоми – передчуття смерті, яку він не готовий прийняти.

У снах Германа чи Грині йдеться не просто про якийсь випадкове фантазування з певної нагоди, воно становить саме ядро особистості, певний його сценарій, завдяки якому він символічно ідентифікує себе з надбаною роллю, тим самим органічно відчитуючи свій сценарій, пізнаючи і розшифровуючи його. Такі сни, чи марення є конкретизаціями центральної екзистенційної проблеми.

Такі сни стають головним засобом автоаналізу героя. Так Франко вже у ранніх "Бориславських оповіданнях" вдається до практики екзистенційного психоаналізу, визнаним автором якого пізніше став Ж.-П. Сартр. У символічних образах відчутна основа народного світосприйняття та народні уявлення. У конкретному випадку - сон, який інколи ставав віщунським для людини. В українській міфології сон ототожнюється з мандрами душі у потойбічний світ.

Грині наснився сон, ніби він бачить глибіню: "А глибіню же то така якась безмірна, така темна, що мені аж лячно [Франко 1978: 295]". Проте страх не перемагає бажання пізнати інше буття і він іде на клич невідомої сили, яка тягне його на спід. Гриня бачить під ногами яму, яка "така глибока, темна, страшна, що мені аж мороз пройшов по цілїм тілі. А з тої ями сопухом б'є, що господи, - і витримати годі [Франко 1978: 296]". Попередній сон Грині



передвіщує зміст цього його реального марення, яке також будується за законами сну.

Таким чином сон Грині і його наступне марення слід розглядати як єдиний процес, пов'язаний глибинами його підсвідомого життя. Такий сон можна, за Фройдом, розглядати саме як етап конденсації – смислового згущення подій, що згодом наберуть символічного значення.

Далі йтиме стадія швидких переміщень героя підземним пеклом, символізація реальності у образі Задухи та її царства, розуміння перспектив життя і долі ріпників. А в кінці оповідання маємо відповідну розв'язку – стадію заперечення такого становища.

Вдаючись до художнього зображення процесів сну та сновидінь як могутнього засобу психоаналізу, І.Франкові вдалося довести, що творчість є природнім органічним процесом і що аналіз її повинен відбуватися за аналогією до інших природних процесів, уже досліджених. Так він поєднав процеси сну і творчості, показав сон як один із найважливіших чинників творчості..

#### **Література**

Бовсунівська Т.: Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії // Онірична парадигма світової літератури. Сучасні літературознавчі студії. Видавничий центр КНЛУ, Київ № 1 2004, с. 14-22.

Потканський Я.: Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С.Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д.Уліцької. Вид. дім „Києво-Могилянська академія” Київ 2006,с. 292-311.

Ткачук М. П.: Лірика Івана Франка: До 150-річчя від дня народження Івана Франка: Монографія / Передм. А.Толстоухова. Світ Знань, Київ 2006.

Фенько Н.: Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини XIX-XX століть: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровоградський державний педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка. Кіровоград, 1999.

Франко І.Я.: На роботі // Зібр. тв.: У 50-ти т. Наукова думка, Київ, 1978, Т.14, с. 292-307.

#### **Resümee**

Im Artikel erkennt man das Problem des Schlafes als der symbolischen Gestalt des existentialistischen Zustands. Die Autorin zeigt die Typologie der Traumen bei Werken von I. Franko.



# Давноруські повісті про Андрія Критського, папу Григорія та Юду Зрадника

Трофименко Тетяна

*Харківський літературний музей*

В українській літературі протягом століть склалися різноманітні трансформації сюжету про грішника, який приходять до покаяння. Серед творів подібної тематики виокремлюється група давноруських повістей про кровозмішувача – «Повість про Андрія Критського», «Повість про папу Григорія» та «Сказання Ієронима про Юду Зрадника» [Климова 1985: 41-42]. Хоча списки цих повістей належать до XVI-XVIII ст., а в народній культурі активно побутували й у пізніший період, дослідники вважають, що їх перші редакції існували набагато раніше, в тому числі й на українських землях.

Популярність названих повістей зумовлена тим, що вчення про покаяння і відпущення гріхів займає одне з центральних місць у моральній проповіді християнства. Його відображенням у християнській агіографії є те, що поряд із постаттю праведника від народження виникає принципово відмінний тип святого – великий грішник, як піднімається до величчя покаяння з глибини морального падіння. Зразками для великої кількості таких оповідань, що склалися на християнському Сході і Заході, служили євангельські притчі про розбійника, митаря і блудниць, а також чудесне преображення гонителя Савла. У середньовічній християнській літературі неодмінним атрибутом негативного етапу в біографії майбутнього наверненого грішника є т. зв. «єдипівський сюжет», який включає батьковбивство й перелюб.

Джерелом «Повісті про папу Григорія» став, хоча й не безпосередньо, французький роман XI-XII ст. «Vie du pape Gregoire le Grand», що увійшов до латинських «Gesta Romanorum». Звідти повість перейшла до польського твору «Historyje rzymskie», який став оригіналом для руських «Римських діянь». Збереглися три київські списки «Повісті про папу Григорія», які відрізняються від редакції, представленої «Римськими діяннями» [Гудзій 1914: 217-218]. Вона є більш розлогою і близькою до польського та латинського джерела.

Згідно з текстом, у римських краях мешкав король (ім'я у різних списках – Перкус, Паркус та ін.), який мав сина та дочку. Після смерті батька брат вступив із сестрою у протиприродний зв'язок. Коли королівна народила хлопчика, вона звеліла покласти його в човен із золотими та срібними монетами та записою, в якій розкривалося його походження. Хлопчика рятує настоятель монастиря. Дорослий Григорій випадково потрапляє до королівства своєї матері, звільняє його від влади

бургундського князя, і королівна із вдячності виходить за нього заміж. Коли з'ясовується, що Григорій – її син, він вирушає в мандри з метою спокутувати свій гріх і опиняється на скелі, в якій рибалка замикає його, кинувши ключ до моря, і Григорій перебуває там протягом 17 років. На той час у Римі помирає папа і лунає голос із неба: «Відшукайте святого мужа Григорія і посвятіть його у папи». Посланці довго шукають Григорія, аж доки випадково не знаходять рибалку, котрий виловлює рибу, всередині якої знаходить ключ від келії, де замкнено святого. На прохання посланців Григорій їде до Риму, де його поставляють папою в соборі свв. Петра і Павла. Слава про святість нового папи доходить до матері Григорія, і вона приходить до нього на покаяння. Син відкривається їй і настановляє ігуменею жіночого монастиря [Гудзій 1914: 221-223].

Суттєвих трансформацій зазнає повість у народній рецепції. На Поділлі було записано віршу, в якій міститься короткий виклад історії про папу Григорія з несподіваним фіналом:

*Крикнули ангели а с правого краю,  
Крикнувъ съвященникъ на вратах стояще:  
– Де съвятий Григорій є в яскині болящий,  
Гріхи свої создає?  
А ті рибакѣ щуку-рибу іспіймали,  
У в той щуці-рибі  
І той ключ нашедше...  
– Ви мені, рибакѣ, молитву перебили!  
– Сто тридцять літ, як в тій яскині болящий,  
А ти глаголеши, що ще й не скончавший  
Молитви Господней!* [Гудзій 1914: 223-225]

Західноукраїнські варіанти повісті відзначаються значним обсягом і оригінальними подробицями. Так, у варіанті, записаному В.Гнатюком, цар сам вирішує одружити дітей, щоб не віддавати дочки в чужі люди. У інших українських варіантах, крім імені героя, можуть бути відсутніми мотив кровозмішування між братом і сестрою або пом'якшення їх провини незнанням про свій родинний зв'язок. Іноді випускається навіть мотив інцесту з матір'ю [Гудзій 1914: 227-228]. У різних епізодах народні варіанти виявляють спільність з іншими оповіданнями «едипівської» групи – «Сказанням про Юду Зрадника» та «Повістю про Андрія Критського».

Джерелом «Сказання про Юду зрадника» (в давньоруській традиції помилково приписувалося блаж. Ієронімові) є латинська «Legenda aurea» («Золота легенда») Якопо де Ворагіне (XIII ст.), котрий наслідував грецьку легенду [Гудзій 1915: 7]. Однак, як вказував С.Соловійов, посилання на цей текст міститься вже у трактаті Орігена «Проти Цельса» (перша пол. III ст.) [Словарь книжников и книжности Древней Руси 1989: 345]. На відміну від інших давньоруських переробок едипівського сюжету, де основний акцент робиться на всесильності покаяння, «Сказання про Юду» відтворює життя

зрадника до євангельських подій, ніби доводячи цим його вроджену зіпсованість. Це дозволило С.Соловйову пов'язати виникнення сказання з боротьбою проти апології Юди сектою каїністів-юдаїтів у II ст. [Словарь книжников и книжности Древней Руси 1989: 346]. Повчальний сенс, поєднаний із цікавим сюжетом, який «заповнював» пробіли в біографії одного з найбільш загадкових євангельських персонажів, зумовили популярність «Сказання» в середньовічній літературі – воно відоме у 85 списках XVI-XIX ст., часто включається до «Страстей Христових» та деяких списків «Великого Зерцала» [Словарь книжников и книжности Древней Руси 1989: 346].

За сказанням, батьки Юди Рувим та Циборія, мешкали в Єрусалимі. Коли їхній новонароджений син помирає, вони кладуть його в човен і пускають у море. Човен виловлюють люди цариці острова Іскаріота; дитина дивним чином оживає. Юда зростає разом із рідним сином цариці, котрий починає його ображати. За це Юда вбиває царського сина і тікає до Єрусалиму, де наймається служити у Пилата, котрий посилає слугу до саду Рувима за яблуками. У сутичці Іуда вбиває свого батька. Згодом він за наказом Пилата одружується зі своєю матір'ю. Після викриття злочину кровозмішання Юда приєднується до учнів Христа, а зрадивши учителя, кінчає життя самогубством – вішається на дереві.

Існує українська редакція сказання про Юду, що ввійшла до складу переробки слова Євсевія Олександрійського на страсний четвер. Єдиний список XVIII ст. (рукопис о. Стефана Теслевцьового) створений «простою» мовою і виданий І.Франком. У сюжетному відношенні цей текст становить собою складну контамінацію мотивів «Сказання» і повістей про Андрія Критського та папу Григорія, котра призвела до несподіваної для її автора реабілітації зрадника і переосмислення сенсу пам'ятки, утверджуючи думку про всесильність покаяння – в редакції пропущено епізод зради Христа та вбивства – у такий спосіб Юда постає у досить позитивному освітленні [Гудзій 1915: 3].

Стислість згадок про життя Юди після зради Христа та смерть негідного апостола компенсується існуванням окремого циклу народних оповідань, присвяченого саме цим сюжетам. Згідно з цими оповіданнями, Юда повісився на осиці, котра була нахилена так низько, що зрадник діставав ногами до землі і не вмирав доти, доки осика не піднялася вгору і не затягла мотузку на його шиї. Звідси народне уявлення про те, що дерево осика є проклятим і тому завжди трясеться.

Під впливом другої частини апокрифічного Никодимового євангелія виникли народні оповідання про зустріч Христа у пеклі з Юдою. Деякі народні оповідання твердять, що смерть Юди відбулася тоді, коли Христос воскрес і визволив усіх грішників із пекла. Натомість думка про те, що Юда поспішив повіситися, щоб бути визволеним із пекла, міститься у тлумаченні

Феодорита на Євангеліє від Матвія. Звідти ця подробиця перейшла до українсько-білоруського списку «Страстей Христових».

В інших українських версіях розповідається, що коли Господь вивів усіх грішників із пекла, там лишився тільки один Юда. Христос тричі пропонував і йому покинути пекло, але Юда відмовлявся і тоді Спаситель його прокляв (у варіанті, виявленому на Смоленщині, Юда, лежачи на печі, сказав: *«Мені й тут добре»*) [Гудзій 1915: 17-20].

Як бачимо, народні повісті досить далеко відійшли від сюжетної схеми повісті. Ті самі процеси відбулися при засвоєнні народною свідомістю «Повісті про Андрія Критського», що існувала тільки у східних слов'ян і активно переписувалася від XVI до XIX ст.

На сьогодні найбільш вірогідною видається версія Н.К.Гудзія, котрий обстоював автентичне походження повісті у східних слов'ян [Словарь книжников и книжности Древней Руси 1989: 211]. Найдавніша редакція твору виникла в результаті ускладнення сюжетної схеми «Сказання Ієроніма про Юду-зрадника» мотивами «Повісті про папу Григорія», а також сюжетами про розбійника, який покається, що входять до складу Синайського патерика і Пролога. Деякі мотиви «Повісті про Андрія Критського» можна знайти і в інших пам'ятках давньоруської літератури, наприклад, в Ізмарагді («Слово про блудного чоловіка»), духовному вірші про святого Григорія тощо.

Пізніше повість було пов'язано з іменем візантійського церковного письменника VII-VIII ст. Андрія, архієпископа Критського, під впливом мотивів його найвизначнішого твору – Великого покаянного канону, що входить до складу православного богослужіння часу Великого Посту. Основою для цього, безперечно, послужило співпадіння мотивів розкаяння та гріха.

У загальних рисах «Повість про Андрія Критського» становить собою поєднання кількох популярних для християнського середньовіччя тем, об'єднаних в одному творі анонімним автором. Батько Андрія був купцем, котрий ще до народження дитини отримав пророцтво про те, що його син стане великим грішником і злочинцем. Тому новонародженого, охрещеного Андрієм, розпоровши живіт, пустили в море на вірну загибель, яка, проте, не відбулась. Андрія врятували монахині, виростили і навчили грамоті. Незважаючи на це Андрій, згідно із передбаченням, за намови диявола, спокусив усіх монахинь, числом 300, а з ними й ігуменю. Покаявшись, Андрій вирушає до «града Крита», де випадково вбиває батька й одружується з матір'ю. Ніхто зі священнослужителів міста Криту не хоче відпустити йому гріхи. Андрій веде з «попами» богословські суперечки, посилаючись на те, що *«Христос приде в миръ призвати грѣшныхъ на покаяние»*, однак у результаті убиває трьох священників. Останньою надією для Андрія стає не названий на ім'я єпископ міста Криту, котрий несподівано зрозумів, що цей великий грішник *«хочеть сосудъ быти*

*ізбранный*» і взявся йому допомогти. Єпископ замикає Андрія в погребі, давши йому папір і чорнило, і пообіцявши, що через 30 років, коли погреб повністю наповниться землею, всі гріхи будуть прощені. «*А матери его епископъ ноздри прорѣза і замкнулъ замкомъ, а ключъ того замка повелѣ вергнуть в море*», – пише автор повісті. Ще єпископ звелів жінці ходити по світу, славлячи Ісуса Христа, і просити милості за свій гріх аж доки ключ не повернеться з моря. Саме в погребі Андрій протягом 30 років і складає свій знаменитий канон. По закінченні визначеного єпископом терміну ключ, укинений у море, було знайдено в рибі, куплений для трапези. Звільнені Андрій та його матір приймають постриг, а після смерті Критського єпископа Андрій займає цю кафедру, очолюючи її протягом 30 років. Таким чином відбувається ототожнення грішника-героя канону з його автором, а його матері, в свою чергу, – з преподобною Марією Єгипетською, святою, колишньою грішницею, котра згадується в покайному каноні Андрія Критського [Веселовский 1885: 231-234].

Особливо виразно ці ототожнення виявляються в українських фольклорних переробках повісті, зібраних П.Чубинським та М.Драгомановим. Народний переказ прямо тлумачить «*то, що співають у церкви на поклонах: «Преподобная маты Марія, моли Бога о нас» и «преподобный отче Андріе, моли Бога о нас» – да то Марія була мати того Андрея и потім стала его й жінкою*». Розкриття злочину перелюбу супроводжується традиційним покаранням: «*Андрей зараз сказав, щоб його спустили в старий колодязь, де не було води, да там і жив, нічого не їв п'ятнадцять год, а Марія пійшла в пустиню, да там і вмерла, нічого не ївши сім год. Як пійшли в той колодязь, де жив Андрій, да так як живий сидить собі над проскурочкою, згорнув руки і очі заквив, неживий!*». Легенда тлумачить ім'я Андрія Критського в дусі народної етимології: «*Через те його й назвали Крицьким, що він у колодязі крився п'ятнадцять год без хліба*» [Веселовский 1885: 234-237].

Отож, впадає в око, що у фольклорних переробках мотив прощення грішника і безмежності Божого милосердя не лише зберігається, але й посилюється. Ці тенденції простежуються в усіх варіантах повістей «єдипівської групи», деякі з яких є підстави розглядати як самостійні твори, що лише ґрунтуються на існуючому сюжеті.

### Література

Веселовский А.Н.: Андрей Критскій въ легендѣ о кровосмесѣтелѣ и сказаніе объ апостолѣ Андреѣ // ЖМНП. – 1885. – Т.239. – №6. – С.231-234.

Гудзий Н.К.: К истории легенды о папѣ Григоріи // Извѣстія отдѣлення русскаго языка и словесности императорской академіи наук. – 1914. – Т.ХІХ. – С. 217-218.

Гудзий Н.: Къ легендамъ объ Іудѣ Предателѣ и Андреѣ Критскомъ // Русскій филологическій вѣстникъ. – Варшава, 1915. – Т. LXXIII. – С.5-26.

Климова М.Н.: О художественном своеобразии повести об Андрее Критском // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма / Отв. ред. к. филол. н. Е.К.Ромодановская. – Новосибирск: Наука, 1985. – С.41-42.

Словарь книжников и книжности Древней Руси. – Вып. 2 (вторая половина XIV-XVI в.) – Ч.2. Л-Я. / Отв. ред. Д.С.Лихачев. – Л.: Наука, 1989.

### **Summary**

Over centuries, the Ukrainian literature witnessed a wide variance of plots depicting a culprit coming to penance. Among the works dedicated to this subject, a group of Old Russian tales about an incestuous man stands out. The popularity of the mentioned works can be accounted to one of the central positions belonging to the teaching about penance and absolution in the moral preaching of Christianity. In folklore versions, the motive of a forgiven culprit and God's all-embracing charity is not only persisting, but even increasing.



# Міфологічна концепція Миколи Костомарова

## Підгорна Лілія

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

Часто дослідники до міфологічної школи відносять усе, що хоч якоюсь мірою стосується міфу чи міфології, а тому виводять її походження ще від часів просвітництва початку XVIII ст. [Дмитренко 2004: 12]. Однак першу міфологічну теорію сформулював Йоган Геррес лише 1810 р. Суть міфології її автор вбачав у дуалізмі природних явищ, які людина збагнула найраніше і наклала на цю основу мотив боротьби світлого й темного, корисного і шкідливого, доброго і злого. Така природно-психологічна адекватність предметів зовнішнього світу й уявних образів у сучасній науці називається не інакше, ніж символізмом. Відтак із появою цієї теорії можна говорити про появу міфологічної школи, одним із напрямів якої і є символізм.

Того ж таки 1810 р. Георг Крейцер сформулював основні принципи символічної теорії. Вона також розглядала міф як відображення психологічного сприйняття природи та втілення її явищ у символічні персоніфікації. Новим засадничим твердженням цієї теорії став постулат про спільне походження національних міфів та існування в далекому минулому єдиної образно-символічної прамови.

Таким чином у середині XIX століття зміцнілий пагін європейського романтизму розгалужився на дві гілки. Одна одержала назву культурно-історичної школи. Інша – міфологічної. Обидві були рівносильні, а тому жодна не відставала в рості. І кожна вабила до себе. Відтак мало хто з дослідників народної культури втримувався від спокуси вмотитися одразу на двох. Не оминула ця тенденція і М. Костомарова.

Поява міфологічної школи була спровокована тим інтересом до народної міфології, що існував ще серед романтиків. Програму фіксації такого матеріалу серед слов'янських народів заклав ще піонер слов'янської фольклористики Зоріан Доленга-Ходаковський. У своїй добре відомій ще за життя праці “O slowianszczyznie przed christianstwem” з-поміж інших раритетів давньої духовної культури він виокремлює й народні вірування.

Інтерес свого попередника підтримали П. Шафарик, В. Мацейовський, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, І. Гануш. Їхні наукові старання стосувалися головно збирання народної міфології як пам'яток стародавньої культури, що в цілому властиве романтикам. Одначе, вже й на той час існували спроби критичного осмислення зібраного матеріалу. Про це довідуємося, зокрема, зі статті П. Шафарика “Rusalki” (1833).

“Праслав'янська міфологія, або наука про релігію давніх слав'ян-язичників, і, зокрема, богів і богинь, яких вони вшанували, є, без сумніву,

однією з найголовніших, але водночас і однією з найтемніших проблем слов'янської старовини. У наші дні вона ще не представлена повністю і не пояснена всебічно, хоч уже багато дечого – не лише своє, місцеве, але й чуже, – у ній відоме. Все те, що до наших часів написали чужинці з цього приводу, немає жодної цінності; оскільки їм бракувало знань і навичок слов'янських мов, звичаїв, умінь слов'ян” [Šafařjk, 1833: 257].

Вже в 30-х роках XIX століття виокремлюється й тенденція переосмислення зробленого в галузі міфології до цього. Не оминає вона й слов'янського матеріалу. Дуже критично, а водночас і радикально до сучасного йому етапу цієї роботи ставиться В. Мацейовський:

“Міфологія наших предків лежить непорушною грудкою аж до сьогоднішніх днів, хоч дехто, все ж, дбає про неї. Тому колосальна робота ... чекає на тих дослідників, які з часом зберуться з'ясувати цей предмет і прокладатимуть у цьому задумі новий шлях, тим часом ті вчені, які до того намагалися шукати інших шляхів, цілком втратять орієнтацію. Якщо не брати до уваги наукових спроб Ходаковського та роботи П. Шафарика, а особливо його статтю про русалок “Rusalki”, то все, написане досі про слов'янську міфологію, є хибним і дуже не точним” [Macieřowski 1839: 105].

Наскільки справедливою була критика доробку попередників з боку В. Мацейовського, свідчить праця І. Гануша “Die Wissenschaft des slawischen Mythus”, визнана сучасниками за “енциклопедію міфологічних студій”. У ній він відзначає наявність трьох принципів представлення слов'янської міфології.

Перший полягав у намаганні звести слов'янські міфологічні моменти в самостійну систему, в якій порядок представлення богів визначається ієрархією на зразок греко-римських. Слов'янські боги мусять бути приведені в ідентичність із греко-римськими. В такому порядку подають їх Стредовський і Папанек. Останній в моравській міфології визначає три критерії богів та божеств:

- а) найвищі боги;
- б) напівбоги, які виконують функції посередників, а з часом – нижчі істоти;
- в) підземні боги.

Другий принцип – це подання міфологічних божеств в алфавітному порядку. Такого дотримувалися Попов, А. Нарушевич, А. Юнгман. Недолік А. Нарушевича [Naruszewicz 1835] І. Гануш вбачає в тому, що він, як і А. Кайсаров, подає серед слов'янських безліч своєрідних, чужих, насправді не слов'янських богів (хоч за цитування і дуже точно посилання він гідний похвали).

Третій принцип – це інтерпретація слов'янського міфу за аналогією до індуського.

Джерела слов'янського міфу І. Гануш вбачає в іншому. На його думку, до них можна сміливо віднести:

1. Залишки язичництва в німих пам'ятках; це капища, ідоли, могили, монети, написи чи назви місцевостей, гір, річок тощо.

Таких даних збереглося не дуже багато, оскільки з прийняттям християнства намагалися знищити все язичницьке, і сам дух, і ці матеріальні предмети (оскільки слов'янські капища, ідоли були, здебільшого дерев'яними, їх легко було знищити).

2. Залишки слов'янського язичництва у словесних пам'ятках:

– пісні з часів поганства чи ж із близьких до поганства, а саме:

а) ті, що існують у записах;

б) зібрані матеріали (значною мірою з народних уст) – велика кількість збірок слов'янських пісень.

3. Як і пісні, залишки слов'янського язичництва в слов'янських країнах, чи в тих, які були до слов'ян на їхній території, містять легенди, забобони, звичайні вигуки, присяги, прокльони, прислів'я тощо.

4. До безпосередніх джерел слов'янського міфу зараховують залишки давніх слов'янських прав, політичні та релігійні закони та їхні зібрання.

5. Певною мірою до безпосередніх джерел слов'янського міфу можна також віднести знання слов'янської мови, а отже, передусім, порівняльну філологію.

6. Давні історичні й географічні дослідження.

Водночас І. Гануш подає й низку засадничих постулатів власного бачення міфології та принципів її функціонування в суспільному побуті. Вони зводяться до того, що:

1. Багато історичних міфологічних, географічних, філософських творів Сходу перебувають у тісному зв'язку з міфом.

2. Зв'язок міфу з археологією, генетичний розвиток міфу відбувається на археологічному ґрунті.

3. З безпосередніх історичних творів, у яких згадувалися б елементи слов'янського міфу, передусім слід звернути увагу на так звані хроніки. До них належать хроніки всіх слов'янських народів, історії яких більшою чи меншою мірою переплелися у слов'янських хроніках [Hanusch 1842: 79–85].

Праця відомого чеського славіста була спробою підсумувати напрацювання в галузі слов'янської міфології в той час, коли в Німеччині з появою праці Я. Грімма “Deutsche Mythologie” (1835) було покладено початок міфологічній школі.

Застосувавши метод типологічного вивчення усього слов'янського фольклору, І. Гануш проаналізував праці своїх попередників у галузі міфологічних вчень і намагався потрактувати їх з погляду відомих західних теорій. Сам він належав до прихильників найновіших міфологічних досліджень, що були репрезентовані школою Я. Грімма і її подальшої еволюції у дослідженнях А. Куна, М. Мюллера, В. Шварца, В. Манхардта та інших.

У науковому дослідженні І. Гануша містяться чимало бібліо-

графічних відомостей з міфологічних досліджень. Автор з'ясовує проблеми походження та еволюцію слов'янського міфу, його зв'язки з міфологіями інших народів. Праця відзначається глибиною теоретичного матеріалу та ґрунтовною класифікацією слов'янських міфологічних істот.

Безперечно, що своє дослідження І. Гануш написав під впливом “*Deutsche Mythologie*” Я. Грімма, де вчений ставив міфологію германців на високий ступінь розвитку. У своїй науковій розвідці І. Гануш, на відміну від досліджень Я. Грімма, робить порівняльний аналіз слов'янського міфу з грецьким, індійським та перським.

У колі джерел для гістологічних зіставлень вченого перебувають праці й слов'янських учених П. Шафарика, Я. Коллара, К. Копітара, П. Добровського та ін. До своїх студій він широко залучає й український матеріал, зокрема, праці Г. Успенського “*Виклад руської давнини*” (Харків, 1816), його ж “*Спроба розповіді про пам'ятки руські*” (Харків, 1818), С. Фраєна “*Про написи русинів X ст.*” (Берлін, 1836; Петербург, 1836), Жеготи Паулі “*Starorzynosti galicyjskie*” (Львів, 1838), М. Цертелева “*Опыт собрания старинных малорусских песен*” (Петербург, 1819), Вацлава з Олеська “*Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*” (Львів, 1833), “*Українські народні пісні, видані М. Максимовичем*”, його ж “*Голоси українських пісень*” (Москва, 1834), Авросія Могили “*Думки, пісні та ще дещо*” (Харків, 1838). Крім того, вчений використовував статті, що друкувалися в періодиці, присвячені проблемам слов'янської міфології, Раковецького, Хледовського, Гюттнера, Бодянського, Войціцького, Вагилевича та ін.

Однак матеріалу для представлення української міфології там було не так і багато. Крім календарних божеств та образів-символів, яким часто також надавали міфологічного значення, її фактично репрезентувати не було чим.

На той час вже були опубліковані нотатки Григорія Ількевича “*O mythologii ruskiej wedlug podania lydu*” (1839) [I[lkewi]cz 1839: 91–95], у яких стисло характеризуються основні персонажі української народної міфології – головно нижчої – демонології, розміщені в алфавітному порядку їх назв [Кирчів 2000: 10]. Та на жаль, в поле зору І. Гануша вони не потрапили.

Цінним дослідженням із галузі міфологічних студій був рукопис І. Вагилевича “*Demonologia slowianska*” [Wagilewicz 39: 1–46]. У праці містяться списки персонажів, котрі трапляються у міфологіях наших народів. Але й вони залишилися не поміченими. Інші напрацювання цього вченого, які могли б істотно доповнити загальну картину міфології слов'ян, серед яких І. Вагилевича “*Symbolika slowianska*” [Wagilewicz 34: 1–205] і “*Roznie zapisy do etnologii slowianskiej*” [Wagilewicz 38: 1–94] досі відомі лише в рукописах, а тому, звісно, й на той час недоступні.

Так багато уваги мусимо зосередити на цьому чеському вченому тому, що без нього уявити становлення української міфологічної школи дуже важко, а то й цілком неможливо. По-перше, працюючи професором

Львівського університету він мав очевидний вплив на формування там власної школи. По-друге, з усією очевидністю, дослідження І. Я. Гануша зі слов'янської міфології послужили методологічними основами таких наукових студій, як “Слов'янська міфологія” М. Костомарова, “Очерк старословянского баснословия, или Мифология” Я. Головацького, “Начертания славянской мифологии” І. Касторського, “О языческом богослужении древних славян” І. Срезневського, “О митологии славянской” І. Кокорудза та інші.

Інша річ – теоретична цінність “Die Wissenschaft des slawischen Mythus”. Скажімо, такі дослідники міфології, як М. Костомаров, Я. Головацький, І. Кокорудз (що часто послуговувалися дослідженнями І. Гануша) цінували працю відомого чеського славіста дуже високо. Інші (І. Ягич, І. Франко, М. Возняк) стояли на протилежній точці зору, зазначаючи що в цій праці “дуже мало надійної міфології” [Ягич 1910: 598], їй властиве “... мандрування в старім міфологічному стилі” [Франко 1981: 261].

Поглиблене ознайомлення з нею дає змогу частково уточнити висновок М. Возняка, який дав їй таку оцінку: “Автор стоїть на ґрунті міфологічної теорії Грімма, але охота до скомпонування повної систем слов'янської міфології, повна безкритичність у доборі джерел і апіорність методу позбавили його працю наукової вартості” [Возняк 1955: 236].

Попри таке неоднозначне сприйняття праці І. Гануша, її теоретичну вартість можна вбачати хоча б у тому, що будучи, з одного боку, виразником міфологічної школи, представники якої першоосновою поезії вважали міф, І. Гануш одночасно наближався до концепції порівняльно-історичної школи – “школи переймання, що обстоювала теорію взаємних впливів, наслідком яких були мандрівники й запозики повістєвих тем” [Колесса 1938:116].

Ще предметніше питання про оцінку праці І. Гануша постає в площині джерельної бази, на яку міг опиратися в своїй праці на тему української міфології М. Костомаров.

Йому була відома праця А. Кайсарова, що перевидана в Москві російською мовою “Славянская мифология Кайсарова” (1807, 2-е вид. – 1819). У ній автор висловлював думки про походження богів, їхнє зображення. Частково йшлося про долю слов'янської міфології.

Деякий вплив могла мати й робота Ф. Крейцера “Символика і міфологія давніх народів, особливо греків” (1810). Цей учений особливу увагу зосереджував на проблемі тлумачення міфопоетичних символів. Ф. Крейцер виділив:

1) “містичний символ” (замкнутість форми для безпосереднього вираження безконечності);

2) “пластичний символ” (мав умістити змістову безконечність у “скромність” замкнутої форми) [Краткая литературная энциклопедия 1971: 830].

Спеціальний розгляд М. Костомаровим символіки народної поезії (не лише в “Слов’янській міфології”, а й магістерській дисертації “Про історичне значення руської народної поезії” – 1843) дає деякі підстави окремим дослідникам стверджувати, що український учений просто переніс на народну поезію концепції Ф. Крейцера. Цю тезу аргументовано спростував М. Яценко, зауваживши, що “насправді ця оцінка, що сформувалася в душі колишнього пантеїзму, є надто однобічною, і не відповідає об’єктивним науковим критеріям. Інтерес М. Костомарова до слов’янської міфології склався в атмосфері просвітительського і романтичного зацікавлення народним життям та народною поезією” [Яценко 1994: 17].

За посередництвом І. Гануша, якого, як відомо з листування, студював І. Срезневський, а отже, мусив досконало знати й його учень, М. Костомарову були добре відомі й основні ідеї “Deutsche Mythologie” Якоба Грімма, який, знаємо, цікавився й міфологією слов’ян. У листі до відомого чеського славіста Й. Добровського він “розпитував про твори протонародної творчості слов’ян” [Ягич 1910: 516]. Його праця “Німецька міфологія”, безперечно, дала серйозний поштовх до студій над проблемами міфології слов’янських народів. Однак М. Костомарову, як стверджує М. Яценко [1994: 20], на час написання “Славянской мифологии” вона не була ще відома.

У трактуванні народного звичаю корисною була праця І. Снегірьова “Русские протонародные праздники и суеверные обряды” (1837–1839. – Вип. 1–4). У цьому дослідженні автор уперше інтерпретує міфологію у зв’язку з побутом. Хоч вона й мала чимало методологічних недоліків та неправильні філологічні прийоми, проте її цінність полягала в багатстві зібраного матеріалу [Пыпин 1891: 324].

Не міг не звернути уваги М. Костомаров на доробок І. Сахарова, який опублікував “Песни русского народа” (Ч. 1–5. – 1838–1839), де були вміщені також і українські обрядові, ліричні та історичні пісні.

Практично цим фактаж, на основі якого можна було досліджувати українську міфологію, для М. Костомарова й вичерпувався. Відтак важко визначити однозначно, коли в М. Костомарова прокинувся інтерес до неї. Вперше про його наявність довідуємося з листа М. Костомарова до І. Срезневського, датованого початком травня 1843 року. Усе, що робиться у цій галузі, викликає в нього щире захоплення, сповнене романтичного пафосу. “Дохристиянський слов’янський світ як на голос вербової сопілки піднімає з великої могили свою голову. Допоможіть заради любові до Слав’янщини розсіяти густий туман, що розлягається по чарівній долині, що засіяна квітами рідної поезії” (Ровно, май, 3.1843) [Листи М. Костомарова до І. Срезневського 1930: 333].

Складається враження, ніби він щойно прочитав І. Гануша і спонукає до створення І. Срезневським чогось подібного й на основі українського фольклору. Значно стриманіший тон його листа до того ж

адресата через два з половиною роки, хоч і він стосується міфології.

М. Костомаров цікавився в І. Срезневського, як іде процес написання його слов'янської міфології? Очевидно, йдеться про працю І. Срезневського “Святылища и обряды языческого богослужения”, яка була опублікована аж 1848 року.

М. Костомаров зазначав, що захоплюючись слов'янською міфологією, помітив, що все зроблене в цій галузі досі дуже невпорядковане. Це пояснюється тим, що міфологи вивчали переважно міфологічні персонажі. Учений бачить це заняття значно ширше: потрібно шукати не лише персонажів слов'янської міфології, а й займатися пошуком міфологічних ідей.

Зауважмо, що лист написано через два роки після закінчення М. Костомаровим магістерської дисертації “Об историческом значении русской народной поэзии”, в якій дослідники вбачають вияви методології міфологічної школи. Тим часом сам автор лише починає думати над її основними принципами і намагається привернути увагу І. Срезневського не лише до солярної теорії, на якій побудована міфологічна доктрина Я. Грімма, а й до рудименту старого європейського романтизму, який знайшов своє продовження у засадничих принципах міфологічної школи – це відображення у міфах забутої історії.

М. Костомаров зазначав, що найважливіший пункт слов'янської міфології у І. Срезневського – поклоніння сонцю. Із цим принципом він погоджується, але зазначає, що, крім того, існує ще й дуже важливе джерело – це міфічна історія. “У всіх народів, – пише він у листі до І. Срезневського, – існує переказ про їхню давню цивілізацію, у всіх він виражається якоюсь колосальною особою, яка дала народу першопочатки освіченості, і завжди ця особа походить із чужої землі. Відомо, яких здогадів наробила чота (чета) перуанців; у вавилонян був Озиріс; Заратустра прийшов не знати звідки, у скандинавів і германців – Один, у литовців – Вельдеут, у нас – Дажьбогом іще називають сонце – також єгипетського поклоніння. Вік таких привидів оточений міфологічними особами і дивними подіями й може бути, що ця похмура історія народів, що виражається кам'яними й дерев'яними зображеннями, які народ згадує на свята і в образах й була причиною того, що християнські письменники, не розгадавши її, втілили все в форму багатобожжя” [Листи М. Костомарова до І. Срезневського 1930: 340].

Зміст слов'янської міфології М. Костомаров убачав у тому, що якщо зібрати подібні події у піснях і казках слов'янських народів, то все, що буде спільним для них, буде слугувати для нас первісною історією.

У полі зору М. Костомарова були передусім проблеми національної міфології, її ролі в житті людини. Учений виходить з того, що українська дохристиянська міфологія як один із елементів загальнослов'янської і світової міфологічних систем водночас є самобутнім феноменом розвитку національного і культурного життя.

Скидається на те, що власними студіями міфології М. Костомаров займався тоді ж, що і його вчитель І. Срезневський. Але чомусь він не поспішав публікувати своє, натомість явно підганяв вихід праці І. Срезневського. Причин може бути дві, або він хотів дати дорогу наставникові із суто етичних міркувань, або ж сподівався почерпнути з його праці щось нове і для себе. Відомо ж бо, що харківський професор вільно орієнтувався в західних джерелах.

Не відомо, чи щось додала М. Костомарову праця І. Срезневського “О языческом богослужении древних славян” у теоретичному плані. У ній автор порушує проблеми вивчення богослужіння язичницьких слов’ян. Він не зупиняється на докладному розгляді повір’їв та міфів, а торкається їх лише настільки, наскільки вони співвідносяться з богослужінням. Учений наголошує на тому, що “язичницька релігія давніх слов’ян була заснована на позитивних догмах, котрими визначались поняття про божество і його ставлення до природи і людини” [Срезневський 1848: 1].

Серед догматів язичницьких слов’ян дослідник виокремив догмат про єдиного верховного Бога. Таку думку підтримував і Прокопій Кесарійський, згодом німецький літописець Гельмольд: “Між різноманітними божествами, – пише І. Срезневський [1848: 2], – у владі яких слов’яни вважають поля і ліси, скорботу і насолоду, слов’яни вирізняють єдиного бога на небесах, котрий керує іншими, прародителя їх, всемогутнього Бога богів, який дбає лише про небесне”.

Цю думку про єдинобожжя слов’ян М. Костомаров підтримав у “Слов’янській міфології”, де також окреслив основний принцип слов’янської міфології – еманацию. Саме такий принцип еманациї давав підстави Я. Колларові та І. Ганушу вбачати єдність слов’янської релігії з індійською [Костомаров 1994: 201].

Праці І. Гануша та І. Срезневського мали найбільший і безпосередній вплив на формування міфологічної концепції М. Костомарова. Опосередковано ж через них на її становлення мали вплив ідеї А. Кайсарова, Ф. Крейцера, Я. Грімма, А. Куна, М. Мюллера, В. Шварца, В. Манхардта та ін.

### Література

- Возняк, М.: З життя і творчості Івана Франка. Акад. наук УРСР, Київ 1955.
- Дмитренко, М.: Українська фольклористика першої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми. Сталь, Київ 2004.
- Кирчів, Р.: Міфологія на Володимира Гнатюка. Інститут народознавства НАН України, Львів 2000.
- Колесса, Ф.: Українська усна словесність. Наклади фонду “Учітеся брати мої”, Львів 1938.
- Костомаров, М.: Слов’янська міфологія. Либідь, Київ 1994.
- Краткая литературная энциклопедия: Советская энциклопедия, Москва 1971.



Листи М. Костомарова до І. Срезневського // Харківська школа романтиків: Держвидав України, Харків 1930.

Пыпин, А. Н.: История русской этнографии. Тип. М. Стасюлевича, Санкт-Петербург 1891.

Срезневский, И.: О языческом богослужении древних славян. Тип. Жернакова, Санкт-Петербург 1848.

Франко, І.: Фольклорні праці д-ра Ченька Зібрта. Наукова думка, Київ 1981. Ягич, И.

История славянской филологии. – Санкт-Петербург 1910.

Яценко М.: М. І. Костомаров – фольклорист і літературознавець. Либідь, Київ 1994.

Hanusch, J.: Die Wissenschaft des slawischen Mythus. Lemberg; Stanislawów; Tarnów 1842. I[[kewi]cz, M.:

O mitologii ruskiej według podania ludu. In: Słowianin 2/1839, s. 91–95.

Maciejowski, W. A.: Pamiętniki o dziejach piśmiennictwa i prawodawstwa Słowian. Wydał W. A. Maciejowski, Peters. u Leipz. 1839.

Naruszewicz, A.: Historia narodu polskiego. Leipzig 1835. Śafařjk, P.: Rusalki. In Čzasopis českie Mus. 3/1833, p. 257.

Wagilewicz, I.: Demonologia słowianska. In: Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Фонд І. Вагилевича. 39/9, арк. 1–46.

Wagilewicz, I.: Symbolika słowianska. In: Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Фонд І. Вагилевича. 34/7, арк. 1–205.

### Summary

Principles of representation of Slavic mythology and sources of myths in well-known, but rare I. Ganush' work "Die Wissenschaft des slawischen Mythus" are analyzed. Typological comparison of I. Ganush' work and M. Kostomarov's "Slavic mythology" is made.

M. Kostomarov's contribution into the process of development of Ukrainian mythological school is researched.



## Українсько-чеські фольклористичні зв'язки: Михайло Максимович і Павел Шафарик

Федас Валентина

*Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова*

Вплив ідей просвітництва в культурному житті Чехії та Словаччини наприкінці XVIII і першій половині XIX ст. викликав громадське і культурне піднесення, що одержало назву “епохи національного Відродження”. Видатні діячі-просвітелі – “будителі” – Й. Добровський, Й. Юнгман, Я. Коллар, П. Шафарик, В. Ганка, Ф. Челаковський розробляли ідею міжслов'янської спільності, прагнули розвинути і збагатити літературну мову, “зберегти пам'ятки усної народної творчості” [Zilynskyj 1968: 353].

Фундаментальні праці П. Й. Шафарика “Слов'янські старожитності” (1836 – 1837) (російський переклад Й. Бодяньського) і “Слов'янська етнографія” (1842), “пронизані ідеєю слов'янської взаємності” [Никольский, Соловьева 1956: 367].

Шафарик Павел Йозеф – діяч чеського і словацького національного відродження, фольклорист, лінгвіст, журналіст, історик, етнограф, основоположник багатьох галузей славістики, писав німецькою і чеською мовами, людина широкого наукового кругозору, поет і перекладач, педагог і суспільний діяч, бібліотекар і бібліограф. П. Шафарик досліджував етногенез слов'янських народів, їхні мови, фольклор та історію, сприяв розвитку слов'янознавства в інших країнах. Знаменитий чеський учений, за пропозицією М. О. Максимовича, був обраний “почесним членом товариства любителів Російської Словесності при Московському Університеті з 11 лютого 1859 р.” [Шафарик 1911: 313].

У столітній ювілей П. Й. Шафарика М. Сперанський писав про нього як про батька сучасної славістики, якому “наука зобов'язана широкою постановкою питання про народність” [Сперанский 1895: 151]. Шафарик одним із перших серед європейських учених визначив територію та етнічні межі українського народу й обґрунтував самостійність української мови, що “набуло на той час значення захисту національної ідентичності українців” [Максимович 2004: 281].

Працюючи у Празі під проводом Шафарика, Бодяньський з великою пошаною й симпатією згадує про чеського вченого, підносячи “його знання й невтомну енергію серед важких матеріальних умов життя” [Грушевський 1906: 77], захоплюючись ученим – “живою енциклопедією всіх відомостей про слов'ян” [Гонтар 1956: 35].

П. Шафарик підтримував широкі зв'язки з ученими й діячами культури слов'янських та інших країн, зокрема з українцями: О. Бодянським, М. Максимовичем, І. Срезневським, Я. Головацьким, І. Вагилевичем.

“Патріарх українського наукового та культурного відродження” [Житецький 1927: 14], М. Максимович одним із перших підняв свою “корогву за нашу мову, за нашу землю-матір” [Максимович 2004: 42] і з гідністю проніс її протягом свого яскравого, хоч і нелегкого, життя. У контексті вітчизняної історії першої половини ХІХ ст. “постать “старого українця” Михайла Максимовича є феноменальною” [Короткий 2004: 9]. Максимович признавався, що був “одним з найстаріших між збирачами народних пісень в українській етнографії” [Максимович 1876: 257].

П. Шафарик листувався з М. Максимовичем – ученим-енциклопедистом широкого діапазону: основоположником української фольклористики та етнографії, істориком, мовознавцем, літературознавцем, славістом, журналістом, видавцем, першим ректором Київського університету. Публікаціями народних пісень у збірках “Малороссийские песни” (М., 1827), “Украинские народные песни” (М., 1834), “Сборник украинских песен” (К., 1849) та працею “Дни и месяцы украинского селянина” М. Максимович “започаткував фольклорне вивчення України й тим самим дав поштовх для інших досліджень у царині україністики” [Короткий 2004: 9].

Збірка «Малороссийские песни» супроводжується поясненнями і порівняльним словником, для “якого впродовж вакацій М. Максимович прочитав і “Слов'янську граматику” Добровського, і “Сербський Словник” Вука-Стефановича” [Попов 1962: 303]. Вихід у світ першої збірки фольклорних текстів М. Максимовича – визначна подія у його науковій діяльності в галузі історії української філології та фольклористики зокрема. Як пише Зіна Ґеник-Березовська у статті “До питання про відношення між чеським та українським відродженням”, збірки Максимовича 1827 та 1834 рр. були пройняті “духом романтичної стилізації” [Genyk-Berezovská 1968: 15 – 26].

М. Мольнар відзначає, що завдяки виданню Максимовича 1827 року “українська народна пісня вже в першій половині ХІХ ст. здобула всеслов'янську славу і спричинилася до пожвавлення зацікавлень українською тематикою і в Росії, і за її межами” [Мольнар 1963: 96].

Українську пісню почали вивчати чеські, сербські та болгарські будителі. У 1837 – 1847 рр. у празькому німецькому часописі «Ost und West» було надруковано в німецьких перекладах багато українських пісень зі збірників Максимовича, Залеського, Паулі, Вагилевича. Збірники пісень М. Максимовича, безсумнівно, були популярними серед чеських фольклористів. М. Гайдай зазначає, що “Шафарик використав русальну пісню із збірника Максимовича 1827 р. – один з найцікавіших зразків народної поезії календарно-обрядового циклу – “Ой зав'ю вінки на всі святки” [Гайдай 1965: 148].

П. Шафарик часто посилався на українські пісні, з яких “наводив цитати чеською мовою, а в зносках наводив оригінальні тексти за збірником Максимовича” [Гостічка 1959: 290].

Шафарикові були відомі збірки українських пісень, видані

Максимовичем у 1827 і 1834 роках. У написаному німецькою мовою й датованому 25 вересня 1835 року листі П. Шафарика до М. Максимовича, як стверджують дослідники В. М. Скрипка [1961: 121 – 122] і Багмут [1961: 285 – 291] доктор філософії прагне зав'язати тісніші стосунки з українським ученим і сподівається наукового співробітництва. Шафарик звертався у листах до українського вченого зі словами захоплення і подяки за видання другої збірки “Украинские народные песни” [1834].

Іван Брик повідомляє, що “початок переписки належить зв'язати із посилкою книжок Максимовичем Шафарикові та його пошаною і прихильністю для Ш-ка, що їх розбудили у нього не лиш Slov. Starožitnosti, але й листи Погодіна та Бодянського – останнього під час побуту в Празі” [Лист Максимовича 1921: 127].

“Далекий незнайомец” П. Шафарик щиро захоплювався “прагненням Максимовича опублікувати скарби малоросійської народної поезії й тим самим відкрити нове, плідне й досі мало використовуване джерело для нашої етнографії та мовознавства”, що “так радує всіх друзів слов'янської літератури і вселяє у них такі великі сподівання” [Скрипка 1961: 122]. П. Шафарик просить М. Максимовича “люб'язно сповістити” його “про дальший хід видання збірки малоросійських пісень, а надто – зав'язати тривалі літературні стосунки й підтримати порадою й ділом” у його “щойно розпочатих українських студіях” [Скрипка 1961: 122].

При цьому П. Шафарик передає М. Максимовичу через посередництво пана П. Киреєвського “на знак глибокої пошани і як маленький подарунок кілька збірок народних пісень з наших країв, а саме: 1) Zpěwanky Slowenské, wydal Jan Kollár, w Budině 1834 – 35, 8, 2 roč. 2) Slowanské národní písně, wydal Frant. Lad. Čelakowský, w Praze, 1822 – 27, 8, 3 Hefte. 3) Písně Morawské wydal F. S. (Sušil), w Brně, 1835, 8 “. [Скрипка 1961: 122; Багмут 1961: 287]. Книжки з бібліотеки П. Шафарика свідчать про те, що М. Максимович теж надсилав їх чеському славістові. На збірці М. О. Максимовича “Украинские народные песни” (М., 1834), переданій П. Шафарикові, рукою автора написано: “Достопочтенному и многоуважаемому у нас г. Шафарику от Максимовича из Киева” [Багмут 1961: 287].

Для підготовки видання “Slovanský Národopis” П. Шафарик просив О. Бодянського у листі від 4 березня 1842 р. надіслати йому копію чеською транскрипцією кількох малоруських пісень, “найкраще зі збірника Максимовича “Украинские народные песни” (М., 1834)” [Письма Шафарика 1895: 28 – 29]. О. Бодянський посилає Й. Шафарикові зі збірки М. Максимовича “Украинские народные песни” (М., 1834) пісню “Ой хвортуно-хуртовино! Що ти виробляєш? Дала на час пізнатися, Тепер розлучаєш!...” [Переписка Бодянського 1921: 122]. Через Осипа Бодянського Шафарик одержав і такі видання Максимовича, як “Киевлянин” (1850) і “Сборник украинских песен” (1849) (читаємо про це у листі від 25

листопада 1850 р.) [Письма Шафарика 1895: 100].

Український учений добре знав твори чеського славіста, зокрема, відомі “Слов’янські старожитності” і, за його словами, скористався ними (наскільки з поганими очима і недостатнім знанням чеської мови зміг їх прочитати) при написанні своєї “Истории древней русской словесности” [Максимович 1839]. Максимович у листі 23 квітня 1840 року цікавиться здоров’ям Шафарика, запитує про другу частину його праці, котру “всі словени дійсно можуть назвати справжньою скарбницею” [Korespondence Paula Josefa Šafařika 1927: 431].

Багатим джерелом дослідження “Slovanské starožitnosti” (1837) називає Шафарик народні пісні, прислів’я, приказки, а також і саму рідну слов’янську мову, “прекрасні зібрання народних пісень, у яких і тепер можна знайти багатство колишніх давніх народних звичаїв, особливо міфологічних переказів, зокрема збірки українського фольклору: “Князя Цертелева, Срезневского и Максимовича” [Шафарик 1837: 33]. Сила праці П. Шафарика полягала й у тому, що “за об’єкт свого дослідження він обрав життя народу” [Мыльников 1963: 47 – 48].

Відаючи шану неперевершеним дослідникам славістики Й. Добровському та П. Шафаріку, М. Максимович назвав їх “двома великими чеськими філологами” [Максимович 1880: 190].

#### Література

Багмут, А.Й.: Листування М. О. Максимовича і П.Й. Шафарика. In: Слов’янське мовознавство. Київ 1961. Т. 3, с. 285 – 291.

Гайдай, М.М.: Український фольклор в працях і перекладах чеських і словацьких культурних діячів (перша половина XIX ст.). In: Слов’янське літературознавство та фольклористика. Київ 1965, вип.1, с. 144 – 159.

Гонтар, П.: Українсько-чеські літературні зв’язки в XIX ст. Київ 1956.

Гостічка, В.: Павел Йозеф Шафарик і українці. In: З історії чехословацько-українських зв’язків. Братислава 1959, с. 281 – 306.

Грушевський, О.: З українського культурного і наукового життя в середині XIX в. In: Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів 1906. VI в., с. 5 – 92.

Житецький, І.: Життя М. О. Максимовича. In: Україна 6/1927, с. 14 – 21.

Короткий, В. А.: Життєпис мовою листів. In: Максимович Михайло. Листи. Либідь, Київ 2004.

Короткий, В. А.: “Старий українець” Михайло Максимович. In: Максимович Михайло. Либідь, Київ 2004.

Лист М. Максимовича до П. Шафарика. In: Українсько-руський архів. Матеріали до історії українсько-чеських взаємин в першій половині XIX ст. Львів 1921. Т. 15, с. 126 – 129.

Максимович, М. А.: История древней русской словесности. Киев 1839.

Максимович, М. А.: К истории малорусского языка. Филологические письма к М. П. Погодину. Киев 1880. Т. III, с. 183 – 243.

Максимович, М. А.: О причинах взаимного ожесточения поляков и малороссиян, бывшего в XVII веке. Киев 1876. Т. I, с. 248 – 276.

Максимович, Михайло: Листи. Либідь, Київ 2004.

Мольнар, Михайло: Короткі рецензії. Українські пісні, видані М. Максимовичем. In: Дукля 4/1963, с. 96 – 97.

Мыльников, А. С.: Павел Шафарик – выдающийся ученый-славист. Москва – Ленинград 1963.

Никольский, С. В., Соловьева А. П.: Чешская и словацкая культура в конце XVIII и п.п. XIX в. In: История Чехословаки. Москва 1956. Т. 1, с. 356 – 373.

Переписка Осипа М. Бодянского. In: Українсько-руський архів. Матеріали до історії українсько-чеських взаємин в п. п. XIX ст. Львів 1921. Т. 15, с. 96 – 125.

Письма П. І. Шафарика к О. М. Бодянскому (1838 – 1857). Москва 1895.

Попов, П. М.: Перший збірник українських народних пісень. In: Українські пісні, видані М. Максимовичем. Фотокопія з вид. 1827р. – Київ 1962, с. 285 – 338.

Скрипка, В. М.: Невідомий лист П. Й. Шафарика до М. О. Максимовича. In: Радянське літературознавство 3/1961, с. 121 – 122.

Сперанский, М.: П. І. Шафарик. In: Этнографическое обозрение 2/1895, с. 151 – 152.

Украинские народные песни, изданные Михаилом Максимовичем. Унив. тип., Москва 1834.

Шафарик, Павел – Йосиф. Словарь членов общества любителей Российской Словесности при Московском Университете. Москва 1911.

Шафарик, П. І.: Славянские древности. Перевод с чешского І. Бодянского. Издано М. Погодиным. Часть историческая. Москва 1837. Т. 1. Кн. 1.

Genyk-Berezovská, Z. Ke vztahu mezi českým a ukrajinským obrozením. In: Sto padesát let česko-ukrajinských literárních styků (1814 – 1964). Svět Sovětů, Praha 1968, p. 15 – 26.

Korespondence Paula Josefa Šafařika 1. Vzájemné dopisy P. J. Šafařika s ruskými učiteli (1825 – 1861). – V Praze 1927.

Zilynskyj, Orest. Pavel Josef Šafařik. Vybrané práce o česko-ukrajinských kulturních stycích v ukrajinském a ruském jazyce. In: Sto padesát let česko-ukrajinských literárních styků (1814 – 1964). Svět Sovětů, Praha 1968, p. 353.

### Summary

The article entitled “Ukrainian-check folklore links: Mykhaylo Maksymovych and Pavel Shafaryk” written by V. Fedas is the first attempt in Ukrainian folklore to investigate the theme.

The author analyses scientific intercommunication of the founders of ethnogenesis investigation of slavic peoples M. Maksymovych and P. Shafaryk. The epistolary heritage of two representatives of Slavic Renaissance is the key point of the article.





## Lidové divadlo чехів і українців

Федас Йосип

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
імені М. Т. Рильського НАН України*

Свою статтю я почну з короткого викладу ключового положення історії театру: походження театру.

О. Веселовський у книзі “Старинный театр в Европе” пише: “Світ драматичних народних обрядів, пов’язаних з вшануванням сил природи, відкриває нам і в слов’ян ряд могутніх задатків драми, яким бракувало лише сприятливих умов для успішного вироблення” [Веселовский 1870: 195].

Ось загальноприйнята вихідна позиція численних істориків театру і фольклористів: початки театру і драми є майже у всіх жанрах народної творчості. А вона, як відомо, – мистецтво виконавське. Між собою тісно пов’язані: обряди, рядження, ігри, вистави.

П. Богатирьов у новаторській праці “Lidové divadlo české a slovenské” пише, що “перевтілення є однією з основних ознак, що відрізняють драму від лірики й епосу” [Богатырев 1971: 14].

Театр і драма первісно, очевидно, пов’язані зі святкуванням з нагоди вдалого полювання чи вдалого улову риби, а потім і хорошого врожаю. На цій основі виникли ігри. Вони включали в себе наслідування трудових дій і процесів. Їх мета спочатку була практична: передача досвіду молоді, а згодом (із розвитком віри в силу дії і слова) виникла магічна ціль.

Ігри включали в себе рядження (виконавці у масках і костюмах передавали рухи і вигуки тварин). Згодом ігри перетворилися у своєрідний театр. Ігри також включалися в обряди. Сам обряд був театралізованим дійством. Але ігри згодом почали відділятися і від обряду, перетворюючись у виставу. У них розвивалася сюжетність, діалогізм зайняв місце поруч із дією. Ігри об’єднувалися і з особливого роду танцями-хороводами (у них сюжетний бік словесного тексту передавався в дії). Особливо театральне колядування: ходіння з зіркою й інсценізація біблійної легенди про народження Христа. Тут виконавці у відповідних костюмах: Ангел, Волхви, Цар, Йосип.

Ербен так пише про колядування з яслами: “Від Щедрого вечора до Нового року молодь ходить по вечорах із хати до хати з яслами, де видно новонародженого Спасителя, попереду нього – Йосип і Марія, а позаду – бик і осел. Вертеп весь зроблений із паперу чи дерева і щільно закріплений на паличці. Хлопці ходять здебільшого вчотирьох, причому один одягнений Ангелом, а останні пастухами. Заходячи в хату, вони ще в дверях починають свої пісні” [Веселовский 1870: 237 – 238].

Новорічне свято, як і Масляна, супроводжується рядженням, іграми. У костюмах і масках розігруються комічні сценки.

М. Кравцов: “Із сімейно-побутових обрядів розгорнута вистава – весілля. У нього входить цілий ряд сцен, виконуваних своєрідними акторами, між якими розподілені ролі. На весіллі відбуваються не тільки обрядові дієства, але й виконуються ігри, які не завжди мають пряме відношення до весілля” [Кравцов 1976: 245]. Висновок Кравцова: “Отже, на основі обрядів, рядження й ігор виник власне театр” [Кравцов 1976: 245].

Не дивно, що стаття “Чеський театр” у московській “Театральній енциклопедії” починається так: “Джерела розвитку Ч[еського] т[еатру] – в обрядах давніх язичницьких племен, пізніше – в селянських обрядах і святах часу феодалізму. Розвиток європ[ейської] літургій[ної] драми й особливо впровадження інтермедій у містеріальні вистави чеською мовою (“Знахар, чи Продавець мазів”, сер. 14 ст.) визначили перехід від релігійних сюжетів до побутових сценок” [Сол. 1977: 772].

М. Кравцов: “Вплив церковної служби і літератури визначив виникнення власне народного театру і драми. Спочатку в релігійні так звані “шкільні” драми на біблійні сюжети включалися вставні сцени (інтермедії), а потім ці сцени стали існувати окремо, розширюючись у цілі п’єси. Така історія чеської інтермедії “Продавець мазів”...” [Кравцов 1976: 244].

Хочу наголосити на таких принципових моментах. 1. Обряд є у всіх давніх народів: без обряду немає народу. 2. Оскільки є обряд, логічно, що в усіх народів є й театр (хоча його форми можуть бути різними). От що пише М. Кравцов: “У болгар у силу соціально-історичних умов життя театр має тільки форми рядження й ігор” [Кравцов 1976: 252]. Наприклад, у болгар надзвичайно цікаве явище: “Кукери”. На Масляну молоді хлопці наряджаються звірами, птахами, дівчатами, стражниками, ходять по хатах “і виконують сцени, в яких беруть участь цар, цариця і диявол. Гра мала землеробський і магічний характер, але поступово набувала все більше жартівливого характеру. Учасники виголошували різні “сміхорії”, розважаючи людей” [Кравцов 1976: 253].

За моїми спостереженнями, у багатьох народів світу обряд не переріс у театр. Тут у мене попередників немає. Історики театру й фольклористи над цим досі не задумувались. А дарма. Дослідники були одностаїні (і в цьому вони не праві): звичайно ж театр є у всіх народів. Факти переконують, що власне народний театр сформувався не у всіх. Це положення принципове: воно передусім зі сфери методології та історії театру. І стосується також галузі термінології та класифікації.

Історик українського театру з діаспори Степан Чорній 1980 року оприлюднив цікаву книжку на 470 сторінок: “Український театр і драматургія”. Позиція автора однозначна:

“Коріння українського театру й української драми сягають глибини віків нашої праісторії, тобто кілька тисячоліть до християнської ери.

Ці коріння-початки українського театру й драми ні в якому разі не можна розглядати як “зародки”, а як самостійний театр, який на даному етапі культурного розвитку наших прапредків відповідав їхнім затребуванням та задовольняв їхні духовно-естетичні вимоги.

Основні елементи українського театру з передхристиянської доби збереглися до найновіших часів у нашому етнографічно-побутовому театрі, і тому треба відкинути погляд майже всіх попередніх дослідників до М. Грушевського, що, мовляв, український театр і українська драма розвинулись під впливом західноєвропейського театру.

Найновіші археологічні розкопки й досліді відкрили ніде інакше, а в Україні два пребагаті вогнища прадавньої культури в місцевостях Трипілья і Мізині (Трипільська і Мізинська культури), які своєю давністю сягають до 10000 років до нашої ери, а також з уваги на те, що Україна є не тільки прабатьківщиною слов'ян, а як на це не двозначно вказують деякі вчені світової слави, – Україна – це колиска індоевропейської спільності.

Отже, беручи до уваги все це, а зокрема факт, що Україна – це скарбниця найбагатшого фольклору – то ніде інше, а в Україні треба шукати джерела праслов'янського театру.

Батьком українського театру та матір'ю української драми є українські народні обряди” [Чорній 1994:14].

Новітній театрознавець із Києва О. Клековкін у статті “Лист з Хутора” пише про тисячолітню історію українського поганського театру.

На моє глибоке переконання, давно потребує перегляду загальнопоширене принципове положення про те, що народний театр і драма у слов'ян мають різноманітні форми: обряди, рядження, ігри, сцени, п'єси.

Якщо своїм вихідним пунктом вважати методологію, якщо не ігнорувати закони термінознавства, якщо серйозно ставитися до надзвичайно важливої з погляду науки проблеми класифікації, потрібно обов'язково: 1) безвідмовно визнати, що у багатьох народів світу обряд не переріс у театр, тобто власне народний театр сформувався не у всіх (а переконливе пояснення цього факту – питання окреме); 2) розрізняти (і розмежовувати): передтеатр (тобто обряди, рядження, ігри, сцени) і власне театр; 3) визначитися з термінами: “народний театр”, “фольклорний театр”, “драма”.

Найперша особливість української й чеської народної театральної традиції: власне народний театр у чехів і українців сформувався. Є дві галузі театру: народний театр (*lidové divadlo*) і вчений театр.

Друга особливість: багатозначність термінів. Ось приклади. На титулі книжки П. Богатирьова ключовий термін “народний театр”. Але тут зустрічаємо і термін “фольклорний театр”. Обидва терміни вживають і чеські дослідники, зокрема Олдржіх Сіроватка: стаття “*České lidové divadlo*” [Sirovátka 1962]. Київський театрознавець І. Черничко закликає

“вітчизняних етнотеатрологів до створення фундаментального дослідження під назвою “Український народний театр” [Черничко 2003: 82].

Третя особливість: постійно об’єднують (це теж свого роду *loci communes*) терміни “театр” і “драма” (наприклад, у посібнику М. Кравцова “Славянський фольклор” назва розділу: “Народный театр и драма”).

Макс Герман у капітальній праці “Дослідження з історії німецького театру середньовіччя і Відродження” (Берлін, 1914) безвідмовно розмежував історію театру від історії драми. Дослідник правий передусім у тому, що театр і драма – різні (відносно самостійні) системи. З драмою ситуація така: інсценізована драма – це галузь театру. Але драма може не побачити рампи. Тоді кажемо, що драма – це галузь художньої літератури.

Своє розуміння народної драми чітко виклав П. Богатирьов: “Багато народних драм своїми джерелами мають міські, не фольклорні драми. Зокрема, багато з них вийшло зі шкільних драм. Особливо це слід сказати про так звані “сусідські” чи “сільські” п’єси. Ми вважаємо народними і ті п’єси, які виникли не з фольклорних (релігійних і світських) драм, якщо ці п’єси, потрапивши в село, фольклоризувались, в основі змінились, наблизилися своєю формою до народних п’єс, стали складовою частиною тієї структури, яку становить фольклор” [Богатырев 1971: 24, 28].

Фердінанд Менчик поділяє всі “сусідські” чи “сільські” п’єси на чотири типи: 1) п’єси різдвяні, 2) великодні п’єси, 3) п’єси на сюжети, взяті зі Старого завіту, улюблені дійові особи яких Йосип Єгипетський, Мойсей, Самсон, Самуїл, Саул, Давид, Есфір і Юдиф, 4) п’єси, дійові особи яких узяті з Нового завіту. Сюди ж він зараховує і п’єси світського характеру. Багато з п’єс четвертого розділу виникли під впливом літературної драми чи взяті з інших літературних творів. Ось деякі з них: п’єси про св. Дороту, св. Євстахії, Іоанна Хрестителя, св. Варвару, п’єси про Женев’єву, Магелона, Гризельду, графа Фальценбурга, венеціанського купця, п’єса “Лабіринт світу”, комедія про Франческу, дочку англійського короля, і про Іванця, сина лондонського купця, комедія про Єлену, дочку турецького імператора, комедія про сім поселень чорта тощо. Додам ще “Комедію про Ганнусю, соціліанську королеву”. Останню переробив для сучасної сцени Ян Копецький і вона з успіхом йшла на сцені державного театру в Брно. Згодом актори брали і переробляли вже друковані п’єси. В народній переробці вони одержали назви “Розбійник Алейно”, “Князь Гонзік” і т. п.

П. Богатирьов: “У всіх обрядових та інших фольклорних виставах з яскраво вираженими театральними елементами (в різдвяних п’єсах, у “сусідських” чи “сільських” п’єсах) виконавцями були самі ж селяни” [Богатырев 1971: 23 – 24].

У сприйнятті М. Грицяя народна драма – “один із жанрів народнопоетичної творчості; драматичне дійство на основі народнопоетичної творчості” [Грицай 1982].

На українську і чеську народну театральну культуру звернули увагу у ХІХ ст. 1843 р. започатковане українське вертепознавство.

Доробок вертепознавства розглядається у моїй монографії [Федас 1987]. Проблему фольклорного театру я продовжую вивчати [Федас 2001, 2002, 2003, 2004].

### Література

Богатырев, П. Г.: Вопросы теории народного искусства. Искусство. Москва 1971.

Веселовский, А.: Старинный театр в Европе. Москва 1870.

Грицай, М. С.: Народна драма. In: Українська радянська енциклопедія. Київ 1982. Т. 7.

Клековкін, О.: Лист з Хутора. In: Український театр 1/1994, с. 16 – 18.

Кравцов, Н. И.: Славянский фольклор. Изд-во Московского ун-та 1976.

Сол., Л.: Чешский театр. In: Театральная энциклопедия. Москва 1977. Т. 5.

Федас, Й. Ю.: Український народний вертеп (У дослідженнях ХІХ – ХХ ст.). Наукова думка. Київ 1987.

Федас, Й.: Український вертеп: визначення. In: Вісник Львівського університету. Львів 2001. Вип. 1.

Федас, Й.: Феномен українського вертепу. In: Етнічна історія народів Європи. Київ 2002. Вип. 13.

Федас, Й.: Музичний чинник у вертепі. In: Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка). Київ 2003. Вип. 2.

Федас, Й.: Персонажі вертепу: Запорожець. In: Етнічна історія народів Європи. Київ 2004. Вип. 17.

Федас, Й.: Український фольклорний театр: термінологія, класифікація. In: Вісник (Літературознавчі студії) [Київський міжнародний університет]. Київ 2004. Вип. 6, с. 408 – 414.

Черничко, І.: Український народний театр кінця ХІХ – початку ХХ століття”. In: Народна творчість та етнографія. 1 – 2/2003, с. 76 – 82.

Чорній, С.: Праукраїнський театр. In: Український театр. 1/1994, с. 14.

Sirovátka, Oldřich: České lidové divadlo. In: Český lid. 1962. R. 49. č. 2. s. 49 – 54.



## Художньо-образна система пісень купальського циклу

Михно Людмила

*Київський національний університет культури і мистецтв  
(Сумський факультет)*

Найдревнішим шаром народної творчості є обрядова поезія, початки якої сягають дохристиянської доби. Особливу велику поетичну спадщину становить календарно-обрядова поезія, що від самого свого виникнення перебувала в органічному зв'язку з язичницькими віруваннями.

Окрему групу календарно-обрядової поезії, що зберегла в собі відгуки і залишки стародавньої обрядовості, складають купальські (собіткові) пісні. Ними супроводжувалися обрядові ігри й вірування, зосереджені навколо свята Купала, що відбувалося на початку жнив 24 червня за старим стилем. У язичеську давнину це було одне з винятково важливих свят, про що засвідчують ті живучі традиції відзначення його, які дійшли до наших днів, та порівняно багаті залишки вірувань і обрядів з вогнищами та іграми, пов'язані з днем Купала, з одного боку, і поширеність останніх у багатьох народів Європи та в Індії, з другого (в Польщі це свято має назву Соботки, в Чехії – Купадло, в Болгарії – Іван-ден та ін.). Така поширеність купальських звичаїв та обрядів пояснюється не стільки фактором запозичення, скільки тим, що первісні племена мали в основі свого духовного життя спільні вірування та релігійні обряди.

У купальських обрядах та іграх наші предки відбили думку про перемогу сонця, краси і благодаті в природі. Саме тому Купало стало общинно-родовим святом, яке знаменувалось одруженням та прийняттям до роду. Купальські пісні відображають буяння природи і буяння людських почуттів. Їх мотиви – життєрадісні, життєствердуючі, піднесені, часом жартівливі. Мова купальських пісень багата у художньо-образному плані.

Купальські пісні як різновиди фольклорного жанру у своєму поетичному словнику засвідчують органічний зв'язок з народнопісенною художньо-образною системою, хоча й концентрують, що закономірно, специфічні образи, наприклад, Купало (Купайло), Марена (Марина) тощо.

Джерелом образності купальських пісень виступає образність і естетика народно розмовного слова. Купальські пісні, як і фольклорно-пісенні зразки інших жанрів, естетизують явища природного буття людини. Звичні в народних піснях картини: росте в полі пшениця, жито, овес, льон; шумить ліс, діброва; віє в полі вітер; сходить і заходить сонце; світить місяць і зорі; цвіте калина, терен – передають внутрішній стан людини, світ її емоційного сприйняття й оцінок.

У купальських піснях навантаження припадає на назви рослин,

тварин. Показові назви цих пісень типу „У вишневім садочку”, „А ми рутоньку посієм”, „Посію я рожу”, „Рожа”, „Ой стояла тополя”, „Ой на городі катран родить”, „Ой чие то жито”, „На городі чорнобиль”, „Чом ти, барвінку, не стелишся”, „Ой в городі вишня”; „Гусята, качата”, „Ой летіла горлиця через сад”, „А горобчик та синичку любив”, „Не куй, зозуле, на ліщині”, „Ой ходить коник поміж гречкою”.

Подібно до інших пісенних жанрів, зокрема веснянок і петрівчанських пісень, купальські пісні містять назви характерних дій, пов'язаних із звичним заняттям людей: орати, копати, сіяти, полоти, волочити, толочити, косити.

Символічними в купальських піснях виступають дії *ламати калину* – нівечити дівочу красу, *котити камінь на гору* – мати певні труднощі в житті, долати їх *брати воду, іти по воду* – вирішувати справи особистого характеру тощо.

У поетичному словнику купальських пісень відображається головний мотив цих обрядових пісень – вибір своєї пари, одруження. Цей мотив реалізується у художніх образах *голуба і голубки*: Та спливемося докупочки, Як сивії голубочки [УНП 1963: 341], Я тобі милий, миленька І голубонька сивенька [УНП 1963: 345], А у теї колисочці два голуби [УНП 1963: 329], *горобця і синиці*: А горобчик та синичку любив [УНП 1963: 330], *лебедя, лебідки*: Перегороджу тинком річку, Пущу лебедя, лебедя [УНП 1963: 339].

За типовими прикметами, характерними для фольклорного образно-поетичного зображення, у купальських піснях впізнається краса дівчини:

– Що в мене коса до пояса,  
Да в мене личко білявее,  
Да в мене слівце ласкавее,  
В мене брівочки чорнесенькі

[УНП 1963: 337],

У мене личко як яблучко,  
У мене брови чорнесенькі

[УНП 1963: 310].

чи парубка:

У нього носочок  
Як огірочок;  
Його брівочки  
Так як шнурочок;  
Його борідка золотенькая

[УНП 1963: 328],

У мовно-образній картині світу купальських пісень ключовою фігурою виступає особа: найчастіше *козак, хлопець, парубок, милий (наречений), батько, брат, свекор; дівчина, мила (наречена)*, а також *молодиця, жона, мати, сестра, теща, свекруха* тощо.



Стрижнем купальських пісень є міфічна істота – Купала, Марена (Маринка-купалочка).

Словник купальських пісень відображає світ людських стосунків, конкретні картини буденних занять. Показові щодо цього назви осіб за родом занять. Звичайний контекст, у якому перераховуються назви осіб за заняттям, - пісні про віддавання дочки заміж: наприклад, пісня „Ой казала мене мати за маляра дати”, у якій згадується *маляр, гончар, коваль, дігтяр, писар*.

У піснях аналізованого, циклу наявні казкові (міфічні) мотиви. Окрім перевтілення утопленої дівчини в образи-предмети природи (рослин, тварин), купальські пісні засвідчують і такі казкові дії, як *сіяти жемчужину у полі, ставити стовпи золотії, мостити мости срібнії* (пісня „Ой лугом, лугом вода йде” [УНП 1963: 342]).

Характерною ознакою народнопісенного словника є велика кількість лексем із суфіксами емоційної оцінки. Цю традицію послідовно підтримують і купальські пісні. Демінутиви утворюються від конкретних і абстрактних, від власних, і загальних найменувань, від іменників-істот та іменників-неістот, наприклад: *пір'ячко* [УНП 1963: 307], *зіллячко* [УНП 1963: 307], *вершечки* [УНП 1963: 307], *Іванко* [УНП 1963: 307], *садочок* [УНП 1963: 309], *грядочка* [УНП 1963: 309], *квіточки* [УНП 1963: 309], *віночок* [УНП 1963: 309], *рутонька* [УНП 1963: 309], *дівочки* [УНП 1963: 309], *Наталочка* [УНП 1963: 310], *Купалочка* [УНП 1963: 310], *Маринка-купалочка* [УНП 1963: 310].

Поетичний словник пісень купальського циклу відзначається актуалізацією епітетів, метафор, порівнянь, тавтологічних сполук. Найбільш розгалуженою є епітетика. Епітетні сполуки найчастіше представлені канонізованими структурами: *холодна вода* [УНП 1963: 342], *дрібен мак* [УНП 1963: 312], *крута гора* [УНП 1963: 319], *сиві воли* [УНП 1963: 326].

Помітно, що в купальських піснях домінують постійні епітетні сполуки. Постійні епітети як канонізовані структури у піснях зазначеного циклу є своєрідними маркерами, що споріднюють ці пісні з усім національним фольклорно-пісенним універсумом; окрім того, „це не просто сполучення загальноживаних слів, а експресивно-стилістичні вузли глибокого психологічного та асоціативного змісту, емоційно-оцінної та образної наснаги, сигнали національної духовності” [Чабаненко 2002: 215-216]. У творенні постійних епітетів активізованими виявляються як якісні, так і відносні прикметники.

Порівняння виступає традиційним фольклорним засобом. Як троп порівняння – це художній вислів, у якому один предмет чи явище зіставляється з іншим, чимсь на нього схожим. У порівнянні два предмети найчастіше зіставляються між собою за допомогою порівняльних сполучників.

У купальських піснях поширені сталі (канонізовані) порівняння типу

*брови як шнурочок: личко як яблучко.*

Пісні цього циклу також, відповідно до фольклорної традиції, активізують заперечні порівняння: Ой то не лебідь купається, Ой то Оксана вмивається [УНП 1963: 339], Ой я не білиця на дуби злізати, / Калиномалино! На дуби злізати, / Ой я не панянка, каменем качати, / Калиномалино! [УНП 1963: 343].

Суб'єктами і об'єктами у порівняльних конструкціях виступають відповідно:

а) істоти – рослини: Я молода, як ягода [УНП 1963: 350];

б) істоти – тварини: Та сплелися докупочки, Як сивії голубочки [УНП 1963: 341];

в) істоти – істоти: Вийшла дівчина, як панна [УНП 1963: 327];

г) міфічні істоти – рослини: Русалонька, як та квіточка [УНП 1963: 340];

г) предмети – істота (тварина): чорна шапочка, як галка [УНП 1963: 331], чорна свитина, як галка [УНП 1963: 350].

Порівняння в купальських піснях дуже тісно пов'язані з символікою (символічним позначенням предметів довкілля).

Наприклад:

Не ламайте, люди, по лугах калини,  
По луках калина – Ганнина краса, –  
Ганна, моя панна, ягода червона!

[УНП 1963: 316].

Тут очевидне порівняння калини з красою дівчини. Відомо, що у фольклорі калина виступає символом краси, дівочої вроди.

Інший приклад:

Ходили дівочки коло Мариночки,  
Зелені два дубочки – пару бочки  
Червоная калинонька – то дівочки.

У фольклорі дуб позначає осіб чоловічої статі. Ця рослина символізує чоловічу силу, красу, міць.

Метафори не надто поширені у купальських піснях. Ключовою метафорою, характерною саме для пісень цього циклу, вважаємо структуру *сонце грало*: Гратиме сонечко на Йвана! [УНП 1963: 308], Заграло сонечко на Йвана [УНП 1963: 327], Сонце сходить, грає [УНП 1963: 337]. Виникнення зазначеної метафори пов'язане зі святом: вважається, що на Івана Купала сонце грає.

У мовно-поетичній системі купальських пісень наявні також метафори, які ми кваліфікуємо як загальномовні: це, зокрема, художньо-образні метафоричні структури *сонце сходить*: Де сходить сонце, сходить, там грає [УНП 1963: 327], *дощ іде*: Стороною дощик іде, стороною [УНП 1963: 321], *зайди*, дощику дрібнесенький [УНП 1963: 311], *роса впала*: В чистім полі роса впала [УНП 1963: 326], На калину роса впала [УНП 1963:

309], *Стежка йде*: А поміж тим лужечком Стежка йде [УНП 1963: 341].

У купальських піснях уживаними виявляються тавтологічні сполуки, засвідчені у „прикметникові іменникові”: молодая молодиця [УНП 1963: 311, 312]; у дієслові та іменникові: Я зацвіту в жовтий цвіт [УНП 1963: 315], маляр малює [УНП 1963: 340], в кузні кує [УНП 1963: 340], вітерець віє, повіває [УНП 1963: 345], криком кричить [УНП 1963: 347], мости мостити [УНП 1963: 341], Ой повій, вітре буйнесенький [УНП 1963: 311], А мене сльози обливають [УНП 1963: 312], русу косу чесала [УНП 1963: 327], Підем, дівки, та річку брести [УНП 1963: 316], диво дивитися [УНП 1963: 339], покладу кладку [УНП 1963: 335], золотим замочком замикала [УНП 1963: 326]; у іменникові та іменникові: Що любисточок задля любощів [УНП 1963: 314].

Традиційними для фольклору, водночас затертими, прихованими є такі тавтологічні сполуки, активізовані в купальських піснях, як *вітерець віє, постіль слати, гончар горшки возить, деревце рубати, косу чесати, ставити стовпа*.

Традиційно у таких семантико-синтаксичних структурах порівнюються / зіставляються символічні образи зі світу природи та психічні стани, переживання, почуття людини.

Зазначене дозволяє констатувати, що художньо-образна система купальських пісень є різнорівнево багатою, також органічно спорідненою з фольклорно-пісенною системою у цілому, почасти самобутньою на рівні поетичної лексики, тропеїстики.

### Література

Єрмоленко, С.Я.: Фольклор і літературна мова. Наукова думка, Київ, 1989.

Єрмоленко, С.Я., Бирик, С.П., Тодор, О.Г.: Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Либідь, Київ, 2001.

Українські народні пісні. Календарно-обрядова лірика. Державне видавництво художньої літератури, Київ, 1963 [УНП].

Чабаненко, В.: Стилїстика експресивних засобів української мови. Запоріжжя, 2002.

### Summary

Clause is devoted to the analysis of art language folklore of songs of a summer cycle. The attention is given the characteristic of the poetic dictionary, tracks.



## **Фольклорні інтертекстеми – позачасова константа національного художнього дискурсу**

**Переломова Олена**

*Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка*

Індивідуальна поетична творчість митців слова в усі часи виростала на живильному ґрунті народнопоетичної творчості. Талановитий митець у свою чергу поповнює скарбницю народної творчості, повертаючи їй найдосконаліші зразки власної. Прикладом цього є найкращі вірші відомих українських поетів, які стали народними піснями. Це твори Г.Сковороди («Всякому городу нрав и права»), Т.Шевченка («Думи мої, думи мої...»; «Реве та стогне Дніпр широкий...» – початок балади «Причинна»; «Заповіт»; «Лілея» та ін.), М.Петренка («Дивлюсь я на небо...» – вірш «Небо»), В.Забіли («Не щечечи, соловейку...» – вірш «Соловей»), К.Думитрашка («Чорнії брови, карії очі...» – вірш «До карих очей»), Л.Глібова («Журба»), С.Руданського («Повій, вітре, на Україну» – вірш «Пісня»), П.Ніщинського («Закувала та сива зозуля»), М.Старицького («Ніч яка, господи!...» – вірш «Виклик»), В.Самійленка («Вечірня пісня»), О.Олеся («Сміються, плачуть соловії...» – вірш «Чари ночі»), А.Малишка («Пісня про рушник», «Вчителька», «Стежина» – вірш «Чому, сказати, й сам не знаю...»), Д.Павличка («Два кольори»), М.Ткача («Ясени»), Б.Олійника («Пісня про Матір»), В.Симоненка («Лебеді материнства») та ін.

«Від колективної мовної творчості як генетичної пам'яті народного слова до індивідуальної і знову до національно-мовної скарбниці, якою є літературна словесність, – такий кругообіг художньо досконалої, естетично освяченої мови [Єрмоленко 1999: 9-10]».

Сам жанр ліричної поезії виник з культової та обрядової фольклорної пісні. Що ж до драматичних жанрів та епосу, то їх зв'язок з фольклором з самого початку є також незаперечним. В українській літературі середньовіччя у фольклорі й церковній обрядовості були вже зародки драматургії. Романтизм «відкрив національні джерела, міфологію та фольклор і прагнув, принаймні в деяких, далеко не маргінальних течіях, вибудувати, виходячи з них, свою художню парадигму [Наливайко 2006: 68]». ХІХ століття в європейській культурі епохи романтизму позначене посиленою увагою до фольклору та етнографії як інтегруючих чинників національних рухів. Народна творчість сприймалася як справжній носій народного духу, більше того, межа між фольклором і авторськими творами тоді була нечіткою, досить поширеними були навіть прями заповзичення з фольклору. І все ж такий процес дав свої позитивні наслідки: на фольклорі заґрунтується нова національна література.

Це перш за все стосується Т. Шевченка. «Поетичні якості поезій Шевченка без сумніву почасті зумовлені його глибинними зв'язками з народною поезією. Бо він не просто переспівує народні пісні. А творить пісні в естві своєму народні. Він не лише шляхом збирання надбав скарб народної поетики, ні! Мова народної поезії ніби його природна мова зазначав Д. І. Чижевський [2003:455]». Найсильнішого впливу фольклору зазнала рання творчість Шевченка, яка, власне, й постала на фольклорі, але і в подальшому народна творчість більшою чи меншою мірою завжди була присутня в його власній.

Не буде помилковим твердження про те, що немає жодного визначного митця слова, творчість якого не була б закорінена в народнопоетичну.

Мета нашого дослідження – зафіксувати фольклорні інтертекстеми в їх вербально-текстовому вияві в текстах літературних творів на діахронному зрізі від Т Шевченка до творів постмодерну включно.

Розглянемо, які ж види фольклорних інтертекстем присутні в українському художньому дискурсі.

Впадають в око деякі назви творів української літератури, що виявляють інтенційну або іманентну інтертекстуальність. Як правило, вони є взятими з народної скарбниці в готовому вигляді або трансформованими приказками, прислів'ями, крилатими висловами, словами народної пісні. Це назви поезій Т.Шевченка « *Вітре буйний, вітре буйний!..*», «*Нащо мені чорні брови...*», «*Тече вода в синє море...*», «*Тяжко, важко в світі жити...*», «*Заросли шляхи тернами...*», «*Закувала зозуленька...*», «*За сонцем хмаронька пливе...*», «*Заступила чорна хмара*», «*Зацвіла в долині...*», «*Зоре моя вечірняя...*», «*З передсвіта до вечора*», «*Із-за гаю сонце сходить*», «*Не так тії вороги...*», «*Ой крикнули сірі гуси...*», «*Не гріє сонце на чужині...*», «*Не завидуї багатому...*», «*Не женися на багатій...*», «*Не хочу я женитися...*», «*Ой діброво – темний гаю!*», «*Ой люлі, люлі, моя дитино, ...*», «*Ой одна я, одна...*» «*Ой пішла я у яр за водою...*», «*Ой три шляхи широкії...*», «*По улиці вітер віє...*», «*Рано-вранці новобранці...*», «*Тече вода з-під явора*», «*Утоптала стежечку...*», «*Хоча лежачого й не б'ють*» «*Якби мені, мамо, намисто...*», «*Якби мені черевики..*», «*Ой на горі роман цвіте*»; роману Панаса Мирного«*Хіба рвуть воли, як ясла повні?*»; драматичних творів М.Старицького «*За двома зайцями*», «*Крути, та не перекручуй*», «*Не судилось*», «*Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці*»; М.Кропивницького; «*За сиротою і бог з калитою*», «*Микита Старостенко, або Незчується, як лихо спобіжить*» («*Дай серцю волю, заведе в неволю*»), «*Доки сонце зійде, роса очі виїсть*»; «*Страчена сила*», «*Зерно і полова*» «*Пошились у дурні*»; мелодрами І.Карпенка-Карого «*Лиха іскра поле спалить і сама щезне*»; віршів зі збірки І.Франка «*Зів'яле листя*» («*Зелений явір, зелений явір...*», «*Ой ти, дівчино, з горіха зерня...*», «*Червона калино, чого в лузі гнешся?*»); творів Лесі Українки «*Казка про Оха-чародія*», «*Казка про царя Гороха*»,

«Коліскова»; новели М.Коцюбинського «Коні не винні»; оповідання В.Винниченка «Стелися, барвінку, низенько»; віршів М.Рильського «Любов поранить і обманить», «Моя царівна», «Катеринка на улиці грає», «Троянди й виноград»; творів і збірок М.Стельмаха «За ясні зорі», «Жито сили набирається», «Мак цвіте», «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль», «Правда і кривда», «Добрий ранок», «Щедрий вечір», «Гуси-лебеді летять», «Чотири броди», «На Івана Купала», «Кум королю», «Дума про любов», «У бобра багато добра»; новели М.Хвильового «Кіт у чоботях»; твору В.Симоненка «Казка про Дурила»; новели Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном», циклу поезій І.Калинця «Калинова сопілка»; повісті О.Забужко «Казка про калинову сопілку» та назви її віршів «Балада про горду царівну», «Попелюшка». І це далеко не повний перелік заголовків літературних творів, які одразу, ще до ознайомлення читача зі змістом, актуалізують асоціативне мислення на ментальному рівні.

До того ж деякі заголовки містять вказівку на фольклорний жанр твору – казка, дума, думка, пісня, легенда, балада. Варто назвати лише деякі з них. Це передусім «Кобзар» Т.Шевченка (пряма вказівка на генетичний зв'язок з фольклорними творами, призначеними для виконання народними співцями), не випадковою є і назва програмної поезії «Кобзаря» «Думи мої, думи мої...», декілька його поезій також мають назву «Думка»; це також «Дума Пересторога» П.Куліша; це «Народні оповідання» Марка Вовчка; це драматичний твір І.Карпенка-Карого «Батькова казка»; це цикли поезій «Веснянки», «Легенди», «Нові співомовки» І. Франка; твори Лесі Українки «Веснянка», «Давня казка», «Легенди», апокриф «Прокляття Рахілі»; це «Веснянка» М. Вербицького; «Веснянка» І.Манжури; це «Співанки» Марійки Підгірянки; це «Легенда» М.Вороного; це вірш «Казка про день» Б.Рубчака; це «Пісня», «Українська мелодія» В. Симоненка; це балади І.Драча («Балада про соняшник», «Балада роду», «Калинова балада» «Балада про люльку»), поезія «Весільна мелодія»; це цикл фольклорно-фантастичних оповідань Вал. Шевчука «Голос трави»; це «Легенда» І.Калинця; це «Балада про кривавих солов'їв», «Пісенька» В.Голобородька; це поезії «Весільна», «Імітація весільної» О. Забужко. Автори таких літературних творів свідомо підкреслюють жанровий зв'язок своїх творів з фольклором.

Фольклорні інтертекстеми-заголовки в літературних творах стають медіаторами в комунікативному культурному просторі, механізмом відтворення етнокультурної традиції.

Крім назв, привертають увагу фольклорні інтертекстеми-епіграфи – цитати з народних пісень. Так, наприклад, до «Балади про горду царівну» О.Забужко епіграфом є слова народної пісні – «Царівно! Мостіте мости...», які повторюються в початковому і кінцевому рядках балади, обрамляючи її. Епіграфи є згустками ідейного змісту твору, вони відображають у стислому вигляді авторський концепт. У окремих віршах збірки поезій нашого

сучасника В.Калашника з романтичною назвою «Біла зоря» є також фольклорні інтертекстеми-епіграфи («*Вийтеся, віночки скорі!// Бо вже білі зорі*» – вірш «Катуєм тишу пустодзвонами...»; «*Та Оксаночка білозірочка // Та стояла край одвірочка*» – вірш «Ой Оксаночко, білозірко!..»). Вони надають поезіям вишуканості і задушевного ліризму звучання.

Інтертекстуальне підключення до національного дискурсу забезпечують також прямі цитати. Художній прийом використання тексту народної пісні в літературному творі («текст у тексті») служить експресивним засобом передачі найрізноманітніших і найтонших відтінків почуттів персонажів або ліричного героя твору.

Так, наприклад, Т. Шевченко вживає у своїх поемах вставні пісні. У поемі «Гайдамаки» вставні пісні-інтертекстеми органічно поєднуються з основним текстом, передаючи то настрої громади: «*Гуляй, пане, без жупана, // Гуляй, вітре, подем. // Грай, кобзарю, лий, шинкарю, // Поки встане доля. [Шевченко 1961:74]*», то почуття закоханого: «*У гаю, гаю // Вітру немає; // Місяць високо, ^ Зірочки сяють. // Вийди, серденько, – // Я виглядаю; // Хоч на годину, // Моя рибчино! // Виглянь, голубко, // Та поворкуєм, // Та посумуєм; // Бо я далеко сю ніч мандрую. // Виглянь же, пташко, // Моє серденько, // Поки близенько, // Та поворкуєм... // Ох, тяжко, важко! [Шевченко 1961:85]*». У поемі «Мар'яна-черниця» вставні пісні якнайповніше передають душевний біль героїні, яку хочуть видати заміж за нелюба: «*Оддай мене, моя мамо, // Та не за старого, // Оддай мене, моє серце, // Та за молодого. // Нехай старий бурлакує, // Гроші заробляє, // А молодий мене любить, // Долі не шукає. // Не шукає, не блукає // Чужими степами. // Свої воли, свої вози, // А між парубками, // Як маківка меж квітками, // Цвіте, розцвітає, // Має поле, має волю, // Та долі не має. // Його щастя, його доля – // Мої чорні брови, // Довгі вії, карі очі, // Ласкавеє слово. // Оддай мене, моя мамо, // Та не за старого, // Оддай мене, моє серце, // Та за молодого. [Шевченко 1961:144–145]*». У поемі «Марина» вставні пісні, вкладені в уста героїні, служать засобом розкриття нещасливої долі дівчини як: «*Хата на помості, // Наїхали гості, // Розплітали коси // Та стрічки знімали, // А пан просить сала, // А чорт їсти просить. // Гуси, гуси білі в ірій полетіли, // А сірі на море! [Шевченко 1961: 447]*», «*Ой гиля, гиля, сірії гуси, // Гиля на Дунай. // Зав'язала головоньку, // Тепер сиди та думай [Шевченко 1961: 449]*». У поемі «Сотник» молода дівчина співає пісню, сповнену то передчуттям зустрічі з коханим: «*Якби мені крила, крила // Соколинії, // Полетіла б я за милим, // За дружиною. // Полетіла б у діброву, // У зелений гай, // Полетіла б. чорноброва, // За тихий Дунай [Шевченко 1961: 503]*», то тривогию за долю кохання: «*Ой піду я берегом-лугом, // Зострінуся з несудженим другом.// Здоров, здоров, несуджений друже! // Любилися ми з тобою дуже. // Любилися, та не побралися, // Тільки жалю серцю набралися [Шевченко 1961: 510]*».



У повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» щаслива серед розкішної природи Марічка співає пісні й сама складає їх: *«Ізгадай мні мій миленький, // Два рази на днину, // А я тебе ізгадаю // Сім раз на годину [Коцюбинський 1974: 422, 440]», «Ой кувала ми зозулька та й коло потічка. // А хто ісклав співаночку? Йванкова Марічка [Коцюбинський 1974: 422]».*

Дещо видозмінений варіант тієї ж, що й у поемі Т. Шевченка «Сотник», народної пісні зустрічаємо в оповіданні О. Забужко «Казка про калинову сопілку». Рядки пісні, уплетені в текст постмодерного оповідання, також слугують засобом передачі внутрішнього стану, хоча авторка акцентує на дещо інших почуттях героїні: *«ой піду я не берегом – лугом, та зустрінусь з несудженим другом», «бувай здоров, несуджений друже, любилися ми з тобою дуже [Забужко 2004: 74]»*. А ще в тексті цього оповідання є фольклорні інтертексти у вигляді дослівних і трансформованих приказок і прислів'їв, що підсилюють думку, підключають читача до коду колективної національної свідомості: *«...комусь-то кислиці сняться! [Забужко 2004: 93], «... я ж не в Бога теля з'їла... [Забужко 2004: 99], «... з роси та з води [Забужко 2004: 106]», «...я тобі – образи, а ти мені – гарбузи... [Забужко 2004: 110]. Крім того, в оповіданні також є чимало казкових інтертекстем, що підтверджують зазначений в заголовку жанр («...з очерету їй підухували дражнячись русалки – ух-ух, солом'яний дух... [Забужко 2004: 95–96]»).*

Отже, навіть побіжний (обмежений рамками обсягу статті) огляд української художньої літератури дає нам підстави стверджувати, що фольклорні інтертексти – позачасова константа національного художнього дискурсу.

### Література

Єрмоленко, С.Я.: Нариси з української словесності: (стилістика та культура мови). Довіра, Київ 1999.

Забужко, Оксана: Друга спроба: Вибране. Факт, Київ 2005.

Забужко, Оксана: Сестро, сестро: Повісті та оповідання. Факт, Київ 2004.

Калашник, В.С.: Біла зоря: Поезії. Майдан, Харків 2006.

Коцюбинський, М.М.: Вибрані твори. Дніпро, Київ 1974.

Наливайко, Дмитро: Теорія літератури й компаративістика. Києво-Могилянська академія, Київ 2006.

Чижевський, Д.І.: Історія української літератури. Академія, Київ 2003.

Шевченко, Т.Г.: Поезії. Твори в трьох томах. Том перший. Художня література, Київ 1961.

### Summary

In the following article we tried to reveal the different kinds of folk intertextemes in the texts of literature works, and on the specific examples prove intertextuality of Ukrainian art discourse in general, its inseparable and constant link with a group creativity of the folk.



## З історії вивчення українських народних дум

Беценко Тетяна

*Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка*

У культурі кожного народу є таке явище, яке притаманне лише їй, що, як правило, кондексує духовну суть народу. Для українців таким явищем є дума, що вирізняється своєю оригінальною і характеристичною поетичною і музичною формою на тлі поетичних стилів, які існують в усних літературах інших народів [Грушевська 1927: V].

Думу визначають як “жанр (вид) суто українського речитативного стилю народного героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні співці – музики: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні”. [Літературознавчий словник 1997: 218]. Українські народні думи – це усні поетичні твори епічного характеру, в яких відображені визначальні сторінки історичного життя народу, його боротьба з ворогами, „оспівані найхарактерніші історичні події і особи, а часто і невідомі герої, але всі вони зберігають головні риси епохи” [Марченко 1961: 190].

Час виникнення цього жанру (XV ст.) збігається з формуванням української нації. В основі дум – історичні реалії XV–XVII ст.: страждання українських полонених в татарсько-турецькій неволі; героїзація перемог українських козаків – лицарів. “Думи не лише демонструють народне бачення історичних подій, але й утілюють моральні принципи та ідеали, які впродовж століть підтримували ідею національної незалежності та особистої гідності” [Матяш 1997, Число 38: 2].

Українські думи стали предметом всебічного вивчення у першій чверті XIX ст. Ці ліро-епічні історико-побутові твори, що виконувалися речитативом у супроводі кобзи, бандури або ліри, привернули до себе увагу відомих учених, дослідників.

Термін “дума” на означення стильової відмінності великих епічних полотен від пісні ввів в українську фольклористику М. Максимович у збірнику “Малороссийские песни” [М., 1827]. До XIX ст. термін “дума” не мав однозначного визначення. “Остаточне ж осмислення терміна “дума”, який закріпився за творами рапсодичного характеру нерівноскладової будови, настає лише на початку XX ст., коли між дослідником і матеріалом постають виконавці цих творів – кобзарі та лірники – і коли стає ясним: стиль їх творчості є саме тією одвічно національною традицією українського епосу, яку слід вважати думовим епосом у власному розумінні слова” [Грица 1979: 196]. На позначення дум у їх сучасному розумінні вживали терміни козацький епос, козацькі пісні [Колесса 1935: 30], козацькі псалми [Грица 1979], також їх “називали поважними, святими піснями” [Грабович 1995: 32].

Думи досліджувалися у фольклористичному, літературознавчому, лінгвістичному, історичному та культурологічному аспектах, що цілком поясненне: “Думи належать до такого специфічного роду творчості, в якому сконцентрувалися ознаки всіх компонентів: поетики, музичного вислову та форми виконання” [Грица 1979: 197].

Цікавими, такими, що мають характер синкретичних, є публікації С. Грици у періодиці, зокрема стаття “Українські думи в міжетнічному діалозі” [Грица 1995: 68-81]. Дослідниця відстоює тезу про те, що думи виникли у XV–XVII ст. – тобто в такий період у житті українського народу, який виступає періодом “його розвитку як народності і нації, активного діалогу з іншими етносами у драматичних і миролюбних ситуаціях – воєн і примирень”. В жоден із попередніх періодів своєї історії Україна не знала таких активних контактів з іншими державами, як у названій, – з Польщею, Росією, Туреччиною, Кримським ханством, Австрією, Швецією, спорадично з Францією, Італією, Іспанією. Тому, зазначає С. Грица, “стан вивчення українського думового епосу міг би бути індикатором політичних справ українського народу, його сходжень і стагнацій в історичному розвитку” [Грица 1995: 69]. Дослідження не погоджується з поширеними поглядами учених, що думи звучать як скарги: “Згідно із згадками про козаччину, які маємо з XVI–XVII ст., описами побуту козацтва, комплекс страдництва, жалю не був йому властивим” [Грица 1995: 69].

Музикознавець, фольклорист Ф. Колесса присвятив думам кілька різнобічних розвідок. У його дослідженнях, окрім музикознавчих студій, представлено фольклористичні, літературознавчі, лінгвістичні матеріали. Це такі праці, як “Мелодії українських народних дум” (1969), “Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів” (1920), “Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь” (1920), “Формули закінчення в українських народних думах у зв’язку з питаннями наверхствування дум” (1937). Ключовими поглядами Ф. Колесси на природу дум є пов’язування останніх з голосіннями. Визначальними у розв’язанні цього питання, на думку Ф. Колесси, можуть бути “досліди над поетичним стилем дум” [Колесса 1937: 31].

У історичному ракурсі думи вивчала Катерина Грушевська. Дослідниця вважала, що за текстами цих творів можна зробити перевірку історичного змісту кобзарського епосу. [Грушевська 1997: 12]. К. Грушевська відстоює думку, що треба шукати історичні джерела (історичну підоснову), які лягли в основу дум – з одного боку; з другого – за самими думами можна робити певні висновки: тексти дум, події та факти, описані в них, є такими, що взяті із життя, дійсності. К. Грушевська займалася також збиранням, систематизацією та описом видань дум (див. “Передне слово” до зб. “Українські народні думи. Том перший корпусу”, 1927. – CV–CCXX). В історичному плані подано і розвідку Ірини Матяш

“Українські народні думи у виданнях та дослідженнях” (1997, Число 38(54): 2-3; 1997, Число 40(56): 2-3).

Показовим є підхід до дослідження дум у антропологічному аспекті, “при якому, вважає О. Грабович, – система координат визначається специфікою культури, а не жанру, і думи розглядаються як витвори культури, як культурні явища” [Грабович 1993: 30]. Отже, щоб одержати різнобічну, достовірно глибоку і переконливу інформацію про ці самобутні мистецькі витвори українського генія, треба, наголошує О. Грабович, вивчати їх, “лише поставивши думи в культурний контекст, від якого їх ізолювали фольклористи, літературознавці та історики” [Грабович 1993: 31]. Говорячи про важливість значення думового епосу в культурі народу, О. Грабович підкреслює, що думи “забезпечують механізм збереження в культурі і передачі суспільних вартостей, норм і прийняття істин, що стосуються загальнонародських норм і моралі. Сенс цього переказу, цих культурних або універсальних істин можна знайти не так на рівні подій, як глибше, на рівні міфічного мислення <...>, а також на рівні самого виконання” [Грабович 1993: 32].

Найціннішими з-поміж праць, повністю чи фрагментарно присвячених дослідженню мови та стилю українських народних дум, на наш погляд, є роботи П. Житецького, Ф. Колесси, М. Рильського, О. Назарука. Насамперед слід назвати працю П. Житецького “Мысли о народных малорусских думах” (1893) (в укр. перекладі вийшла під назвою “Про українські народні думи”) (1912), яка є першою науковою спробою вивчення багатьох питань, пов'язаних з думами, зокрема – мовних особливостей дум. Вбачаючи взаємозалежність між формою і змістом, П.І. Житецкий доводить, що “віршова форма думи є в повній відповідності з її внутрішньою будовою, яка виражається самою її назвою” [Житецкий 1893: 7], адже “у думі передається *продумане* оповідання про подію, і тому поетична мова думи вимагає такого вірша, який би безумовно належав думці, який би відгукувався на всі найменші вимоги” [Житецкий 1893: 7]. П. Житецкий вдавався до аналізу мовної організації дум на лексичному рівні: хоч і побіжно, проте акцентував увагу на ролі синонімів у думовому епосі; до поля зору вченого потрапили зооніми, які є складниками національного світогляду і в думах виступають актуалізаторами ідейно-змістового та художньо-образного змісту; П. Житецкий аналізує також архаїзми, хоч і не дає їм чіткого визначення, звертає увагу на функціонування церковнослов'янізмів.

Цікаві і змістовні висновки зробив П. Житецкий щодо синтаксичної організації дум. Ним виявлено, що домінантною формою присудків виступає складений дієслівний присудок з дієсловами *мати*, *могти*, *бути*: відзначено таку помітну рису, як наявність однорідних присудків; встановлено домінування складносурядних речень, наголошено на інверсійності розміщення підрядної частини; описано функціонування

періодів; зроблено акцент на ролі звертань у мовно-стильовій організації дум. П. Житецький охарактеризував і таку визначальну ознаку думового вірша, як тональність.

Цінними є надбання М. Рильського у царині дослідження мовностильових особливостей дум. Незаперечною вартістю становить праця “Героїчний епос українського народу” (окремим виданням побачила світ у 1955), у якій значна увага приділена думам. М. Рильський, зокрема, стверджував, що “українські думи та історичні пісні мають незаперечні риси спорідненості з билинами” [Рильський, 1983: 134].

З-поміж інших лінгвістичних досліджень на особливу увагу заслуговує праця О. Назарука “Мовні особливості українських народних дум” (1968).

В ній поєднано літературознавчий аналіз із лінгвістичним, вміщено широкий матеріал порівняльного змісту. Ученому належать подальші спроби обґрунтування виникнення дум; цікавим є розділ “Мовна практика кобзарів-бандуристів на фоні загального розвитку української мови 15–17ст. У розділі “Поетична мова дум” аналізується книжна, церковнослов’янська і народна лексика; запозичення, тропи (епітети, гіперболи) та ін., фразеологія дум, поетичний синтаксис (порівняння, означення, звертання) та ін. І хоча праця О. Назарука на сьогодні не є такою, що повно, з урахуванням найновіших підходів висвітлює проблематику, специфіку та своєрідність мовної організації українських народних дум, – низка питань вимагає перегляду, уточнень, інакшого трактування, проте вона стала важливою віхою теоритичного дослідження думового епосу.

Заслужують на увагу також студії з розглядової проблеми Л. Рак, присвячені дослідженню лексико-семантичної системи дум, зокрема топонімічного, синонімічного матеріалу; цікавим є спостереження за аналізом мовних засобів гіперболізації, що здійснені шляхом порівняння гіпербол билин, дум та історичних пісень, у результаті чого було зроблено висновок про те, що ці твори “складені на основі живої народної розмовної мови” [Рак 1961: 33].

Опис лексико-морфологічних особливостей дум Л.К. Рак здійснює шляхом аналізу специфічних саме для творів цього жанру прислівників, прийменників, сполучників, часток, вигуків, у результаті чого доходить висновку, що мова дум “відрізнялася від тогочасної книжної і від мови інших народних пісень не тільки добором лексики, а й формою слів і словосполучень. В основі дум лежить народна мова...” [Рак 1960: 17].

Отже, Л. Рак, як і Ф. Колесса, визначає мову дум як таку, в основі якої – народна мова, на відміну від П. Житецького, який стверджував, що мова дум являє дивне пристосування книжних стихій мови до народних, тобто відстоюючи напівкнижне походження дум, підтримуване згодом С. Єфремовим.

У публікації Г. Халимоненка “Лексика дум та історичних пісень

(коментар тюрколога)" (1977: 21) зібрано і описано, критично проаналізовано із залученням різноманітних лексикографічних джерел, тюркські (турецькі, кримсько-татарські, ногайські) слова в народних думах, особливий акцент зроблено на екзотизмах; цікавими видаються докладні етимологічні коментарі з екскурсом у історію тієї чи іншої мови, з якої походить слово; учений вдається до порівняльної характеристики і тлумачення відповідних лексичних одиниць у слов'янських мовах, звертає увагу на форми слів та ін.

Стаття Т. Воробйової "Про способи словотворення в мові українських народних дум та історичних пісень" (К., 1975) присвячена аналізу афіксального словотвору з усіма його різновидами, що має місце у зазначених творах.

Аналіз праць, присвячених дослідженню думового епосу, вказує на те, що недостатньо уваги приділено вивченню мовно-стильових особливостей дум як пам'яток національно-мовної культури.

### Література

Грабович, О.: Думи як символічний код переказу культурних цінностей. In: Родовід 5 / 1993, с.30-36.

Грица, С.Й.: Мелос української народної епіки. Наукова думка, Київ, 1979.

Грица, С.Й.: Українські думи в міжетнічному діалозі. In: Родовід 11 / 1995, р.68-81.

Гром'як, Р.Т., Ковалів, Ю.І. та ін.: Літературознавчий словник. Академія, Київ, 1997.

Грушевська, К.: До питання про історизм в українських думах. In: Родовід 15 / 1997, с.12-22.

Грушевська, К.: Українські народні думи. Том перший корпусу Державне видавництво України, Київ, 1927.

Єфремов, С.: Історія українського письменства. Мюнхен, I / 1989.

Єфремов, С.: Історія українського письменства. Femina, Київ, 1995.

Житецкий, П.А.: Мысли о народных малорусских думах. Киев, 1893.

Житецкий, П.Г.: Вибрані праці. Філологія. Наукова думка, Київ, 1987.

Колесса, Ф.М.: Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверхствання дум. In: Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Львів, 1935, с.29-67.

Кононенко, Н.: Епос та плач: про витоки української думи. In: Родовід 6 / 1993, с.27-30.

Максимович, М.А.: Украинские народные песни. Москва, 1834.

Малинська, Н.: Пісні та думи в оцінці Сергія Єфремова. In: Українська мова та література, 48(256) / 2001, с.-11.

Марченко, М.І.: Історія української культури. Наукова думка, Київ, 1961.

Матяш, І.: Українські народні думи у виданнях і дослідженнях. In: Українська мова та література. Число 38(54) 1997, с.3; число 40(56) 1997, с.2-3.

Рак, Л.: Лексико-морфологічні особливості українських народних дум. In: Українська мова та література в школі. 4 / 1960, с.9-18.

Рак, Л.: Мовні засоби гіперболізації в українських народних думах. In:

Українська мова та література в школі. 4 / 1961, с.33-38.

Рильський, М.: Фольклористика, теорія перекладу, мовознавство (т.16). In: Зібрання творів у 20-ти томах. Наукова думка, Київ, 1983.

Халимоненко, Г.І.: Лексика дум та історичних пісень (коментар тюрколога). In: Українська мова та література в школі. 9 / 1977, с.21-29.

### **Summary**

In clause the aspects of study dumas as monuments of culture are considered. The achievement of language and style of dumas are analyzed in general.



## Фольклористичні дослідження Поділля другої половини XIX століття

Шалак Оксана

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*

Праця К.Шейковського “Быт подолян” (К,1860) – одне з перших видань зазначеного періоду, присвячених народній творчості Поділля. Про самого дослідника М.Сумцов писав: “Шейковський, маловідомий український етнограф, автор невеличких збірників, котрими користувались часто, “О похоронах в Подольской губ.” (Київ. телегр., 1860, №№24-26), “Быт подолян” 1860, ч.1-2 (казки, гаївки, похор.), “Опыт южнорусского словаря” 1861 А.-Б. (невеличка цікава книжечка з піснями і прислів’ями), “Приветствия и поздравления у подолян” (Київ.кур’єр, 1863, №№5-8). Очевидно, Шейковський любив рідну країну і щосили працював на новій тоді ниві українознавства” [Сумцов1910: 6].

У передмові до “Быта подолян” К.Шейковський слушно зауважував, що для правдивого дослідження побуту, духовної культури українців, треба спочатку вивчити побут, культуру окремих регіонів. Таке вивчення К.Шейковський і розпочав. У першому випуску “Быта...” автор подав гаївки, записані ним в с.Шарапанівка Ольгопільського повіту, а також порівняв подані варіанти із опублікованими у збірниках М.Максимовича, Жеготи Паулі, А.Терещенка, І.Сахарова. Вчений згрупував гаївки, головним критерієм поділу вважаючи відгомін різних древніх культів. Гаївки-танки К.Шейковський прокоментував, описавши кожен зокрема: “В Кам’янці-Подільському деякі гаївки співаються і польською мовою, напр. “Zelman”, “Przyjechali ludzie” та ін. Але це не самотні твори” [Шейковський 1860: 9].

До другого відділу увійшла невелика кількість рекрутських (7), чумацьких (12), декілька – до танків та балада-варіант відомого сюжету про майстрову, що помандрувала з шевчиками. Випуск другий “Быта подолян” містить казки, прислів’я, приказки, загадки та анекдоти.

Рецензією (а насправді самостійним дослідженням) відгукнувся на “Быт подолян” А.Свидницький. “Великдень у подолян” – то опис великодніх звичаїв, вірувань, ігор, страв, одягу мешканців Поділля, а також апокрифічні легенди, записані автором. Заперечивши спорідненість терміна “гаївка” зі словами “гаятись”, “гоїтись”, А.Свидницький доводив, що гаївки не пов’язані із поминанням предків, хоч і співають їх коло церкви, тобто поблизу могил.

Проаналізувавши гаївки, подані в “Быте подолян”, дослідник зупинився на символіці окремих із них, на синкретизмі у виконанні танків, відзначив їхню неповноту, втрату окремих строф – із часом. Щоб пояснити

образи Жельмана і Жельманової, він вдався до опису весілля (а власне сватання на Поділлі). Дослідник описав різні звичаї подолян: “вогонь класти” у Великодню суботу та “колодку чіпляти” (“Колодій був заключним святом кохання, а весна початковим”) [Свидницький 1861: окт., 63].

Широко описуючи побут подолян, автор “Великодня...” звернув увагу на зібрання молоді: вечорниці і оденки, при цьому зазначаючи про згубність звичаю, що виник віднедавна: збиратися в корчмі. Оповідаючи про звичай “віддавати колодки” і “найняти танець”, А.Свидницький докладно описує “вольну капелю” – музичний оркестр на Поділлі.

Змальовуючи зовнішність та вбрання подолян, А.Свидницький не оминув жодної деталі. “Вінки там плетуть тонкі із квітів та листя, зимою замість того та іншого використовують пір’я пофарбоване в зелений, синій та червоний колір з позліткою” [Свидницький 1861: окт., 29]. Докладно описав та проаналізував автор “Великодня...” різні ігри: “Шила бити”, “Кашу варити”, “Харлая грати”, “В тарапати”, “Жмурки”, “Панас”.

Дослідженням, опублікованим у Кам’янці-Подільському як своєрідний звіт про роботу Подільського статистичного комітету, стали “Этнографические сведения о Подольской губернии” М.Данильченка (1869р.). Мировий посередник М.Данильченко, спираючись на етнографічну програму Російського Географічного Товариства, описав юридичні звичаї та вірування мешканців Літинського повіту. Не відступаючи від програми, М.Данильченко переповів подільські легенди про світотворення та світобудову (сонце, місяць, землю, зорі), про людей-велетнів, “людей-дрібняків”, про походження тварин, найрізноманітніші апокрифічні оповідання, докладно описав весілля та похорон на Поділлі, а в додатку опублікував кілька записаних в Літинському повіті казок та легенд (“О том, что когда-то черти были глупые», «О том что не нужно желать зла и чертям», «О том что души умерших с пьянства поступают к черту», «Почему св. Иоан Златоустый назван Златоустым»), прислів’я, приказки та загадки.

Дев’яносто п’ять пісень увійшло до збірника “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії. Списані і переложені під музику А.Коціпінським” (К., 1885). Більшість із них упорядник подав частково паспортизованими, що було наслідком та свідченням становлення наукових засад української фольклористики.

Величезну кількість матеріалів із Поділля містять “Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» (СПб, Т.1-7), видані П.Чубинським. У передмові до першого тому упорядник писав: «Подільський Статистичний К-т надав у розпорядження експедиції збірник п. Димінського, що містить 3000 пісень» [Труды 1872: XV-XVI]. І далі: «Так, по Ушицькому повіту Подільської губернії більша частина прислів’їв повідомлена нам п.Димінським» [Труды 1872: 227].

Фольклорні записи А.Димінського “сильно переважають своїми

розмірами звичайні особисті архіви” [Казки та оповідання 1928: XLII]. багатьох дослідників. Працюючи волосним писарем на Поділлі, А.Димінський життя присвятив збирацькій роботі. Його спадщину високо оцінили А.Кримський, А.Лобода, М.Левченко. Про це свідчить не тільки видання “Казок та оповідань з Поділля” (К., 1928 р.), а й дослідження А.Кримського [1928], де він часто покликається на записи А.Димінського.

Збирацька діяльність фольклориста – зразок багаторічного записування казок, легенд, прислів’їв та приказок. Будучи стаціонарним збирачем, А.Димінський вивчав побут, історію, культуру краю, працюючи і добре знаючи людей – носіїв фольклору. Його записи фольклорної прози опубліковані 1928 р., проте більшість рукописів залишилися без друку й досі. Це фольклорно-етнографічні та статистичні нариси. “Быт крестьян Каменецкого и Проскуровского уездов Подольской губ. 1864 г.», «О торговле свежою и сухою рыбою и железом в Проскуровском уезде» («Суеверные обряды при постройке дома в Каменец-Подольской губ.» опубліковані в “Этнографическом сборнике” 1864 р. вип.6). Це – сім зошитів казок (сім із десяти колись існуючих, три досі не віднайдено), зібраних здебільшого в Ушицькому, Проскурівському повітах, багато з яких не увійшли до славнозвісних “Казок та оповідань”. Це майже 3000 пісень, що належать до давніх, і тим цінних, записів фольклору на Поділлі. А.Димінський вдавався до фонетичного принципу запису, властивого для сербської, польської, та інших фольклористичних шкіл в першій пол. XIX ст., але в українській – рідко вживаного. Проте саме такий принцип забезпечував наукову точність запису. Зібрання пісень А.Димінського містить різножанровий матеріал: гаївки, колядки, щедрівки, весільні, родинні та про кохання, “80 пісень ріжного змісту і характеру”, рекрутські, чумацькі, “п’яницькі”, жартівливі, пісні до танків, коліскові, косарські, “пісні при хрещенні”, “пісні старців із акомпанементом ліри”. Такий поділ пісень здійснив сам фольклорист.

Записи А.Димінського рясніють великою кількістю варіантів, а паспортизація, хоч і скупа на дати та назви, дає можливість відносно точно окреслити місця роботи фольклориста. Не був властивим для А.Димінського диференційований підхід у відборі матеріалу: фольклорист вважав за потрібне записувати найрізноманітніші фольклорні зразки – менш та більш викінчені, вартісніші художньо; уривки пісень та варіанти повні, цілісні, пісні новіші, “ще не відшліфовані”, але цікаві відображенням побуту, природи, вірувань та уявлень мешканців Поділля.

До “Казок та оповідань з Поділля” увійшли також 34 записи С.Руданського. Здебільшого, це – легенди космогонічного характеру та легенди, що утворюють своєрідне народне Євангеліє. Велику кількість записів збирач подав М.Драгоманову до “Малорусских народных преданий и рассказов” (К., 1876).

Записувати почав С.Руданський у рідному селі Хомутинях і згодом

уже мав двотомний рукописний збірник: “Народные малороссийские песни, собранные в Подольской губернии». Незабаром (1861-1862 рр.) він підготував етнографічний опис подільського весілля та збірник пісень з нотами «Копа пісень».

Спадщина С.Руданського засвідчує глибоку обізнаність його з фольклором Поділля. До згаданого двотомного зібрання увійшли пісні про кохання (“сумні” та “веселі”), пісні соціально-побутові (козацькі, чумацькі, бурлацькі, рекрутські), обрядові (веснянки, весільні). Збірник «Копа пісень» містить пісні весільні, веснянки, родинно-побутові, історичні та гумористичні. Записи С.Руданського – точні і науково надійні [Кримський, Левченко 1926: 13; Шумада 1972: 15]. На сторінках місцевих періодичних видань “Труды Подольского Статистического Комитета”, “Подольские губернские ведомости”, “Подольские епархиальные ведомости” публікували фольклорні та етнографічні матеріали багато аматорів, що відгукнулися на заклик Подільського статистичного комітету. Створений 1865 р. в м. Кам’янець-Подільському, комітет вже 1869 р. (ПЕВ, 1869, №18) розробив програму “О приглашении духовенства Подольской епархии к собиранию этнографических сведений по Подольской губернии.”

Фольклорні та етнографічні матеріали з Поділля надходили до редакції “Киевской старины”, “Этнографического обозрения” “Живой старины”. Так, до “Киевской старины” (1892, Т.27) невідомий збирач із Ушицького повіту надіслав легенду про Шолудивого Буняку, який нібито зруйнував городище Кужіль. Цей цікавий варіант значно вирізняється серед уже відомих. Великий нарис С.Венгрженовського “Языческий обычай в Брацлавщине «гонити шуляка»” також з’явився на сторінках цього часопису (КСт., 1895, Т.9). Автор не тільки докладно описав обряд, але й спробував простежити його джерела. В “Этнографическом обозрении” (1891, Т.9) було опубліковано апокрифічну легенду про побитого москалями святого Петра, яку записав у селі Степанківцях Гайсинського повіту І. Вержбицький.

Завершуючи короткий огляд праць середини-кінця ХІХ ст., присвячених фольклору Поділля, слід сказати, що цей період позначений пильною увагою дослідників до фольклору, побуту, духовної культури мешканців регіону, саме він засвідчив великий крок уперед у становленні і розвитку наукових засад української фольклористики.

### Література

Данильченко, Н.: Этнографические сведения о Подольской губернии. Каменец-Подольский 1869.

Казки та оповідання з Поділля в записах 1850-1860 рр. Упоряд. М.Левченко. Київ 1928.

Кримський, А., Левченко, М.: Нові знадобки для життєпису Ст. Руданського. Київ 1926.

Кримський, А.: Розвідки, статті та замітки. Т.1. Київ 1928.

Свидницький, А.: Великдень у подолян. In: Основа окт. /1861, с. 43-64;

ноябрь-дек./1861, с. 26-71.

Сумцов, М.Ф.: Діячі українського фольклору. Харків 1910.

Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования, собранные д.чл. П.П.Чубинским. Т.1. Санкт-Петербург 1872.

Шейковский, К.: Быт подолян. Киев 1860.

Шумада, Н.С.: Степан Руданський і фольклор Поділля. In: Народні пісні в записах Степана Руданського. Музична Україна, Київ 1972.

### **Summary**

Im Beitrag "Folklorenstudien von Podillia von der zweiten Haelfte des 19. Jahrhundert" analysiert O.Schalak die Folkloristiksuntersuchungen in der einzelnen Region – Ost-Podillia, in der zweiten Haelfte des vorvorigen Jahrhunderts. Diese Periode ist von der starren Aufmerksamkeit des Forscher zur Volkskunst, Lebensweise, Sitten und Geist von Podilliaeinwohnern bezeichnet. Gerade die hat den grossen Schritt vorwaerts in der Entstehung und Entwicklung von wissenschaftlichen Grundlagen der ukrainischen Folkloristik bestaetigt.



## **Problémy kultury**





# Українська лінгвокультурологія: аспекти вивчення

Кононенко Віталій

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника*

Становлення лінгвокультурології як наукової поліпарадигми, синтезу теоретичних засад лінгвістики, культурології, етнології, психології, фольклористики, поезики по-різному віддзеркалюється в національних гуманітарних сферах. В україністиці коріння цієї галузі знань закладено у працях О.Потебні [Потебня 1989] та М.Костомарова [Костомаров 1994], орієнтованих на витлумачення етнолінгвістичного матеріалу як виміру національної культури. Численні студії з української лінгвостилістики, мови художньої літератури, культури мовлення та ін. відкрили перспективи досліджень, спрямованих на інтерпретацію національного культурного простору в категоріях мови, тексту. На порядку денному – подальше опрацювання лінгвокультурологічної джерельної бази, створення теоретико-методологічних праць, посібників [див.: Кононенко 2007], лінгвокультурологічних словників [пор.: Жайворонок 2006].

Вивчення національних лінгвокультурологічних явищ передбачає визначення вихідних дефініцій, окреслення проблематики наукового пошуку, дослідження значного за обсягом і строкатого за характером мовнокультурного матеріалу. Труднощі, з якими стикаються дослідники національної лінгвокультурології, значною мірою зумовлені не вповні визначеною культурологічною складовою комплексного аналізу. Наскільки, скажімо, мають бути взяті до уваги в лінгвістичних розвідках такі компоненти культури, як театр, кіномистецтво, живопис, музичний ряд? Вочевидь, через відтворення в тексті не лише вербального, а й звукового рівня, інтонаційного малюнка та ін. Тлумачення конотативно забарвленого імені *Катерина* (за поемою Т.Шевченка) доповнювано мовною інтерпретацією портретного зображення героїні, виконаного художником Шевченком тощо.

Українська лінгвокультурологія орієнтована на вивчення національно-культурної складової, мовної картини світу, мовної особистості з її компетенційними можливостями, отож постає потреба опрацювання проблематики національного психотипу, ментефактів, бачення рідної культури в собі та себе в цій культурі. М.Шлемкевич, наприклад, небезпідставно вважав, що душа українця розкривається в народній пісні: “Благословенна будь проміж жонами, Відрадо душі і сонце благовісне! Зроджена з розкоші, окроплена сльозами, Моя ти муко, мій ти раю, пісне!” [Шлемкевич 1992: 105]. Як відомо, народні пісні “з давніх давен були носіями етнічного коду українців” [Стрюк 2001: 413];

лінгвокультурологічний аспект вивчення пісні відтворює не лише своєрідність образів, символів, метафор, мелосу пісні, а й їхній зв'язок із народною культурою, ментальними рисами українців.

Водночас підлягають опрацюванню комунікативно-прагматичні засади української лінгвокультурології з огляду на особливості культурно-історичної традиції, вплив іномовних і інокультурних чинників, своєрідну полілінгвокультурологічну ситуацію, що створилася в окремих регіонах, та ін.

Візьмемо до уваги формування в українському культурному просторі староукраїнської та новоукраїнської літературних мов, використання, принаймні в літературно-художній практиці кінця XIX – першої чверті XX ст., поряд зі східноукраїнським західноукраїнського варіанта літературної мови, визначальну роль класичного напрямку в розвіє красною письменства, впливу фольклорної традиції тощо.

В умовах утвердження національних пріоритетів поточнюютьса положення щодо об'єкта та одиниць дослідження, доцільності контрастивного зіставного аналізу, введення ще не опрацьованих джерел (скажімо, мовнокультурного спадку української діаспори). Розмежовано дослідницькі методики лінгвокультурології, з одного боку, та інших міжгалузевих дисциплін (етнолінгвістики, психолінгвістики, лінгвокраїнознавства, етнокультурології), хоча провести доконечно окреслену межу між ними не лише утруднено, а й недоцільно. Мова може йти, як на наш погляд, швидше про виділення української лінгвокультурології як свого роду узагальненої галузі знань на зіткненні різних наукових спрямувань, основне завдання якої – опрацювання власної етнолінгвокультурологічної концепції.

Досить суперечливі й не завжди переконливі аргументи щодо первинності / вторинності мови чи культури з урахуванням нерівномірності процесів національно-культурного відродження в Україні мають розглядатися через призму їхньої тісної взаємодії впродовж століть, з огляду на провідне роль тієї чи іншої “іпостасі” на шляху національного поступу. Якщо, скажімо, слідом за представниками герменевтики розглядати культуру як сукупність текстів [Філософський енциклопедичний словник: 115-116], то національні дискурси включають компонент національної культури як невід'ємний, облігаторний.

Наведемо приклад. Відомо, що українська класична література розвивалася як народницька, з “особливим тяжінням до традиційних, старих або автономних художніх структур” [Гундорова, Шумило 1993: 55], значною мірою збережених – попри риси українського модернізму – в новітній творчості. Відтак, скажімо, система тропів у силу тягlosti лінії розвитку відтворює себе як явище етнокультури. Гончарів “Собор”, наприклад, розширив межі трактування давніх культурних концептів *слава*, *віра*, *давнє*, *сучасне* і водночас став джерелом оновленої поезики [див.:

Сологуб 1991].

Ідеться не про “відрубність” української лінгвокультурологічної доктрини щодо інших напрямів і шкіл, а про її орієнтацію на національно-культурні надбання, етнолінгвістичну й етнокультурну доміную. Фіксація культури в тексті, дискурсі “безпосередньо пов’язане з вивченням національної картини світу, мовної свідомості, особливостей ментально-лінгвального комплексу” [Красных 2002: 12], відтак спирається на національно-культурну парадигму. Взаємодія національних культур у поліетнічних умовах вирішується на рівні діалогу культур із позицій загальнолюдських цінностей, водночас із дотриманням принципу “національного глобалізму”. Постає проблема здійснення аналізу антиномії “своє” – “чуже”, принаймні “своє” – “інше” (прикметне в цьому плані оповідання С.Васильченка “Ось і Ась” (1919), де конфлікт носіїв відмінних ментальних світів – українця та росіянина – відбувається не стільки на побутовому, скільки на етнопсихолінгвістичному рівні).

Виявити національно-специфічне, власне народне, традиційне в етнокультурному просторі в його динаміці є провідний вимір лінгвокультурологічних студій, попри складності їхнього виокремлення на тлі загальнокультурних цінностей. Відомо, скажімо, що концепція “колективного несвідомого” К.Г.Юнга призвела до виділення спільних для людської спільності архетипів [Юнг 1991], але на ґрунті народного світобачення, міфології, релігії, мистецтва, додамо й мови “відбувається поступове шліфування сплутаних і жахливих образів, вони перетворюються в символи, все більш прекрасні за формою й всебічні за змістом” [Буткевич 1991: 15]. Інтерпретація архетипного в національній символіці вирізняє українські “знаки культури” у межах слов’янської символіки; зауваги на кшталт “українська символіка ... складалася випадково та епізодично, причому в найбільш критичні моменти української історії, коли в ній раптово виникала чисто політична потреба” [Похлебкин 1994: 550] спростовано дослідженнями, що відслідковують довгий шлях становлення української символічної системи передовсім як етнолінгвістичного явища [див.: Кононенко 1996]. Скажімо, в таких вербальних символах, як *зозуля*, *тополя*, *хата*, *рушник* і под., відтворюється власне національна самосвідомість, коріння якої – в давній міфотворчості, народному епосі. Порівняйте образ *зозулі* в українському фольклорі: “це не символ грізної долі, древнього *fatum*, нечутливого й суворого, котрий вражає без жалю, відкриває себе не для спасіння жертви, а для того, щоб додати бідному серцю смутку, показати нікчемність людської істоти, що безсила встояти проти зірки нещасливої” [Костомаров 1994: 91]; наприклад: *Закувала та сива зозуля / Вранці рано на зорі; Ой заплакали хлопці-молодці, / Гей, гей, та на чужині в неволі, в тюрмі...* (П.Ніщинський).

Лінгвокультурологічні спостереження, супроводжувані пошуками відправної “точки виміру” – культурного (національно-культурного)

компонента, ключового слова [Вежбицкая 2001], лінгвокультуреми [Воробьев 1997: 44-45] – видаються такими, що спрямовані лише на “атомарний” поділ тексту, без орієнтації на більш широкий матеріал, узагальнений концептуальний аналіз. Вочевидь, визначальним має стати текст, а відтак і дискурс (якщо його розуміти як “текст, занурений у життя”). На ґрунті тексту (у широкому розумінні цього слова) встановлюються місце й функції національно-культурного компонента як його складового, інтенції слова-образу, слова-символу, слова-концепту, засоби творення смислу як реалізованого набору значень, конотацій, експресем, а на цьому підмурку витлумачується текст.

Спрямування лінгвокультурологічних студій на визначення смислів через текстові структури у їхніх національно орієнтованих параметрах відкриває перспективи вивчення культурних концептів – явища складного й неодномірного в його поняттєвій сутності (за визначенням, концепт – “це якийсь окремий смисл, якась ідея, що є у нас в свідомості” [Кубрякова 2004: 316]. У розумінні смислу культурних концептів з урахуванням особливостей психіки, міфології, релігії, традицій і звичаїв етносу вимальовується духовне кредо письменника – носія національної ментальності. Скажімо, смисл слова-поняття *доля* вислідковується у творчій спадщині Т.Шевченка [Нахлік 2003], *воля* – у романі Панаса Мирного й Івана Білика “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” [Жила 1971], *страх* – в оповіданнях М.Коцюбинського [Кононенко 2004] тощо.

Семантично зближені між собою концептуальні позначення здебільшого реалізовані в системі вербальних символів; утворюються смислові поля, глибинні структури з внутрішньо вмотивованими зв’язками. Скажімо, концептуальне поняття *гріх* у його художніх трансформаціях, трансцендентному сенсі поєднується з поняттями *зло*, *спокута* і в українській класичній літературі реалізовано в образах-символах *покрітка*, *байстрюк* і под.; пор. у зверненні матері до свого “незаконно” народженого сина: - *Гріху, мій гріху! Я тебе відпокутую, і ти в мене виростеш великий, мій сину* (В.Стефаник). Українська культурна традиція не стільки засуджує гріх, скільки пояснює причини й наслідки гріховного, прагнучи зрозуміти мотиви дій грішника, й зазвичай пом’якшує, знижує вину, шукає шляхи спокути, прощення, милосердя, часом із присмаком сентиментальності; поняття *грішити*, *грішний* сприйняті як інтерпретації поведінки, а не як прямий докір (Ю.Степанов пов’язує концепт *гріха* у російській культурі з теоріями “відчуття неспокою, страху-туги” перед Ніщо, з духовним сходженням [Степанов 2004: 910-914]).

У системі духовних цінностей, що до них звернена увага українських лінгвокультурологів, входить широкий спектр образно-метафоричного слововживання, асоціативно-оцінних норм, експресій, ритмомелодики тощо, тобто той синтез засобів й прийомів образного сприймання дійсності, що створює національно-культурний корпус мови. У

коло цих спостережень потрапляють передовсім тексти, в яких висвітлені їх національно-культурні параметри, те смислове тло, що визначає мовну картину світу українців; пор. тлумачення культурних концептів *слава, влада* й відповідно символу *булава*: *Як буде слава, то буде й булава* (прислів'я); концепту *жалоці* й символу *сирота*: - *Сиротою зостався б, - от і горе. Нікому тебе ні пожаліти ,ні сорочки чистої дати* (Панас Мирний) (ці концептуальні поняття можуть мати й інші символічні втілення).

У пошуках традиційного, давнього, ментального лінгвокультурологія звертається до внутрішньої форми слова, мотиваційної основи, а відтак і до мовнокультурного осереддя, в якому воно утворилося. Наприклад, слово *гречкосій* усвідомлюється як 'той, хто сіє гречку' (походження *гречки* від *грек* нині не вмотивоване [Фасмер 1964: 457]); його уживання супроводжується помітними конотаціями різної оцінності: з одного боку, це поважна ознака селянина-трудівника: *І знову шкуру дерете / З братів незрячих, гречкосіїв* (Т.Шевченко), з другого, – іронічна назва з конотаціями зневаги, частіше з відтінком доброзичливості: *Юнак одразу спостеріг / Зневагу в цих панів до себе, / До гречкосія, мужика* (С.Воскресенко). Конотації іронії, глузливості простежуються в уживанні твірного *гречка*, що нерідко є символом бідності, незгод, суперечок, бійки та ін.; зі словом пов'язувалися й магичні дії [див.: Жайворонок 2006: 154-155]; пор. *нехай буде гречка* 'нехай буде по-твому': *Нехай буде гречка, аби не суперечка* (прислів'я); *скакати в гречку* 'мати позашлюбні зв'язки': *Як би він не жив, та жив, аби в чужу гречку не вскакував* (прислів'я); як з *гречки* *лико* 'поганий, нікудишний': *З мене такий бригадир, як з гречки лико* (М.Тарнавський); *три мішки гречаної вовни* 'багато дурниць, зайвого' (зі словами *наговорити, набалакати*): *Оцей панич наговорить три мішки гречаної вовни* (І.Нечуй-Левицький); *ламатися як гречаний бублик* 'навмисне вагатися, зволікати': *То чого тоді ламаєшся мов гречаний бублик?* (М.Стельмах). Асоціативно-оцінні конотації - від *гречки* до *гречкосія* – поєднуються в один концептуальний комплекс.

Лінгвокультурологічний аналіз конкретного тексту ґрунтується на узагальнених концептах з етнологічною константою, що враховує культурні спрямування мовної особистості, смислові конотації, орієнтовані на асоціативно-оцінні уподобання носіїв рідної мови. Якщо, скажімо, простежити особливості мовостилу "Зачарованої Десни". О.Довженка, позначеної прозорістю змістової організації, відсутністю діалектної та архаїчної лексики, то його "українськість" виявляє себе, з одного боку, у широкому залученні етнолінгвістичної складової, з другого, - в дискурсі, позначеному національним "духом". Пор.: *Город до того переповнявся рослинами ,що десь серед літа вони вже не вміщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душилися, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю. А малини – красної, білої! А вишень, а груш солодких було як найсися – цілий день живіт як бубон.*

Текст насичений лексикою етнографічного спрямування (*хлів, стріха, тин*), ідіомами *одна на одну, живіт як бубон*, але головне – він сповнений почуттям захоплення цим нехитрим городнім “дивом” – з малиною, вишнями й грушами, м’яким народним гумором (*город переповняєсь рослинами, вони вже не вміщалися в ньому, вони лізли одна на одну і под.*); дискурс включає фонові знання читача про принади українського села, традиційний побут, рослинний світ. На ґрунті цього замилювання рідним краєм виникають асоціативні лінії, що пов’язують текст з українською класикою, з Шевченковим *вишневим садком біля хати*. Прикметно, що цей Довженків текст перегукується з текстом іншого майстра слова – Є.Гуцала: *Гарбузи в’ються поміж картоплею, спинаються на вишні, перелазять через тин, вони, прикріпившись чіпкими своїми вусиками, просочуються, пробиваються скрізь, де тільки можуть знайти краплину сонця*” [див.: Русанівський 2002: 394]. Мимохіть виникає ще одна паралель – з Гоголівським текстом української тематики: *Які в нього* [Івана Івановича] *яблуні та груші попід самими вікнами! Відчиніть тільки вікно – так гілля само і лізе до кімнати. Це все перед домом; а подивилися б ви, що у нього в садку! Чого там тільки немає? Сливи, вишні, черешні, городина всяка, соняшники, огірки, дині, стрючки, навіть клуня і кузня* (Переклав М.Рильський). Йдеться, вочевидь, не про прямі ремінісценції, бодай рецепції, а про спільне сприйняття близького нараторові фрагмента дійсності, до того ж забарвленого народним гумором. У наведених уривках органічно присутній національно маркований підтекст, та підсвідома домінанта, що й визначає їх як належні до українських за глибинним смислом творів.

Зрештою, на озброєння лінгвокультурологів взята теорія т. зв. прецедентних текстів, значущих як для особистості, так і для її оточення, “звернення до яких поповнюється багаторазово в дискурсі даної мовної особистості” [Караулов: 216], тобто текстів, дотичних конкретному етносу, носіям національної мови. До таких текстів віднесено загальновідомі вислови, стереотипи, сентенції, крилаті слова, паремії, які відкривають можливості компенсаційної здатності мовця – його вміння застосувати відомі йому знання (фонові, пресупозитивні тощо) в тлумаченні нових текстів або у використанні раніше пізнаних в інших комунікативних актах. Скажімо, відоме прислів’я *Моя хата скраю, - я нічого не знаю*, з одного боку, передбачає тлумачення його змісту як ‘мене це не стосується, не моя справа’, де *хата* – образ-символ внутрішньо ізольованого існування, а з другого, - висвітлює ментальні риси українців – як позитивні, так і негативні: схильність до самодостатнього життя, водночас прагнення відокремитися від світу, замкнутися в межах свого “хутора”; пор. у значенні ‘не хочу втручатися’: - *Я не чинитиму перешкод твоєму бажанню, але і не допомагатиму... Моя хата скраю, я нічого не знаю* (Ф.Бурлака); пор. також: *Своя хата – своя правда* (прислів’я) і на цій основі Шевченкове *В своїй хаті*

*й своя правда, і сила, і воля.*

Визначення українського лінгвокультурологічного корпусу на літературній основі доповнює діалектне, соціально-територіальне й інше розшарування в межах єдиного культурного простору; функціонування літературного стандарту за умов включення різного роду регіоналізмів, етнографізмів, екзотизмів і под. не лише не руйнує спільне національне підґрунтя, а й розширює його обрії. Йде органічний процес введення діалектної стихії у загальнолітературний обіг (пор. діалектне *тронка*, вживання якого активізоване однойменним романом О.Гончара); продовжується поступове включення в загальнолітературну сферу багатьох вкраплень західноукраїнського наріччя. Скажімо, повість С.Пушика “Дараби пливають у легенду” супроводжується авторським коментарем до слова *дараба* (‘пліт із дерев’яних кругляків, що ним у минулому користувалися гуцули, сплаваючи ліс гірськими річками’); асоціації пов’язують цю назву з поетичними уявленнями мешканців гір; метафора набуває мотивації. Розмаїття художніх тропів, індивідуалізація мовлення персонажів творів красного письменства, пошуки оновленого лексику в засобах масової інформації є нині ознакою часу.

#### Література

Вежицкая, А.: Понимание культур через посредство ключевых слов. Языки славянской культуры, Москва 2001.

Воробьев, В.В.: Лингвокультурология. РУДН, Москва 1997.

Гундорова, Т., Шумило, Н.: Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). Іп: Слово і час 1/1993.

Жайворонок, В.В.: Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Довіра, Київ 2006.

Жила, В.: Мова й стиль Панаса Мирного (На основі роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”) Іп: Збірник на пошану Івана Мірчука. Мюнхен – Нью-Йорк – Париж - Вінніпег 1974, с. 29-44.

Караулов, Ю.Н.: Русский язык и языковая личность. Наука, Москва 1987.

Кононенко, В.І. Концепти українського дискурсу. Плай, Київ – Івано-Франківськ 2004.

Кононенко, В.І. Символи української мови. Плай, Івано-Франківськ 1996.

Кононенко, В.І. Українська лінгвокультурологія. Вища школа, Київ 2007.

Костомаров, М.І.: Слов’янська міфологія. Либідь, Київ 1994.

Красных, В.В.: Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. Гнозис, Москва 2002.

Кубрякова, Е.С.: Язык и знание. Языки славянской культуры, Москва, 2004.

Нахлік, С.: Доля. Los. Судьба. Шевченко і польські та російські романтики, Львів 2003.

Потебня, А.А.: О некоторых символах в славянской народной поэзии. Іп:

Потебня, А.А. Слово и миф. Правда, Москва 1989, с. 285-378.

Похлебкин, В.В.: Словарь международной символики и эмблематики. Международные отношения, Москва 1994.

Руткевич, А.М.: Жизнь и воззрения К.Г.Юнга. Іп: Юнг К.Г. Архетип и

- символ. Renaissance, Москва 1991, с. 5-22.
- Русанівський, В.М.: Історія української літературної мови. АртЕк, Київ 2002.
- Сологуб, Н.: Мовний світ Олеса Гончара. Наукова думка, Київ 1991.
- Степанов, Ю.С.: Константы: Словарь русской культуры. Академический Проект, Москва 1964.
- Стрюк, Л.В.: Етнологія України у пісенному слові. Логос, Київ 2001.
- Фасмер, М.: Этимологический словарь русского языка. Т.1 Прогресс, Москва 1964.
- Філософський енциклопедичний словник. Абрис, Київ 2002.
- Шлемкевич, М.: Душа і пісня. Іп: Українська душа. Фенікс, Київ 1992, с. 97-112.
- Юнг, К.Г.: Архетип и символ. Renaissance, Москва 1991.

### **Summary**

The article deals with the basic aspects of the investigation of the problems of the Ukrainian linguo-cultural studies. The determining principle of the investigation of the words is the analysis of its national component, ethno-linguistic extension. On the concrete examples the text-formation functions of the cultural components, concepts, verbal symbols, precedent names and other linguistic units are analyzed.



# Слов'янська філологія в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка

**Паламарчук Ольга, Палій Оксана, Чмир Олена**

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Славістика в Україні має давні і міцні традиції: вже минуло майже двісті років відтоді, як було започатковано в університетах підготовку фахівців зі спеціальності «слов'янська філологія». В Імператорському університеті св. Володимира, який було засновано в Києві 1834 року, відкриття кафедри слов'янської філології передбачалося статутом 1842 р. Фактично викладання на одній із найстаріших кафедр університету розпочалося в другому семестрі 1846 – 1847 рр., коли ад'юнкт К. Страшкевич прочитав курс чеської мови. Загалом у перші роки існування кафедри, яка тоді офіційно називалася кафедрою історії та літератур слов'янських нарід, перевага надавалася богемістиці. У 1847 р. кафедру посів випускник Головного педагогічного інституту у Петербурзі В.Я.Яроцький (професор з 1856 р.), який очолював кафедру до 1875 р. Він читав курси чеської літератури, займався дослідженням давніх чеських пам'яток. З 1875 р. до 1881 р. кафедру очолював відомий славист проф. О.О.Котляревський. Він запроваджує викладання низки нових курсів, серед яких – історія Чехії, історія слов'янських літератур і культур, історія слов'янознавства. Учень О.О.Котляревського був А.І.Степович, який у 1879 р. закінчив університет, захистивши дисертацію «Праці В.Б.Небеского з історії середньовічної чеської літератури». На кафедрі А.І.Степович працював з 1892 р. Він був автором кількох нарисів історії слов'янських літератур. Його праця "Нарис історії чеської літератури", що вийшла у 1896 р., була високо оцінена фахівцями і відзначена Російською АН премією гр.Д.А.Толстого. А.І.Степович багато перекладав з різних слов'янських мов, активно співробітничав у «Слов'янському товаристві».

Наступником О.О.Котляревського на київській кафедрі став випускник Санкт-Петербурзького університету Т.Д.Флоринський, який очолював її з 1882 до 1917 р. (з перервою у 1911 – 1912 рр., коли цю посаду обіймав О.М.Лук'яненко) [Булахов 1978:57]. Сфера наукових інтересів Т.Д.Флоринського охоплювала як загальні проблеми слов'янознавства, так і конкретні питання, пов'язані з дослідженням історії, культури, мови різних слов'янських народів. Його фундаментальні «Лекції по славянському языкознанию» (т. 1 – 1895 р., т.2 – 1897 р.) використовувалися як навчальний посібник в усіх університетах Росії. Протягом багатьох років

Т.Д.Флоринський систематично друкував критико-бібліографічні огляди нової літератури зі славістики.

У 90-х рр. як самостійні дисципліни почали викладати курси історії літератур південних і західних слов'ян.

З 1907 р. на кафедрі почав працювати О.М.Лук'яненко, який вів курси зі слов'янських мов та літератур. Його наукові праці присвячені широкому колу славістичних питань, чільне місце серед них посідає монографія "Кайкавське наріччя", видана у Києві 1905 року. Магістерська робота О.М.Лук'яненка «Політична і літературна діяльність братів Зринських та Франца Франкопана (з історії політичного, культурного та економічного життя хорватів у XVII ст., а також з історії вироблення у них літературної мови)», захищена у 1911 р., була відзначена премією ім. О.О.Котляревського Російської АН у 1913 р.

Відзначимо, що в останні два десятиліття XIX ст. славістичне життя в Київському університеті було дуже насиченим: було створено «Слов'янське товариство» («Славянское общество»), видавався «Слов'янський щорічник» («Славянский ежегодник»), в «Университетских известиях» регулярно виходили огляди найновіших наукових праць зі славістики.

Крім кафедри слов'янської філології, в Київському університеті існував ще один осередок, де формувалися славістичні інтереси студентів – з 1907 р. діяв знаменитий Семінарії російської філології професора В.М.Перетца. У цьому науковому осередку формувалися як вчені І.Огієнко (митрополит Іларіон), Є.Тимченко, С.Маслов, Б.Ларін, М.Калинович, П.Филипович, Є.Рихлік, М.Драй-Хмара.

Трагічні зміни сталися в житті університету після 1917 р. У ході визвольних змагань, короткого періоду української державності, початкового періоду більшовицької влади в Україні Київський університет часто опинявся у центрі ідейних суперечок, боротьби за утвердження української освіти, науки, культури. З університетом були пов'язані долі як багатьох прихильників ідеї української незалежності, так і її противників. Він пережив напругу і трагізм подій 1917 – 1920 рр. – загибель чи еміграція значної частини провідних вчених та студентської молоді; численні реорганізації, зумовлені більшовицькими експериментами в освіті; жорстокі репресії нової влади проти інтелігенції, що призвели до знищення цілих наукових напрямків. Значних втрат зазнало і слов'янознавство.

У 1919 р. Університет св. Володимира було перейменовано у Київський університет, з 1920 р. він став називатися Вищий інститут народної освіти (ВІНО), а з 1926 р. – Київський інститут народної освіти (КІНО). У зв'язку з реорганізаціями, спрямованими на професіоналізацію освіти, викладання славістичних дисциплін було припинено. Переслідувань та репресій зазнали багато викладачів кафедри. У 1929 р. було заарештовано і засуджено до трьох років таборів проф. В.П.Петруся, який після

дострокового звільнення у 1932 р. повернувся до Києва, у 1937 р. виїхав до Куйбишева, з 1940 р. викладав у Кіровському педагогічному інституті [Горяинов 1990]. 1930 р. було заарештовано та засуджено до 10 років ув'язнення у концентраційних таборах проф. Є.А.Рихлика (загинув у 1937 [http://memorial.org.ua], за іншими даними – у 1939 р [Енциклопедія українознавства 1990: 2513]; реабілітований у 1958 р. (19.06. 1989 р.). Фігурантами у сфальсифікованій ГПУ у 1934 р. «Справі славистів» були акад. В.М.Перетц та проф. М.Л.Туницький (обоє загинули) [Алпатов, Ашнин 1994; Матвеева 1999]. Після арешту у 1935 р. за звинуваченням у приналежності до "націоналістично-терористичної організації Миколи Зерова", незважаючи на катування, не визнав себе винним і, нікого не зрадивши, помер на Колимі у 1939 р. проф.М.О.Драй-Хмара [Марочко 2003].

Коли у 1933 р. Київський університет знову розпочав свою діяльність, кафедри слов'янської філології у ньому не існувало.

Після закінчення Другої світової війни академік Л.А.Булаховський, який на той час був директором Інституту мовознавства АН України, відновлює 1947 року кафедру слов'янської філології у Київському університеті і очолює її. Акад. Л.А.Булаховський доклав величезних зусиль, щоб зосередити і об'єднати навколо кафедри нечисленні на той час у Києві кадри славистів, організувати навчальний процес і розпочати підготовку кваліфікованих полоністів та богемістів. Відзначимо, що жоден з колишніх викладачів або випускників кафедри на ній не працював. Кафедра слов'янської філології під керівництвом акад. Л.А.Булаховського підготувала когорту вчених, які успішно розгорнули славистичні дослідження у повоєнний час. Серед її випускників доктори філологічних наук А.Й.Багмут, Ю.Л.Булаховська, І.М.Железняк, Т.Б.Лукінова. Аспірантську підготовку під керівництвом Леоніда Арсенійовича пройшли академіки Г.Д.Вервес, О.С.Мельничук, В.М.Русанівський, члени-кореспонденти АН України О.Б.Ткаченко, А.П.Непокупний, доктори наук М.О.Карпенко, Л.С.Паламарчук, В.І.Шевчук.

У перші повоєнні роки студенти слов'янського відділення спеціалізувалися з полоністики (нормативні курси викладали М.В.Сосновська, згодом М.Л.Паламарчук та С.Й.Левінська) та богемістики (Викладачі В.В.Волейник, О.А.Машек, Е.А.Грабар, А.Х.Іллічевський, пізніше В.К.Житник). У 1955 р. слов'янське відділення об'єднали з відділенням української мови та літератури, полоністика та богемістика були другою спеціальністю українців. З 1961 р. (Т.В.Лапинська – з 1963) було розпочато факультативне викладання південнослов'янських мов та літератур. Протягом 1960 – 1971 рр. кафедру слов'янської філології очолював проф. В.І.Масальський, який доклав дуже багато зусиль для того, щоб повномасштабна підготовка студентів зі спеціальності «слов'янська філологія» було відновлено. Слов'янське відділення відродилося у 1970 р.

Перші набори студентів здійснювалися на спеціальності «польська мова та література» і «чеська мова та література». У 1973 р. вперше було здійснено набір на спеціальності «болгарська мова та література» (викладачі – Т.В.Лапинська, О.В.Коваль-Костинська, І.А.Стоянов) та «сербохорватська мова та література» (викладачі І.П.Бондар, Н.О. Непорожня).

Багато для розвитку кафедри та слов'янського відділення зробив доц. М.С.Зарицький, який очолював кафедру протягом 1971 – 1981 рр. Його наукові інтереси охоплювали загальні питання славістики та історію слов'янських мов. З 1981 до 1987 р. кафедрою завідував доц. В.К.Житник, автор монографії про чеський поетичний модернізм, талановитий перекладач, який познайомив українського читача з творчістю А.Сови, В.Незвала, Ф.Грубіна, П.Безруча, В.Дика та інших чеських поетів ХХ ст. З 1987 р. кафедра працює під керівництвом богемістки доц. О.Л.Паламарчук, співавтора першої української «Граматики чеської мови» (1992), перекладних словників і розмовників («Українсько-чеські паралелі в текстах і ситуаціях», «Українсько-польський розмовник», п'яти українсько-інослов'янських словників лінгвістичної термінології, академічного «Українсько-російського словника»), а також численних праць з лексикології слов'янських мов, історії славістики, проблем міжслов'янського перекладу.

Зараз відділення слов'янської філології є підрозділом Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, який було створено у 2001 році злиттям двох факультетів - філологічного та романо-германської філології. Всі викладачі, що нині працюють на кафедрі, є випускниками Київського університету. Викладання лінгвістичних дисциплін з богемістики забезпечують доц. Паламарчук О.Л., доц. Назаренко Л.Ю., доц. Даниленко Л.І., к.ф.н. Антоненко О.В., ас. Калениченко М.М., ас. Шелест Б.П., з болгаристики – доц. Коваль-Костинська О.В. та доц. Чмир О.Р., сербську та хорватську мови викладають ас. Стеблина Л.М. та ас. Ткаченко О.М. Лекції, спецкурси та практичні заняття з історії чеської літератури веде доц. Палій О.П., теоретичні та практичні курси з сербської та хорватської літератури читають проф. Рудяков П.М., доц. Дзюба О.І., ас., к.ф.н. Білик Н.Л.

У 2000 р. відповідно до міжурядової угоди між Україною та Польщею на базі кафедри слов'янської філології було створено кафедру полоністики (зав. кафедри проф. Радишевський Р.П.), на якій плідно працюють проф. Черниш Т.О., доц. Дем'яненко Н.Б., доц. Непоп Л.В., доц. Хайдер Т.В., ас. Пацієвська.

На відділення слов'янської філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка щороку набирають двадцять п'ять студентів-бюджетників та вісім-десять студентів-контрактників. Формується одна група на спеціальності «полоністика» та дві групи, у яких

спеціальності чергуються – один рік навчальний план передбачає набір на болгарську та сербську філологію, на другий рік – на чеську та хорватську).

Протягом п'яти років (дев'ять семестрів) студенти вивчають основну слов'янську мову та історію літератури: слухають лекції, відвідують практичні заняття з мови, історії літературної мови, історичної граматики, порівняльно-історичної граматики слов'янських мов, країнознавства, лінгвокраїнознавства, слов'янського фольклору, історії слов'янської та зарубіжної літератури, історії культури. З другого курсу розпочинається вивчення другої слов'янської мови (шість семестрів); якщо основна мова у студентів західнослов'янська, то як другу їм пропонується вивчати південнослов'янську і навпаки.

Процес навчання іноземної слов'янської мови передбачає оволодіння мовним, комунікативно-понятійним та лексико-тематичним мінімумом, необхідним для визначеного рівня володіння певною слов'янською мовою. Етапи (ступені) навчання інослов'янським мовам виокремлюються аналогічно до встановлених у сертифікатній системі навчання іноземної мови: початковий рівень володіння мовою (елементарне спілкування, вступний етап, початковий етап, базовий етап); середній рівень володіння мовою (основний етап I, основний етап II); сильний рівень володіння мовою (просунутий етап, завершальний етап).

З третього курсу згідно з навчальним планом вводяться дисципліни спеціалізації, які дають змогу поглибити знання студентів і формувати їхні професійні філологічні інтереси. Студентам пропонується мовні спецкурси «Лексичний склад (основної слов'янської) мови», «Фразеологія (основної слов'янської) мови», «Словотвір (основної слов'янської) мови», «Актуальні проблеми слов'янського перекладознавства», «Особливості усного перекладу з української на інослов'янську мову», «Болгарська (сербська, хорватська, чеська) лексикографія», «Актуальні проблеми славістики», «Болгаристика (богемістика, сербістика, кроатистика) в Україні».

Методичне забезпечення викладання слов'янських мов і літератур на кафедрі складають навчальні посібники, перекладні і тлумачні словники, наукові монографії, збірники наукових і критичних статей з проблем славістики, матеріали славістичних конференцій, антології, хрестоматії, література з історії українсько-слов'янських зв'язків, періодичні видання, що надходять з країн, мова яких вивчається.

Кафедра слов'янської філології підтримує дружні зв'язки з посольствами Чехії, Болгарії, Сербії, Хорватії в Україні. Студенти слов'янського відділення проходять обов'язкову перекладацьку практику в посольствах та консульствах слов'янських країн; багато випускників кафедри працюють у названих установах, а також в торгових представництвах, Міністерстві закордонних справ України, українських консульствах і посольствах за кордоном. В Інституті філології КНУ з ініціативою співробітників кафедри слов'янської філології у 2005 р. було

створено Центр славістики, який не лише надає студентам можливість користуватися бібліотекою, але забезпечує технічним обладнанням для перегляду телевізійних програм та відеоматеріалів із слов'янських країн, а також обладнанням для роботи з комп'ютерними програмами та мережею Інтернет.

Фундаментальний курс історії слов'янської літератури розрахований на вісім семестрів і охоплює період від появи перших пам'яток слов'янської писемності до сучасних тенденцій розвитку літератури початку ХХІ століття. Студенти починають знайомитися з літературним процесом в країні, мова якої вивчається, з другого семестру навчання. Програма курсу передбачає вивчення ключових проблем літературного життя в широкому контексті суспільної та культурної ситуації певного періоду, розкриття закономірностей існування та специфіки розвитку суперечливих естетичних явищ, їхньої взаємодії в процесі аналізу світоглядних підвалин творчості письменників та всебічного аналізу їхньої поетики.

Перелік художніх текстів, обов'язкових для прочитання, не нормується. З другого року навчання, коли знання мови дозволяє студентам не звертатися до перекладів, рекомендується читати твори мовою оригіналу. Студенти мають змогу вибрати з програми ті художні твори, які є в бібліотеках Києва та Центру славістики Інституту філології КНУ. Варіативність вибору книг для читання зумовлюється передусім відсутністю у бібліотечних фондах оригінальних текстів, наприклад, чеських авторів. Зараз, коли руйнуються однозначні уявлення про літературу ХХ століття, а до кола читання входять «повернуті твори» та література слов'янської еміграції, існує нагальна необхідність протиставити посібникам попередніх років, в яких естетичні критерії були підмінені ідеологічними, альтернативні підручники для українських студентів-славістів. Створення таких підручників передбачається навчально-методичними планами та проектами кафедри слов'янської філології.

В основі концепції викладання слов'янських літератур на кафедрі слов'янської філології Київського університету – прагнення об'єднати культурологічний та поетологічний підходи, відобразити складний взаємозв'язок суспільно-історичних законів та іманентних законів мистецтва, базуючись на конкретному факті. Орієнтуватися в складних процесах сучасної літератури студентам допомагають спецкурси «Літературні школи і напрямки в Чехії (Болгарії, Сербії, Хорватії)», «Естетичний дискурс болгарської (хорватської, сербської, чеської) літератури», «Актуальні проблеми слов'янського літературознавства», «Історія слов'янської критики», «Література слов'янського зарубіжжя», «Історія слов'янської культури». При вивченні конкретної слов'янської літератури програми кафедри зорієнтовані на виявлення особливостей національного менталітету, які формують тип культурної свідомості, та суспільно-історичних факторів, що визначають її специфіку на певному

етапі. В межах творчої парадигми окремого автора ставиться завдання з'ясувати тип художньої свідомості, визначити особливості світогляду, шляхи формування естетичних та етичних поглядів, зв'язок його поетики з національною та світовою традицією.

Набуті знання і уміння студенти демонструють на семінарах та колоквиумах, а також всеукраїнських та міжнародних студентських конференціях. Особливе місце в професійній підготовці славистів посідає написання кваліфікаційних робіт. На другому і третьому курсах студенти пишуть і захищають курсові роботи (одну - мовознавчу, а другу – літературознавчу). На четвертому курсі студенти обирають тему бакалаврської роботи, орієнтуючись на свої професійні інтереси. Здебільшого досліджуються зіставні аспекти лексикології та фразеології слов'янських мов, мови реклами та засобів масової інформації, молодіжного сленгу, рідше молоді дослідники звертаються до історії слов'янських мов. Студенти, інтереси яких спрямовані на вивчення слов'янських літератур, часто звертаються до проблем художнього перекладу зі слов'янських мов на українську, творчості сучасних авторів або письменників-емігрантів.

З урахуванням успішності студентів, їхніх здібностей, схильності до самостійних наукових досліджень, після бакалаврату групи ділять на два потоки: спеціалісти та магістри (середній бал успішності для вступу до магістратури має бути не нижчим за 4,5). Навчання на паралельних потоках триває один рік, але відбувається за різними програмами. Робочі програми спеціалістів і магістрів укладаються у двох варіантах – мінімальному та оптимальному. Перший розрахований на елементарне засвоєння програмного матеріалу, другий зорієнтований на студентів, які найкраще підготовані у теоретичному та інтелектуальному плані.

Всі випускники складають державні іспити з основної слов'янської мови та історії літератури, а також з української мови та історії української літератури. Спеціалісти захищають дипломні роботи, а магістри – магістерські. Дипломна робота, як правило, має прикладний характер, а магістерська передбачає теоретичний підхід до дослідження матеріалу. Захист відбувається в присутності державної екзаменаційної комісії, яка складається з професорів і доцентів Інституту філології Київського університету, а також незалежних експертів з інших навчальних закладів або наукових установ Києва. За кращі магістерські роботи виставляються найвищі оцінки, а їхні автори отримують рекомендацію для позаконкурсного вступу до аспірантури, тобто вони можуть вступити до аспірантури за результатами співбесіди, без обов'язкового в інших випадках екзамену. Щорічно кілька кращих випускників слов'янського відділення вступають до аспірантури зі спеціальності «слов'янські мови» або «література слов'янських народів» у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка або інститутах НАН України.

Крім викладачів кафедри, до читання окремих курсів та спецкурсів залучаються провідні наукові співробітники з інститутів НАН України, рідше – зарубіжні вчені зі слов'янських держав, з університетами яких Київський університет має угоди про співпрацю. На кафедрі слов'янської філології працюють лектори з Болгарії, Сербії, Хорватії, на кафедрі полоністики – з Польщі. За час навчання практично всі студенти мають змогу кілька разів відвідати країну, мову якої вони вивчають. Студенти виїжджають на короткотермінові (2-4 тижні) або довготермінові (1-2 семестри) стажування.

Сьогодні професорсько-викладацький склад кафедри слов'янської філології розробляє науково-методичні плани, мета яких – покращити рівень викладання слов'янських мов і літератур в Україні, забезпечити потребу у висококваліфікованих фахівцях у галузі слов'янознавства. У нових геополітичних умовах за умови розгортання інтеграційних процесів одним з основних завдань, що стоять перед славістикою та славістами, є подальший розвиток і поглиблення всебічних зв'язків між європейськими, і в першу чергу, між слов'янськими народами.

#### **Література**

- Ашнин Ф.Д., Алпатов В.М.: «Дело славистов»: 30-е годы. Москва 1994.  
Булахов В.Г.: Восточнославянские языковеды. – Т.3. Минск, 1978.  
Викладачі Ніжинської вищої школи. Біобібліографічний покажчик. Ніжин 2000.  
Горяинов А.Н.: Славяноведы – жертвы репрессий 20 – 40-х годов. In: Советское славяноведение 2/1990, с. 78 – 89.  
Енциклопедія українознавства. Львів 1990. - Т.7.  
Київський університет як осередок національної духовності, науки, культури (матеріали науково-теоретичної конференції, присвяченої 165-річчю університету). Гуманітарні науки. Частина II. – Київ 1999.  
Марочко В.І.: Педагог і літератор Михайло Драй-Хмара: смерть на Колимі. In: Репресовані педагоги України: жертви політичного терору (1929-1941). Київ 2003, с. 238-245.  
Матвеева Л.: Доля академіка Перетца. In: Україна. Наука і культура. Вип.30. Київ 1999.  
Alma mater. Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції 1917 – 1920. Т.2. – Київ 2001.

#### **Summary**

The article deals with the history of Slavonic studies in Taras Shevchenko University, Kyiv from the beginnings till XXI. century. Special attention is paid to the modern methods of teaching Slavonic languages and literatures.



## Слов'янська група мов у класифікаційних спробах київських професорів філософії (кінець XVII – перша третина XVIII ст.)

Вакуленко Сергій

*Харківський національний педагогічний університет  
ім. Григорія Сковороди*

За гетьмана Івана Мазепи Києво-Могилянська академія переживала свій “золотий вік”. Саме тоді в ній усталився звичай викладання філософії за тогочасним західноєвропейським зразком, переважно в оперті на таких авторів, як Педро Уртадо де Мендоса, Родріго де Арр'яга та Франсіско де Ов'єдо. Вивчення філософії студенти розпочинали з логіки, де певне місце посідали й теоретичні питання, що належать сьогодні до сфери лексичної семантики, зокрема – про природний чи умовний характер слів як мовних знаків. У схоластичній традиції його розв'язувано майже незмінно в дусі аристотелівських міркувань із розправи «Про висловлювання» (16a3-8): “те, що природне, в усіх є однакове, як це внаочнюють поняття, які, позначаючи речі природно, є однакові в усіх, натомість слова не є в усіх однакові, а різні в різних народів та в різних мовах [Oviedo 1663: 113]”, – і тому вони позначають речі суто умовно. За Арр'ягою, “словесне позначення – це зовнішнє припорядкування з вільної волі людей, не відкликаної, а морально й надалі чинної [Arriaga 1632: 181-182]”. Для абсолютної більшості пізніх схоластів ця теза не підлягала жодному сумніву, причому часто її поширювано навіть на славнозвісну біблійну історію поїменування звірини Адамом (1 М 2.19): “І вчинив Господь Бог із землі всю польову звірину, і все птаство небесне, і до Адама привів, щоб побачити, як він їх кликатиме. А все, як покличе Адам до них, до живої душі – воно ймення йому”. Приміром, у витлумаченні Уртадо [Hurtado de Mendoza 1624: 107] це місце належить розуміти так, що тварини відтоді зберігали надані їм від Адама назви, які, однак, в жодному разі не можуть правити за природні.

Хоча київські професори часто йшли за згаданими авторами – чи не найавторитетнішими схоластами XVII ст., – у питанні про знакове єство слів вони воліли почасти спиратися на інші джерела, а саме на богословські. Зокрема, їхню увагу привертала до себе «Хронографія» Жільбера Женебрара, який відкидав не лише аристотелівську позицію, а й протилежну їй платонівську (висловлену в «Кратілі» – про природний характер мовних знаків), оскільки сама постава питання видавалася йому хибною. На думку Женебрара [Génébrard 1599: 32], як перша мова людства (гебрайська), так і мови, започатковані під Вавилонською баштою, були витвором не людським і не природним, а Божим. Лише опісля люди без ліку побільшили число мов, перемішуючи та перекручуючи давніші мови. Щодо кількості

післявавилонських мов Женебрар відзначав незгоду між гебрайськими та християнськими книжниками: перші – за числом душ дому Якова, що прийшли до Єгипту (1 М 46:27) називали 70, другі – за числом Христових учнів, посланих наvertати невірних (Лк 10:1) – 72. Так чи так Женебрар не навів повного переліку післявавилонських мов, обмежившись кількома найпоказовішими прикладами (гебрайська, латинська, грецька, слов'янська, германська, татарська, абіссінська мови). Їм він признавав статус “корінних” або “матерніх” мов (*linguæ radices* або *matrices*), подавши для кожної також відповідні похідні мови: “Гебрайська мова є родителькою сирійської, арабської тощо. Латинська – італійської, волоської, французької та іспанської. Грецька – дорійської, іонійської, еолійської, аттичної. Слов'янська – польської, богемської, московської тощо. Германська – гельветської, англійської, фламандської тощо. Татарська – турецької, сармаканської тощо. Абіссінська – етіопської, савської тощо [Génébrard 1599: 34]”. На цю Женебрарову позицію пристав і Корнеліс Корнеліссен Ван Ден Стеен, дещо вточнивши її у своєму «Коментарі до Мойсеєвого п'ятикнижжя». Зокрема, серед мов, похідних від гебрайської він називає ще й халдейську, а від германської – саксонську [Van Den Steen 1648: 139].

Книжки Женебрара й особливо Ван Ден Стеєна багаторазово перевидавалися й були широко знаними по всій Європі. У Національній бібліотеці України зберігається, скажімо, примірник Ван Ден Стеєнового «Коментаря до п'ятикнижжя» з особистої книгозбірні архимандрита Києво-Печерської лаври Йоасафа Кроковського. Щоправда, сам Кроковський іще не згадував історії помішання мов у своєму курсі логіки, датованому 1686 р., тримаючися звичної аристотелівської аргументації [Krokowski 1686: 121r]. Та вже 1691 р. Стефан Яворський у «Філософському змаганні» (конспект лекцій) використовує витлумачення Біблії Женебраром і Ван Ден Стеєном, щоб узасаднити відмінність між знаковою природою матерніх і похідних мов: слова перших мають значення з Божої установи, слова других – із людської. Божу установу Яворський розумів як рівночасне впосення звукових слів і їхніх значень від Бога чи то Адамові, чи будівничим Вавилонської башти. Хоча Яворський не покликається прямо ні на Женебрара, ні на Ван Ден Стеєна, про його обізнаність із цими джерелами свідчить використання ним запозиченого звідти прикладу: слова *sus*, яке по-латині означає ‘свиня’, по-гебрайському ‘кінь’, а по-фламандському ‘цить’ [Jaworski 1691: 165r; Van Den Steen 1648: 140].

Та сама концепція зринає відтак у цілій низці пізніших рукописних курсів логіки [Popowski 1699: 226v-227r; Turoboyski 1702: 235r-236v; Jaroszewicki 1704: 225v-226v; Lewicki 1719: 170v-171r; 1723: 96v; Dubniewicz 1727: 233v-234r], причому декотрі з авторів (Йосип Туробойський, Іларіон Ярошевицький, Іларіон Левицький) уже експліцитно згадують Женебрара та Ван Ден Стеєна як власні джерела. У семантичну теорію ця доктрина не вносила нічого посутньо нового, хоча поєднання логічних розважань із

богословськими (як і ствердження двох типів знаковості, співвідносних із матерніми та похідними мовами) становило певну цікавинку. Утім, нав'язуючи до викладу Женебрара та Ван Ден Стеєна, українські професори виявляли помітну самостійність у перекшталтуванні переліків мов, похідних від германської та особливо від слов'янської. Нижче у формі таблиці подано їхні класифікаційні спроби в межах слов'янської групи зі збереженням усіх латинських правописних особливостей (включно з помилками, що їх припустилися студенти, занотовуючи лекції або переписуючи конспекти). Для порівняння наведено й списки Женебрара та Ван Ден Стеєна.

Джерела	Перелік мов слов'янської групи
Génébrard 1599	Polonica, Boëmica, Moscovitica, etc.
Van Den Steen 1648 ( <sup>1</sup> 1616)	Polonica, Bohemica, Moscovitica.
Jaworski 1691	Polonica, Bohemica, Moravica, Bolgarica, Moldavica, Lythuanica, Moschovitica.
Popowski 1699	Polonica, Bohemica et Moravica, Bolgarica, Moldavica, Lituania, Moschovitica, Carnionica, Dalmatica.
Turoboyski 1702	Polonica, Bohæmica, Moschovitica.
Jarozewicki 1704	Polonica, Bohemica, Lituania, Moschovitica.
Lewicki 1719	Polonica, Bohemica, Lituania, Moschovitica, Dalmatica.
Lewicki 1723	Polonica, Moravica, Volgarica, Moldavica, Lituania, Moschovitica.
Dubniewicz 1727	Polonica, Rutenica, Moschovitica, Bohemica.

Звичайно, тема класифікації мов не належала до властивого предмета логіки, тож не дивно, що декотрі з київських професорів, як-от Ярошевицький чи Левицький, уважали за потрібне застерегти, що вони згадують про це лише “заради цікавості” (“*curiositatis gratia*”). Та все ж їм, судячи з усього, неабияк залежало на тому, щоб по змозі доповнити переказувані знання про спорідненість мов. Наприклад, Інокентій Поповський, мало не слово в слово повторюючи виклад Яворського в теоретичній частині, пропонує істотно відмінний (і взагалі найдокладніший із-поміж усіх) перелік мов слов'янської групи. Притому, однак, більшість доданих різними авторами глтонімів потребують коментаря. Найбільше впадає в очі згадана майже всіма *lingua Lituania*. Хоча можна припустити, що українські автори мали на думці відносно близьку спорідненість слов'янської та балтицької груп, далеко ймовірнішим є здогад, що цією

назвою вони позначали білоруську мову (пор. *литвин* ‘білорус’). Іще несподіванішою виглядає поява в трьох списках “молдавської” мови (*lingua Moldavica*) – надто зваживши на рівночасну присутність “волоської” (*lingua Valachica*) серед мов, похідних від латини. Вочевидь, цим віддзеркалювано факт уживання в Молдавському князівстві з XIV по XVIII ст. змішаної писемної мови, що поєднувала у змінних пропорціях українські та південнослов’янські (насамперед болгарські) риси. Окрема згадка про неї показує, що київські професори чітко відрізняли її від власної рідної мови. Із-поміж південнослов’янських мов цілком очікувано названо болгарську (*lingua Bolgarica*). В одному з курсів Левицького вона виступає у формі *lingua Volgarica*, чим, вочевидь, підкреслено походження цієї назви від тюркського народу волзьких болгар. Глотонім *lingua Dalmatica* напевно стосується до котроїсь із літературних мов далматських хорватів, однак чи до чакавської писемності Хвара, Спліта, Задара, чи до штокавської Дубровніки (а чи до обох заразом) – сказати важко. Згадана в Поповського *lingua Carnionica* (поправно: *Carniolica*) може бути ототожнена з поширеною в тодішньому герцогстві Крайна словенською. Серед західнослов’янських мов інколи (в Яворського, Поповського, Левицького) сусіднують *lingua Bohemica* та *lingua Moravica*. Імовірно, йдеться не про їх розрізнення як окремих мов, а про бажання охопити всю чеську мовну територію, на позначення якої бракувало відповідного латинського слова (недаремно ж у Поповського між *Bohemica* та *Moravica* стоїть єднальний сполучник *et*). Нарешті, ту обставину, що *lingua Rutenica*, як тоді називано українську, вперше з’являється досить пізно (в Амвросія Дубневича), можна пояснити самозрозумілістю її приналежності до числа слов’янських в очах київських професорів і студентів (зрештою, в курсах Стефана Яворського та Йосифа Туробойського наводяться приклади, взяті з цієї “руської” мови). Однак до 1727 р. умовини київського академічного життя встигли змінитися у зв’язку з дедалі відчутнішим після 1720 р. проникненням російської мови (*lingua Moschovitica*) на українські терени, а тому й долучення “руської” мови до переліку слов’янських уже здавалося потрібним.

Спроби класифікації мов у філософських курсах київських професорів були нетривалим курйозним епізодом в історії схоластичної логіки. У західноєвропейських авторів ця тема зринала хіба що винятково, як-от, приміром, у німецького єзуїта Антона Майра [Maug 1739: 358-359]. Їх відносна популярність в Україні може корелювати з багатомовним інтернаціональним інтелектуальним середовищем, притаманним Києво-Могилянській академії як провідному осередкові тогочасної православної вченості. В усякому разі, вони віддзеркалюють тогочасний стан знань про спорідненість мов і водночас засвідчують узвичаєність її “генеалогічної” візії, що вже ввійшла до числа загальнопоширених уявлень.

### **Література**

- Arriaga R. de: *Cursus Philosophicus*. Moret, Antverpiæ 1632.
- Dubniewicz A.: *Philosophia perypatetica*. Kijoviæ 1727 [Інститут рукопису НБУ, шифр ДА/п49].
- Génébrard G.: *Chronographiæ libri Quatuor*. Pillehotte, Lugduni 1599.
- Hurtado de Mendoza P.: *Universa Philosophia*. Prost, Lugduni 1624.
- Jaroszewicki H.: *Cursus Philosophicus*. Kijoviæ 1704 [Інститут рукопису НБУ, шифр 99/п71].
- Jaworski S.: *Agonii Peripatetici Cursus primus, seu Logica*. Kijoviæ 1691 [Інститут рукопису НБУ, шифр ДС/п152].
- Krokowski J.: *Disputationes Logicæ*. Kijoviæ 1686 [Інститут рукопису НБУ, шифр 617/393С].
- Lewicki H.: *Logica*. Kijoviæ 1719 [Інститут рукопису НБУ, шифр ДА/п45].
- Lewicki H.: *Scientiæ Rationalis Disputationes*. Kijoviæ 1723 [Інститут рукопису НБУ, шифр 451п/1697].
- Mayr A.: *Philosophia Peripatetica*, t. 1. Schleig, Ingolstadii 1739.
- Oviedo, F. de: *Cursus Philosophicus*, t. 1. Borde, Arnaud, Borde et Barbier, Lugduni 1663.
- Popowski I.: *Universa Philosophia*. Kijowia 1699 [Інститут рукопису НБУ, шифр 442п/1706-I].
- Turoboyski J.: *Organum Aristotelis*. Kijoviæ 1702 [Інститут рукопису НБУ, шифр 625/400С].
- Van Den Steen C. C. *Commentaria in Pentateuchum Mosis*, Auctore R. P. Cornelio a Lapide. Meurs, Antverpiæ 1648.

### **Resümee**

Im Artikel werden die Sprachklassifikationsversuche erörtert, die in den handschriftlichen lateinischen Logikkursen der Kiewer Philosophieprofessoren vom Ende des 17. – ersten Drittel des 18. Jahrhunderts enthalten sind. Im Bereich des slawischen Sprachzweiges bieten diese Quellen eine Reihe von Glottonymen dar (linguæ: Polonica, Bohemica, Moravica, Moldavica, Bolgarica, Dalmatica, Carniolica, Lituonica, Moschovitica, Rutenica), die den damaligen Kenntnisstand in bezug auf die Problematik der Spracherwandtschaft widerspiegeln. Es wird versucht, diese Angaben im Lichte der heutigen wissenschaftlichen Vorstellungen auszudeuten.



# Динаміка перекладності

Радчук Віталій

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Принцип перекладності є основою професійного світогляду перекладача. У цій короткій студії показано, як ідея перекладності пробивала собі шлях крізь віки і як вона розвивалася в останні десятиліття у Східній Європі, а також окреслено основні фактори, які визначають сферу перекладності.

Перекладність – це можливість відтворити щось засобами іншої мови. У ширшому сенсі – вияв взаємного тяжіння, здатність зрозуміти і втілити, тобто витлумачити чужий світ думок і почувань питомими для себе і свого середовища формами вираження. Йдеться про міцність мостів порозуміння і притому саме про **об’єктивний** параметр стану зчепності між мовами, людьми і народами, який не залежить від наявності і довершеності словників, від чіхось особистих талантів або примх. Так само вміст необхідного нам для життя кисню в повітрі не залежить від чутливості приладів, що ними він вимірюється.

Дослідження проблеми перекладності – один із магістральних напрямків розвитку сучасної науки про переклад. Проблема ця давня, як світ. У практичній діяльності людини вона існує, так би мовити, з часу будівництва Вавилонської вежі. Теоретично ж її було порушено в епоху Відродження, коли на зміну літературній та офіційній латині прийшли національні мови. Данте писав про неможливість відтворити іншою мовою музику поезії, Сервантес порівнював переклад із виворотом килима. Відтоді утвердився сумнів у можливості повноцінного перекладу, хоча пошуки способів адекватного перевираження іншою мовою не припинялися. Також із тих пір теоретизували й тим самим формували цеховий світогляд здебільшого діячі від красного письменства. Забігаючи наперед, згадаймо фатальний альтернативізм Г. Гайне, його крилатий афоризм „переклад, мов жінка: або красивий і невірний, або вірний і некрасивий”, а також визначення, що його дав Р. Фрост: „Поезія – це те, що не піддається перекладу”. Європейський літературний класицизм не сушив собі голови над перекладністю, оскільки вдавався до облагороджувальних переробок, маючи на оці античний канон і смак аристократичного салону. Але в кінці XVIII століття по-новому осмислили й загострили проблему романтики, які взагалі багато перекладали, приділяючи першочергову увагу національній, історичній та індивідуальній самобутності художніх творів. Їхнє розуміння можливості виразити те саме іншою мовою було вкрай песимістичним: переклад уявлявся їм полем суперництва з автором, А. Шлегель писав навіть про смертельний поєдинок індивідуальностей. З розвитком мовознавства

такий погляд лише поглибився. Його підтвердили і по-своєму обґрунтували, причому задовго до виникнення сучасних теорій мовної замкненості культур, патріарх компаративістики В. Гумбольдт і прихильник психологістичних принципів О. Потебня. У кінці XIX століття концепцію неперекладності підхопили символісти, переосмисливши її в рамках філософії агностицизму, інтуїтивізму і спіритуалізму; на противагу їхнім загалом продуктивним експериментам із формою, це послужило виправданням нестримної сваволі у ставленні до оригіналу.

Така сваволя є полегшеним шляхом в обхід труднощів перекладу, так само, як і самозречення через буквалізм, який часто породжувався найвішим уявленням про можливість досягти в перекладі абсолютної тотожності оригіналові, його повної і автентичної копії, яку лишень і можна тлумачити так само. Цей протилежний погляд виявляв себе і через практику, і через аргументоване теоретизування. Наприклад, в Україні принципово буквальним був переклад В. Вером „Гамлета” В. Шекспіра, що вийшов друком 1941 року. В. Державін обстоював примат форми у статті „Проблема віршованого перекладу” [1927], яка дала привід для широкої полеміки. У Росії таке кредо в різний час оприлюднили і втілили П. Вяземський, А. Фет і Є. Ланн. Цікаво, що В. Жуковський і В. Брюсов, два яскраві виразники своїх літературних шкіл, еволюціонували тут від сваволі до копіїзму. Таким чином, паралельно з нігілістичною концепцією неперекладності розвивалася також концепція всеперекладності як втілення невиправданого оптимізму, недооцінки реальних труднощів перекладу і переоцінки його можливостей.

Перекладність завжди визначається рівнем розвитку мови. Колись перекладачі Святого писання дотримувалися букви першотвору не лише з огляду на переконання, що „спочатку було Слово”, але також і через те, що не мали у своєму розпорядженні багатьох прямих відповідників. І так часто бувало, що ім'я (назва) приходило раніше, ніж поняття в повному своєму обсязі. Мова оригіналу може тривалий час утримувати монополію на різноманітні місцеві реалії (географічні, етнокультурні, побутові тощо), розгалужені й строгі наукові, технічні, суспільно-політичні терміносистеми, стилістичні традиції й засоби. Мова перекладу, якій власних ресурсів у тій чи іншій сфері бракує і яка змушена вдаватися до запозичень, часто-густо страждає на варваризми, семантичні зсуви, ламання синтаксису, силуваний стиль (стильові натяжки) тощо. Вводячи нові поняття і слова для них, нові контексти й відтінки стилю, перекладачі збагачують і творять мову. Не дивно, що переклад і його мова мусять час від часу „хворіти” на буквалізм. Буквалізм, отже, іноді буває закономірною „хворобою росту” мовних ресурсів.

Теорія перекладності була започаткована як така в Радянському Союзі в 20-30-ті роки. Тут слід згадати, що принцип перекладності лежав в основі критичних суджень про переклад ще в період становлення в XIX столітті в Росії школи літературного реалізму. О. Пушкін, М. Гоголь,



В. Белінський, М. Добролюбов, М. Чернишевський, І. Тургенєв, М. Михайлов не сумнівалися в можливості повноцінного відтворення першотвору навіть тоді, коли розбирали явно невдалі переклади. А. Федоров підкреслює, що в них і в багатьох інших „ми не тільки не зустрінемо свідчень про сумніви у здійсненні кінцевих завдань перекладу, але й знайдемо цілком оптимістичні як загальні, так і конкретні судження про те, у який саме спосіб може бути досягнутий позитивний результат” [1982: 7]. Те саме характерно для І. Франка в іпостасі критика перекладу і кола перекладачів, що їх він біля себе згуртував як редактор. Основним для них було вивчити оригінал, зрозуміти, що стояло **за ним** і що істотного й особливого є **в ньому**. Пізніше, в 50-60-х роках ХХ століття теоретики так званого реалістичного перекладу І. Кашкін та Г. Гачечіладзе, оперуючи поняттями „затекст” і „художня дійсність”, випрацюють два протилежні гносеоестетичні підходи до такого аналізу. Однак у ХІХ столітті та й на початку ХХ-го принцип перекладності не лише не знаходив теоретичного обґрунтування, але навіть не декларувався: настільки сильним було переконання в ущербності будь-якого перекладу, зазначає А. Федоров, що полемізувати з ним відкрито ніхто просто не наважувався [1982: 6–7].

Тому першим кроком у створенні відповідної наукової теорії було утвердження самої ідеї перекладності шляхом спростування аргументації скептиків. Зробили це харківський філолог О. Фінкель [1929; 1939] і петербурзький теоретик А. Федоров [1930; 1941]. Вже у книжці „Теорія й практика перекладу” О. Фінкель вказав на збіжність функцій різномовних засобів, або відмінних структур [1929: 13], чим постелив дорогу кращому обґрунтуванню концепції рівнодії перекладу, відомої аж від Цицерона та Ієроніма. Цицерон писав, що перекладає грецьких ораторів як оратор – „не слово в слово, а відтворюючи сукупний сенс і силу слів, сказати б, відплачуючи борг не монетою за монету, а тією ж сумою”. Або „не за рахунком, а на вагу”. Формула Ієроніма „non verbum ad verbum sed sensum ad sensum” (а він покликався на Цицерона) також спиралася на функційний принцип і визнавала можливості повноцінного перекладу [Jerome: 23].

Першим доказом проти песимістичного погляду на переклад був самий переклад, точніше висока майстерність нової школи перекладачів. Її треба було теоретично осмислити, і з ідеєю неперекладності, як каже А. Федоров, тут просто не було чого робити. Таке осмислення втілювалося у принципі **функціональної відповідності**: „В око постійно впадав той факт, що формально відмінні елементи двох мов можуть мати однакову функцію, а це вказувало на існування функціональних відповідників між мовами” [Федоров 1982: 9].

Ідея перекладності була обґрунтована і гносеологічно: об’єктивне, повноцінне відображення оригіналу досягається поступово через низку перекладів, що здійснюються один за одним, одночасно можуть існувати

переклади, що доповнюють один одного, розкриваючи різні грані першотвору [Федоров 1982: 10].

Застосування до перекладу філософської тези про безкінечність пізнання, про вічне наближення до об'єкта ознаменувало поворотний пункт в розвитку ідеї перекладності. Перекладність стала розглядатися як категорія динамічна.

Другим, а по важливості – першим, моментом діалектики, який виводив з глухого кута формалістичних концепцій, стало поняття єдності і взаємозв'язку форми і змісту, зокрема мови і мислення. Мова вже не уявлялася якоюсь оболонкою, змінною одежиною суті, а суть не розглядалася в голому й чистому вигляді поза матерією мови. Можливість перекладу з будь-якої мови на іншу пояснювалася **єдністю законів мислення за різноманітності способів вираження**. Щоправда, якраз у 30-х роках Е. Сепір і Б. Ворф у США висунули свою знамениту гіпотезу про те, що мова визначає спосіб мислення, а семіотики-структуралісти додали, що й диктує поведінку. Виразно це означилося далі у працях Р. Барта і близьких йому послідовників В. фон Гумбольдта і Ф. де Сосюра. Так чи інакше, О. Фінкель, висвітлюючи „дилему В. Гумбольдта”, наголошував, що теорія перекладу повинна починатися зі з'ясування потенціалу мови [1939], і наврод чи є підстави сумніватися у слушності такої тези.

Третьою методологічною підвалиною, яка визначила становлення ідеї перекладності, було положення про діалектичне співвідношення частини і цілого, інакше кажучи, **принцип структурності**. „Ціле, – підкреслював О. Кундзіч, – перекладне навіть тоді, коли воно складається з неперекладних елементів, ...функцію цілого завжди можна висловити засобами мови перекладу..., якою народ **усе** висловлює, від найточніших наукових визначень до найтонших нюансів художньої творчості” [1973: 52]. Такий висновок був спростуванням буквалізму, що спирається, як зауважив О. Кундзіч, на „уявлення про мову як про механічну сукупність слів і про переклад як про послідовне відтворення кожного окремо взятого слова” [1973: 51].

Досягнення перекладознавців у розглядуваній галузі були підсумовані 1954 року на Другому з'їзді радянських письменників у доповіді П. Антокольського, М. Ауезова, М. Рильського, які заманіфестували вже сформоване професійне кредо: „Ми стверджуємо можливість перекласти, **перекладність** з будь-якої мови на будь-яку іншу. Перекладність адекватна можливості спілкування народів між собою. На цьому тримається вся світова культура...” [1955: 11].

Таким чином, ідея перекладності отримала гору над песимістичним поглядом як в теорії, так і в свідомості перекладачів. Але щойно вона стала панівною, а деким була сприйнята за кінцеву забронзовілу істину, як з'ясувалося, що утвердження принципової можливості повноцінного перекладу ще не розв'язує різноманітних завдань майстерні. Практика якраз

продовжувала свідчити, що далеко не все піддається перекладу і що чимало досягнень перекладачів є наслідком довготривалих і болісних пошуків, творчих дерзань і осяянь. Проблема перекладності не лише не була знята з порядку денного, але значною мірою ускладнилася й загострилася. Порада Гете перекладачам „добиратися до неперекладного” стала нарешті керівною і для дослідників перекладу. Наука повернулася до неперекладності, але вже на новому, вищому витку спіралі свого розвитку – щоб відвойовувати в неї все нові й нові рубежі, що виявилися рухомими. Перекладознавці узялися за реалії, національно самобутню фразеологію, діалекти, сленг, варваризми, просторіччя, авторські неологізми, каламбури й таке інше. З’явилися спеціальні статті з конкретних питань практики (зокрема у збірниках „Мастерство перекладача”, „Тетради перекладача”, „Теорія і практика перекладу”), дисертації з лабораторними розборами труднощів перевираження, відповідні розділи в навчальних посібниках із перекладу, солідні монографії, серед яких особливо показовими є книжка болгар С. Влахова і С. Флоріна „Неперекладне в перекладі” [1986] і праці Р. Зорівчак про передачу фразеології і реалій [1983; 1989].

Отже, перекладність – величина динамічна. Її межі змінюються. Неперекладне, що є таким в певних умовах, за інших обставин може стати перекладним. Які ж чинники зумовлюють динамічні властивості перекладності?

По-перше, очевидним, який лежить, так би мовити, на поверхні, є **ступінь близькості мов** (що відбиває і дистанцію культур). Зрозуміло, що переклад, скажімо, з білоруської мови українською, коли відмінним є лише кожне сьоме слово, дає перекладачеві зовсім інші можливості, ніж переклад з китайської чи навіть з французької. Один і той самий твір у різних мовних іпостасях буде об’єктивно відрізнятися ступенем наближеності до першоджерела. Щоб у цьому упевнитися, доволі порівняти Біблію або „Заповіт” Шевченка мовами світу.

По-друге, перекладність визначається **вивченістю першотвору**. У п’єсах В. Шекспіра, у „Слові про Ігорів похід”, яким присвячено безліч досліджень і які багато разів перекладалися різними мовами, досі існує чимало темних місць, які затруднюють інтерпретаторів. Так, раніше перекладачі „Слова” тлумачили фразу „дань по бѣлѣ отъ двора” так: „данина по білці з двору”, – не дивуючися з того, що надто вже малою виходить данина, а тепер, після роз’яснень філологів, ми і з перекладів дізнаємося, що половці брали у русичів по дівчині, „по бранці з двору”.

По-третє, перекладність варіюється в залежності від **специфіки оригіналу**, зокрема художньої, від жанру й стилю взагалі. Перекласти книгу відкриттів у науці чи техніці означає створити у своїй мові нові концептуальні (семантичні) поля і нові терміносистеми. У порівнянні з такою працею переклад опису двигуна автомобіля може здатися простим переписуванням тексту, що його годен здійснити і комп’ютер. У поезії слова

утворюють ширші асоціативні поля, ніж у прозі, що впливає на ступінь смислової точності і можливий вибір варіантів. Одна справа – перекладати, скажімо, умовні поетизми, логічні формули й напутливі сентенції класицистів і зовсім інша – відтворювати туманну й розпливчасту інакомовність романтиків чи символістів або дитячі екстатичні вірші, лічилки й скоромовки в дусі А. Мілна чи Л. Керола. Та й в останньому випадку, де Вінні-Пух і Аліса такі несхожі, можливості у перекладачів різні, не кажучи вже про те, що саме поняття вірності перекладу набуває щораз іншого сенсу.

По-четверте, межі перекладності рухомі з огляду на **розширення ресурсів мови**. А таке розширення, як ми знаємо, і відбувається здебільшого завдяки самим перекладам. Ми вже згадували цей фактор, говорячи про кризовий буквалізм. Додаймо до цього, що вибір мовних засобів при перекладі часто обмежується їхньою прив'язаністю до певних контекстів, творів і авторів із середовища перекладача, їх крилатістю, місцевим колоритом і таким іншим. Ось що з цього приводу зауважує А. Федоров: „Перекладність можуть сковувати ті чи інші традиції літературної мови або навіть забобони в смаках, що забороняють вживати у перекладі ті чи інші категорії стилістичних засобів (наприклад, елементи просторіччя або архаїзми – навіть тоді, коли їх поява зумовлена оригіналом)” [1982: 11].

По-п'яте, можливості перекладу розширюються зі **збільшенням у читача фонових знань**, або, як ще кажуть, тезауруса, який є поняттєвим апаратом сприйняття і пізнання. У ХІХ столітті чужі імена й реалії замінювали в перекладі аналогічними своїми і це було виправдано обмеженістю поняттєвого знаряддя. Сьогодні речення „*Джон у котеджі грає на банджо*” ніхто вже не витлумачить так: „*Іванко в хаті грає на кобзі*”. Або: „*Ваня в избе играет на балалайке*”.

Коли сприймачем перетвореного тексту і суб'єктом перекладу вважати всю іншомовну культуру, то четвертий і п'ятий чинники слід визнати суб'єктивними, на відміну від другого й третього, які стосуються оригіналу й тому об'єктивні. Але для перекладача всі перелічені п'ять чинників – об'єктивна реальність, з якою треба рахуватися. І сам він для нас, його творчий потенціал – це, зрештою, той міст, ширина якого визначає рух ідей з мови в мову.

### Література

Антокольский П., Ауэзов М., Рьльський М. Художественные переводы литератур народов СССР // Вопросы художественного перевода. – Москва: 1955, с. 5–44.

Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. 2-е изд. – Москва, 1986.  
Державін В. Проблема віршованого перекладу // Плужанин, 1927, № 9-10, с. 44–51.

Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (На матеріалі англomовних перекладів української прози). – Львів, 1989.

Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія (На матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою). – Львів, 1983.

Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу. – Київ, 1973.

Финкель А. М. О некоторых вопросах теории перевода // Научные записки Харьковского государственного педагогического института иностранных языков – 1939. – Т. 1, с. 59–82.

Фінкель О. Теорія й практика перекладу. – Харків, 1929.

Федоров А. Ще раз до питання про перекладність. Ідея перекладності в сучасній теорії перекладу // „Хай слово мовлено інакше...” Проблеми художнього перекладу. – Київ, 1982, с. 3–18.

Федоров А. В. О художественном переводе. – Ленинград, 1941.

Федоров А. Приемы и задачи художественного перевода // Чуковский К. и Федоров А. Искусство перевода. – Ленинград, 1930, с. 87-235.

Jerome. Letter to Pammachius // The Translation Studies Reader. Ed. by L. Venuti. 2nd ed. – Routledge, 2004, p. 21–30.

#### **Резюме – Abstract**

Огляд мірил мінливої перекладності увінчує коротку історію ключової засади фаху.

Tools to measure translatability variation crown a brief history of the craft's key principle.



# Візіонерська поезія Р. М. Рільке у перекладах В. Стуса

Калашник Ольга

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Мова піде про переклад не лише як про великий національний здобуток у надзвичайно майстерному, конгеніальному відтворенні поезій австрійського автора Василем Стусом, а про переклад як причину і наслідок того діалогу у царині Духу і Слова, що триває між цими двома поетами. Цього аспекту торкалися літературознавці Л. Цибенко, Л. Кравченко, Б. Рубчак. У цій розвідці нас цікавить феномен інтерпретації “поетом-Орфеєм поета-Орфея”, переклад як місце перетину візіонерських переживань Рільке і Стуса, що є актуальним і новим ракурсом вивчення взаємодії цих поетів.

Пожиттєве читання-переживання й інтерпретація творів Рільке стали для Стуса не тільки перекладацьким випробуванням, а й конче потрібним, в умовах жорстокого режиму та ув’язнення, духовним прихистком. Саме у цьому недосяжному для “безмежжя люті” і “безмежжя мурів” [Стус, т. 2: 55] світі (чи й не у Рільчиному гармонійному “Weltinnenraum” – внутрішньому просторі світу?!) – поруч із творчою співпрацею з духовно-поетичним космосом улюбленого поета – відбувалося Стусове самодосотворення, вслухання у свої глибини, у свій “найчистіший, горній біль” [Стус, т. 3, кн. I: 115], явлене у “внутрішній” візіонерській збірці “Палімпсести”.

Тому слід розглядати переклади Василя Стуса невіддільно від його поезії, з якою вони творять єдиний світ, і в контексті світоглядно-поетичної близькості з Рільке. Адже велика таїна співзвучності Рільке і Стуса закладена у самій природі їхньої творчості, що є найперше візіонерською, де кожен з поетів, досягаючи у вірші гармонійного співжиття форми, образу, думки, найбільше зусиль покладає на проникнення у таїнство світотворення, на “розмову” із сутностями метафізичного ряду, зі світом як неспізнаною, але щомиті духовно “функційною” істотою. І саме переклад стає доказом цієї внутрішньої спорідненості поетів, бо він ілюструє те, що найбільше цікавить інтерпретатора у творі, що найперше він намагається відтворити, яку тональність, манеру обирає. Наскільки злагоджено співіснують у ньому поезики обидвох митців.

Проаналізуємо, наприклад, вірш “Осінь” (“Herbst”) зі збірки “Книга картин”. Він відображає метафізичне уявлення Рільке про буття, як єдність і взаємодію двох світів – видимого, суцього і невидимого, трансцендентного. “Вертикальна вісь” вірша чи, висловлюючись прозоріше, головний мотив твору – падіння, що є непорушним законом всесвіту і якому підвладне все суще: листя, земля, людина. Опадання осіннього листя

набуває тут фатального звучання: це остання пісня осені, останнє перебування землі в цій порі року, і кожна мить нашого життя у своїй неповторності, немов осінь, безповоротно минає. У перекладі Стус особливо увиразнив це відчуття неминучості, яке пронизує і його поезію. Там, де в Рільке мовиться, що з усіх зірок у ніч і в самотність падає, як і листя, важка земля: “*Und in den Nächten fällt die schwere Erde / aus allen Sternen in die Einsamkeit*”, – український поет по-своєму переосмислює образ: “*І з темряви, з ночей, із зорепаду / розприскує земля останній жар*”. Земля також бере участь не просто в падінні, а найважливіше – у віддаванні (“розприскуванні”) своєї енергії (“жару”), без якої вона залишиться самотньою. У Стуса немає слова “самотність” (“*Einsamkeit*”), як і в Рільке не знайдемо “розприскувати жар”. Проте обидві теми виразно осмислюються і в оригіналі, і в перекладі. Ось німецький текст цілком і його українськомовна інтерпретація (зауважмо, Василь Стус завжди пильний до відтворення віршових розмірів, зокрема і тут чітко збережено п’ятистопний ямб):

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,  
als welkten in den Himmeln ferne Gärten:  
sie fallen mit verneinender Gebärde.  
Und in den Nächten fällt die schwere  
Erde  
aus allen Sternen in die Einsamkeit.  
Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.  
Und sieh dir andre an: es ist in allen.  
Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen  
unendlich sanft in seinen Händen hält  
[Rilke: 400].

Спадає листя, падає з-за хмар,  
немов з небесного рясного саду.  
Воно спадає, сповнене досади.  
**І з темряви, з ночей, із зорепаду**  
розприскує земля останній жар.  
І нам опасти вже своя черга.  
На себе глянь – ти губишся в ваганні.  
Та є Господь, що на дбайливій длані  
все впале милосердно зберіга  
[т. 5: 62].

У перекладі одразу впадає в око і Стусове “домальовування”, як-от епітет “*рясний*” до “*саду*” замість “*далекий*” (“*ferne*”), і майстерна передача звукової палітри (асонансів й алітерацій), яка підкоряється створеному образу, підсилює мотив падіння і є не менш важливою, ніж сам образ. Рядки, де повторюються і подовжуються німецькі приголосні “*I*” і “*m*”, в українському варіанті звучать також сугестивно, і саме означення “*рясний*” підтримує тривання звука “*с*”. Чи не пояснюється це тут природнім потягом самого перекладача-поета до звукосимволічного письма? Музика перекладних рядків звучить так само легко, як і цей початок оригінального вірша, що є внутрішньо (“вертикально”) і настроєво близький до “Осені”: “*Посоловів од співу сад / од солов’їв і од надсад, / і від*



*самотньої свічі, / і від тяжких зірок вночі*” [Стус, т.3, кн. I: 216]. Не можна не помітити, що Стус використовує градацію (перелік-нагнітання), якої немає у Рільке: *“І з темряви, з ночей, із зорепаду...”*, – але яка характерна для його власної поезії: *“Все вгору і вгору – над небо, над вечір, над ніч”* [Стус, т. 3, кн. I: 107]. Або *“Найшли, налетіли, зом’яли, спалили, побрали...”* [Стус, т. 3, кн. I: 45].

Далі, у другій (умовно) частині вірша, коли австрійський поет переходить до мотиву **нашого** падіння (*“Wir alle fallen”*), Стус дозволяє собі вплести в текст ще одну, **свою** тему – це – **вагання перед відходом за межу видимого життя**. Сьомий рядок “Осені”, де в Рільке дослівно мовиться “і подивись на інших: всі теж падають”, – Стус передає по-своєму: *“На себе глянь – ти губишся в ваганні”*. Тема вагання є екзистенційно важливою для українського поета і займає одне з головних питань у його творчій філософії, вона присутня в багатьох поезіях, найпоказовішою серед яких є *“Іду за край. Оце долання кола...”*: *“Швидше поминай / цей край вагань і не лишай про згадку / ні вогню, ні золи. Іду за край. / (...) Народження – по смерті тебе чекає”* [Стус, т. 2: 90]. Домислене у перекладі не шкодить творові, навпаки, дає йому нове життя і вказує на справді якийсь особливий духовний зв’язок між двома поетами.

Наше падіння також пов’язане з віддаванням, але цю думку Рільке розвине у “Сонетах до Орфея”, а тут, як кінцевий акорд, поет стверджує незнищенність видимого світу (у Стуса – *“народження по смерті”*), що у своєму падінні переходить у нову якість, у володіння Того одного – *“Einer”* (перекладач називає його прямо – *“Господь”*), хто все держить (зберігає) у своїх руках. Насамкінець додамо одну цікаву деталь: символ руки Бога, яка тримає світ, зустрічається і в Стусовій поезії, зокрема у вірші “Звелася длань Господня”, що свідчить про світоглядну близькість Рільке і Стуса. Крім того, в перекладі Стус майже дослівно повторює словосполучення “длань Господня”: *“Та є Господь, що на дбайливій длані / все впале милосердно зберіга”*. Так, недовмвляючи (поезія, власне, і має бути недомовленою), Рільке й завершує цей маленький шедевр, що в українському перекладі набуває ще більшого метафізичного звучання.

До перекладання “Сонетів до Орфея” український поет підходить також творчо й неординарно. Його захоплює умонастроєва наповненість цього циклу, а також суміжних за настроєм “Дуїнських елегій”. Стусова муза відлунює тему занепаду світу, образ порожнечі-безруху, мотив людської свободи, відчуття самоти, відчуженості, страждання і смерті, роздуми над покликанням поета тощо. В рамках однієї статті неможливо показати це на прикладі бодай кількох перекладених Стусом сонетів Рільке, а тому обмежмося **двадцять дев’ятим сонетом** другої частини циклу. Український поет знаходив у ньому особливу співзвучність зі своєю поезією, що, власне, і вплинуло на переклад: тут подибуємо властиву

Стусові експресію і увиразнення близьких тлумачеві мотивів. У листі до дружини поет писав, що це його найулюбленіший сонет, “надзвичайно тяжкий і темний для віддачі”, з яким він “предобряче намучився” [Стус, т. 6, кн. I: 117].

“*Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt*” ... “*Тихий друже далечей, ти чуєш – / дух твій множить сфери світові*” – так починається сонет у Стусовому перекладі. Він інтерпретує цей рядок, осмислюючи його зміст як тему поета, що через свій внутрішній простір (der innere Raum) проникає в духовий “внутрішній простір світу” (“Weltinnenraum” – термін Рільке), який є досконалим вищим буттям, і в якому життя і смерть співіснують. Отож, “сфери світові” – досить вдалиий відповідник до “*Raum*” (“простір”), на відміну від Бажанового словосполучення “дальша даль” (“*Чуєш, друже незлічених далів, / як твій подих ширить дальшу даль?*” [Рільке: 244]). Маємо відгомін цієї теми й у віршах Стуса, як-от у знаковому для його поетичної філософії творі “Гойдається вечора зламана віть...”, а особливо в таких рядках: “*душа, розколошкана в смертнім оркані високих наближень*” [Стус, т. 3, кн. I: 27].

Сонет 29-й – один із тих творів Рільке, які відсилають нас до буддиської філософії. Головна ідея сонета – це ідея вічного перевтілення (Verwandlung), що утверджує єдність життя і смерті, їх постійного перетікання одне в одного. Рількеве “*Geh in der Verwandlung aus und ein*” М. Бажан перекладає знову-таки завуальовано, оминаючи сутнісне для поетичного світогляду австрійця поняття: “*Будь же завше в зміні днів і дій*”. Стусовий варіант, навпаки, прояснює відголос буддизму в тексті: “*В вічних перевтіленні творись*”. І далі, перекладаючи, Стус дуже вдало віддає ту екзистенційну напругу у свідомості митця, про якого веде мову Рільке:

Geh in der <i>Verwandlung</i> aus und ein	В вічних перевтіленні творись.
Was ist deine leidendste Erfahrung?	Що страшний твій біль?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.	Вино духмяне
Sie in dieser Nacht aus Übermaß	з пива-трути вистоїть колись.
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne	Будь же смыслом ночі, на хресті
Ihrer seltsamen Begegnung Sinn	власних дум, зібравши надмір моці:
[Rilke: 770].	бо ж остання зустріч настає [т. 5, 33].

Примітно, що переклад також відбиває Стусові роздуми відповідно до власної екзистенційної ситуації: адже в оригіналі – не “*остання*” (Стус), а “*дивна*” зустріч (“*seltsamen Begegnung*”).

“*А, забутий у земнім житті, / мов притихлим долам: я в потоці, / і швидкій воді кажи: я є*”, – завершує сонет Рільке. Бути, чого б це не

коштувало! Бути, долаючи “страшний біль”, творитись у “вічнім перевтіленні”, адже ніщо не зникає безслідно: “Вино духмяне з пива-трути встоїть ся колісь”, – така пульсація умонастроїв і українського поета.

Василь Стус, осмислюючи поезію свого улюбленого автора, як ніхто інший розумів, що то є бути у позамежному стані, у стані відчуження, коли митцеві залишається тільки пам’ять про світ (поет у сонеті – “забутий у земнім жутті” – “*Und wenn dich das Irdische vergaß*”) і досвід страждання (“*deine leidendste Erfahrung*”) – дві речі, які спричинилися до народження “Палімпсестів”. Два джерела, з яких проривалися сонети й елегії Рільке. Щоби явити світові своє не заперечення, а прийняття життя і смерті, їхньої “великої єдності”:

**Іди – за край. Народження – по смерті**

тебе чекає. Прагни стрімголов

на ту тропу, що яра, наче кров,

воліє душ, що щирі і одверті

так і **живуть – своїм передкінцем,**

**як припочатком.** І рушають д’горі,

коли біда оба крила просторить

і **повертає вічності** живцем [т. 2; 90].

Отже, аналіз перекладів доводить, що особистість перекладача, надто такого самобутнього як В. Стус, виявляється вже у виборі творів для тлумачення, але так само в самому способі тлумачення, яке розкриває не лише поетику оригінального Рільке, але й душу та виражальний потенціал інтерпретатора, можливості його особистої палітри. Ми також доходимо висновку, що не лише український поет допоміг австрійському здобути визнання як художній особистості, але й навпаки – поезія австрійця повною мірою виявила художницький талант і самобутність В. Стуса. Також – що переклади В. Стуса є органічним продовженням не лише буття Рільке в українській культурі, але й оригінальної поезії самого В. Стуса, з якою його тлумачення творять єдиний світ, об’єднаний не просто українською мовою, тобто ідіолектом В.Стуса, але стусівським стилем у тому ширшому розумінні, яке включає його поетику, зокрема й суто змістовні її виміри, образи, мотиви, устремління. Цей феномен пояснюється тим, що обидва митці належать до візіонерського типу творчості.

За великим рахунком і коли вдаватися в найдрібніші художні деталі, тонкощі семантики й віршування, можна стверджувати, що Стусові вдається передати дух і стиль поезій Рільке надзвичайно точно. А тому переклади

В. Стуса з Р. М. Рільке цілком виправдовують назви конгеніальних тлумачень.

### Література

- Рільке Р. М.* Поезії / Переклав з німецької М. Бажан. – Київ, 1974.  
*Стус В.* Час творчості (Dichtenszeit) // Стус В. Твори у чотирьох томах, шести книгах. – Т.2. – Львів, 1995.  
*Стус В.* Палімпсести // Стус В. Твори у чотирьох томах, шести книгах. – Т.3, кн. I. – Львів, 1999.  
*Стус В.* Палімпсести // Стус В. Твори у чотирьох томах, шести книгах. – Т.3, кн. II. – Львів, 1999.  
*Стус В.* Переклади // Стус В. Твори у чотирьох томах, шести книгах. – Т. 5. – Львів, 1998.  
*Стус В.* Листи до рідних // Стус В. Твори у чотирьох томах, шести книгах. – Т. 6, кн. I. – Львів, 1997.  
*Rilke, Rainer Maria.* Zämtliche Werke. Hrsg. von E. Zinn. Bd. 1.: Gedichte. – Frankf. / M.: Insel, 1987.

### Abstract

The article reveals an interaction of visionary poetical worlds by looking into the R. M. Rilke's poem "Herbst" ("Autumn") from his "Book of Pictures" and the 29<sup>th</sup> sonnet from the second part of his "Sonnets to Orpheus" as translated by the Ukrainian poet V. Stus.

## «Український стилістичний словник» І. Огієнка та його рецепція в Галичині

Піддубна Вікторія

Харківський національний педагогічний університет  
ім. Г.С. Сковороди

Істотною ознакою української літературної мови, як відомо, становить варіантність. Питання розмежування її східного та західного варіантів було предметом пильної уваги Івана Огієнка. Оперуючи поняттями *Велика Україна* та *Галичина*, мовознавець наголошував, що “основою української літературної мови остаточно стала мова київсько-полтавська, а вживання місцевих мов ... віджите в нас без вороття” [Огієнко 1934: 181]. Чи не найяскравіше це виявлялося при розгляді питання іншомовних запозичень: “в українській літературній мові ми часто маємо дві форми чужих слів: форму, що панує на Великій Україні і що має за собою певну рідну традицію, і форму галицьку, частіше без цієї традиції” [Огієнко 1927: 124].

Цікавим із цього погляду є його «Український стилістичний словник» (1924). Укладаючи цього словника, автор мав на меті “допомогти, в міру можності, обом кордоном поділеним сторонам – Великій Україні й Галичині – ближче пізнати мову одна одної, і тим облегчити такий помітний уже процес утворення спільної української літературної мови, одної для сходу й заходу її” [Огієнко 1924: 6-7]. У словнику мовознавець дуже часто подає “форму велико-українську й галицьку”, історично аналізує її, “але присуд про їх вартість та живучість” лишає “сказати самому життю” [Огієнко 1924: 9]. Щоправда, на ділі у статтях трапляються коментарі прескриптивного ґатунку, як-от: *не вживати, а не, не треба*.

Різниця між обома варіантами, полягає за Огієнком, зокрема, в наявності різних форм іншомовних слів. Відмінність галицької форми від східноукраїнської головним чином пояснюється подібністю до польської форми, а отже польським впливом. Натомість, у випадку схожості східноукраїнської форми з російською обумовлюється тим, що цю форму “українці рано занесли до Росії” [Огієнко 1924: 8]. Із таким поглядом зовсім не погоджується Володимир Домбровський, який у статті «Фільольогічні факти чи фікції?» здійснив детальний аналіз «Українського стилістичного словника» і подав переважно негативну його оцінку.

Проанізувавши внутрішнє наповнення словника, дослідник зазначив, що з огляду на брак семантичних чи стилістичних пояснень вживання слів і зосередження на різниці форм, Огієнків словник мав би називатися «Словником різниць між літературними мовами Великої України й Галичини», або «Українсько-галицьким Словником» [Домбровський 1993: 113]. Щодо правопису іншомовних слів Домбровський

зазначає, що “словник проф. Огієнка починається не до усунення, а до збільшення хаосу й замішання” [Добровський 1993: 114]. Головним чином йдеться про писання *и* в словах грецького походження, передачу грецького *и*, транскрипцію грецького *γ*, транскрипцію чужого звука *г* (*g*), писання твердого *л*. Окремо рецензент розглядає систему закінчень чужих слів і їхню приналежність до граматичного роду, зазначаючи невідповідності і закидаючи авторіві словника орієнтування на російську мову.

Хоча словник мав стати “справді підручною книгою для вивчення української літературної мови” [Огієнко 1924: 8], семантична характеристика слів, як зазначив Домбровський, подається тільки до тих запозичень, які належать виключно до галицького мововжитку. Спираючись на дані статті Домбровського, тут можна подати такі приклади: *асекурація* ‘забезпечення, страхівка, страхування’, *асиста* ‘товариство, оточення, присутність’, *бандерія* ‘процесія, гонорова сторожа’, *валіза* ‘чемодан’, *ватра* ‘огонь’, *дефравдація* ‘споневірення, обмана, крадіж, фальш’, *інвітіляція* ‘вартування, догляд, нагляд; в Галичині шкільний термін’, *інтеренція* ‘уповноваження на контроль’, *кавція* ‘забезпечення, гарантія’, *копула* ‘верх, баня’, *коц* ‘ковдра, покривало’, *креденс* ‘буфет’, *ліста* ‘спис, список, виказ’, *ліцитація* ‘аукціон’, *мальверзація* ‘спроневірення, обмана’, *масакра* ‘мордування, побиття, бій, нищення’, *мельдувати* ‘повідомляти, доносити’, *остентаційно* ‘чванливо, невдоволено’, *промульгувати* ‘оповістити, оголосити’, *пупіль* ‘недоліток, вихованець’, *пуцувати* ‘чистити’, *ребелія* ‘бунт, повстання’, *резерва* ‘обережність’, *репарація* ‘направа, поправа’, *ровер* ‘велосипед’, *рогатка* ‘шлагбаум’, *рутинований* ‘вправний, досвідчений’, *рура* ‘труба, дірка’, *сальва* ‘вистріл, постріл’, *секундувати* ‘помагати, допомогати’, *спижарня* ‘комора, комірка, комірчина’, *суспендований* ‘звільнений, заборонений урядувати’, *суспенза* ‘заборона урядування, звільнення’, *урльоп* ‘відпустка’, *ферії* ‘вакації’, *фестин* ‘свято, забава, гулянка’, *фреквенція* ‘одвідування, вчашання’, *цвалом* ‘галопом’, *цвалувати* ‘галопувати’, *цитрина* ‘лимона, або лимон’, *цло* ‘мити’, *шаржа* ‘постріл, вистріл, напад’, *шикувати* ‘готовити, приспособляти, розставляти військо в боевім порядку’, *шкарпетки* ‘панчохи’, *шпихлір* ‘надвірня комора, хлібниця, магазин, житовня’.

Підтвердження приналежності/неприналежності деяких з наведених вище лексем до галицької лексики можна знайти у словниках 20-30-х років ХХ ст, серед яких слід виділити «Російсько-український словник» за ред. А. Кримського, «Словник українсько-російський» А. Ніковського, «Українсько-німецький словник» З. Кузеля, Я. Рудницького та «Українсько-італійський словник» Є. Онацького, у яких широко використовуються позначки *зах.* та *гал.*, *westukr.* та *Gal.* відповідно.

Кримський	Ніковський	Кузеля, Рудницький	Онацький
асекурація гал.	асекурація	асекурація	асекурація

		асиста	
		бандерія	бандерія гал.
	валіза	валіза	
ватра гал.	ватра	ватра	ватра
		дефравдація	дефравдація
		інвігіляція	
		кавція	
копула		копула	
коц	коц	коц	коц
			креденс
ліцитація			ліцитація
		масакра	
	мельдувати	мельдувати зах. → сповіщати, повідомляти	мельдувати гал.
			остентаційно
		пупіль зах. = піклуванець	
	пуцувати гал.	пуцувати → чистити	пуцувати гал. v. чистити
ребелія зап. уст.		ребелія	ребелія
		резерва	резерва
	репарація	репарація	
		ровер → вельосипед	
рогатка		рогатка	рогатка
рура	рура	рура	
		рутинований зах.	
сальва	сальва	сальва → випал	
	секундувати	секундувати	секундувати v. допомогти
спи жарня	спи жарня	спи жарня	спи жарня
	урльоп	урльоп зах. → відпустка	урльоп гал. v. відпустка
	ферії	ферії	
			фестин
		фреквенція	
		цвалом → чвалом	
		цвалувати → чвалувати	
цитрина	цитрина	цитрина	цитрина
		цло → мито	

шикувати	шикувати	шикувати	шикувати
шкарпетки			
шпихлір гал.	шпихлір	шпихлір	шпихлір v. комора

Порівняння списку, поданого Домбровським, із даними зазначених словників виявило, що відсутність у їхніх реєстрах слів *інтеренція*, *ліста*, *промульгувати*, *суспендований*, *суспенза*, *шаржа* відповідає позиції Огієнка; інші лексеми не вважаються західноукраїнськими “варваризмами”, які слід заступати “відповідними синонімами своєї рідної мови” [Домбровський 1993: 129], оскільки вони, нехай не завжди регулярно, але представлені у словниках. Зрештою, ощадливе використання словникарями позначок *гал.* чи *зах.* віддзеркалює настанову на інтеграцію цього словництва до літературної мови.

Дратує Домбровського поплутання понять, що трапляється в «Українському стилістичному словнику». Він наводить приклад слів наводить *оливо*, *олово* та *цина*, які Огієнко подає за синоніми, з тією тільки відмінністю, що перше вживається на Великій Україні, а два останні – в Галичині. Рецензент наводить семантичні характеристики цих слів, що не дозволяють поставити їх в один ряд. Утім, дані словників Є. Онацького та А. Ніковського повторюють позицію Огієнка щодо їхньої синонімічності; лише в словнику З. Кузелі та Я. Рудницького чітко розрізняється *оливо* – *Vleř* і *цина* – *Zinn*, що цілком відповідає думці Домбровського.

Невмотивованим вважає Домбровський віднесення до галицизмів, що повстали під польським впливом таких слів: *мачати* ‘мочати’, *полискувати* ‘поблискувати’, *пратати* ‘прибирати’, *пудити* ‘лякати’ і *спудити* ‘налякати’, *пукати* ‘стукати’, *стайня* і *стаєнка*, *трутизна* ‘отрута’, *хибити* ‘нехватати, бракувати, недоставати’ тощо. На прикладах зі словника Грінченка, він доводить, що вони відомі й східноукраїнським мовцям, а, отже, не можуть вважатися полонізмами. Цілком погоджуємося з дослідником у випадку *полискувати*, оскільки воно праслов’янського походження, і відрізняється від *поблискувати* лише відтінками значень. Про запозичення фонетичної оболонки слова можна говорити у випадку *мачати*, а українські слова *пратати*, *пукати*, *хибити* набувають додаткового значення від етимологічно споріднених польських слів *sprzątać*, *pękać*, *chybić* відповідно. Щодо слів *стайня* і *стаєнка*, то перше взагалі не приписується Огієнком жодному польському впливові, а приналежність другого до полонізмів засвідчує й «Етимологічний словник української мови». Підтвердженням польського походження лексеми *трутизна* може слугувати її наявність у «Словнику польських запозичень у російській мові», куди потрапити вона могла через українське посередництво.

Отже, Володимир Домбровський негативно поцінував «Український стилістичний словник» Івана Огієнка, зазначаючи, що зібраний ним



матеріал “виказує таку неточність і фільольогічну несолідність, якої годі виправдати навіть указанням на мало сприятливі умови праці” [Домбровський 1993: 156], що матеріал у словнику, а власне “галицька літературна мова дійсно наче в «кривім дзеркалі» скарикатурована до непізнання” [Домбровський 1993: 156]. Проте здійснений аналіз дає підстави говорити про суто суб’єктивне ставлення обох мовознавців до західноукраїнського і східноукраїнського варіантів української мови, особливо щодо наявних у них іншомовних слів.

### Література

Домбровський В. Фільольогічні факти чи фікції? (З приводу появи книжки проф. І. Огієнка: Український стилістичний словник. Підручна книжка для вивчення української літературної мови. Львів, 1924. Ст. 496, мал. 8<sup>о</sup>) In: Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поетика. – Перемишль, 1923, 1924. Фотопередрук зі статтею Євгена Пшеничного та післясловом Олекси Горбача. Мюнхен 1993, с. 112 – 157.

Етимологічний словник української мови. В 7 т. Наукова думка, Київ  
Кузеля З., Рудницький Я. Українсько-німецький словник. Отто Гаррасовіц, Ляйпціг 1943.

Ніковський А. Словник українсько-російський. Горно, Б.м. 1927.

Огієнко І. Український стилістичний словник. Підручна книжка для вивчення літературної мови. Видання укр. книгарні і антикварні, Львів 1924.

Огієнко І. Нариси з історії української мови. Система українського правопису. Варшава 1927.

Огієнко І. Наддніпрянська еміграція й рідна мова. In: Радна мова 5(17)/1934, с. 177 – 182.

Онацький Є. Українсько-італійський словник. Рим 1977.

Witkowski W. Słownik zapożyczeń polskich w języku rosyjskim. Kraków 1999.

### Summary

The paper deals with the Galician vocabulary included in I. Ohienko’s *Ukrainian Stylistic Dictionary*, in the light of its criticism by V. Dombrovskiy. A closer look at the controversial issues between the two authors reveals their subjective attitude towards the Galician variant of Standard Ukrainian, not always corroborated by the facts of the language.



# Україністика: культура та духовність у світлі останніх змін у науці та релігії. Переворот у світогляді

**Заболотний Володимир**

*Національний Науковий Центр «Харківський Фізико-Технічний Інститут»*

*4. Но имею против тебя то, что ты оставил первую любовь твою.*

*(Новый Завет, Откровение, 2).*

*134. Многие, ныне заблудши, считают религию чем-то дополнительным на пути життя человека.*

*135. Истинно скажу вам: религия есть искусство развития души.*

*136. Но душа есть сущность самого человека,*

*137. Значит, религия есть искусство полного развития человека и основа развития всех искусств.*

*(Последний Завет, Т.1, Предвозвещение).*

*Внешние проявления религии есть культура, внутреннее постижение — духовность.*

*(Последний Завет, Т.1, Встречи, 86).*

На протязі останніх 20 років у науці, у громадській думці, світогляді людства, відбулися настільки великі зміни (які завжди стимулювались невеликою кількістю лідерів або навіть окремими визначними особами), що це вимагає найшвидшого корінного перегляду багатьох підрозділів знань, накопичених людством, в тому числі і україністики.

У фізиці з'явилося багато свідчень того, що теорія відносності Ейнштейна є хибною теорією, і що, коли ми говоримо про швидкість розповсюдження інформації у Всесвіті, то вона на багато порядків вища ніж швидкість світла. Ефір, який був відкинутий Ейнштейном, теж існує [Жук 2003:157,2005:99; Ацюковский 2005:17; Галаев 2005:122].

Як приклади ефірного погляду на будову Всесвіту, можна навести Загальну теорію Вейніка [Вейник 1967], теорію торсійних ланів Шипова та Акімова [Акимов, Шипов 2003]; квадродинаміку Жука [Жук 2003:157,2005:99]; інформаційну теорію побудови Всесвіту Пликіна

[Плыкин 1997]; відкриття антигравітації Гребенніковим [Гребенников 1997].

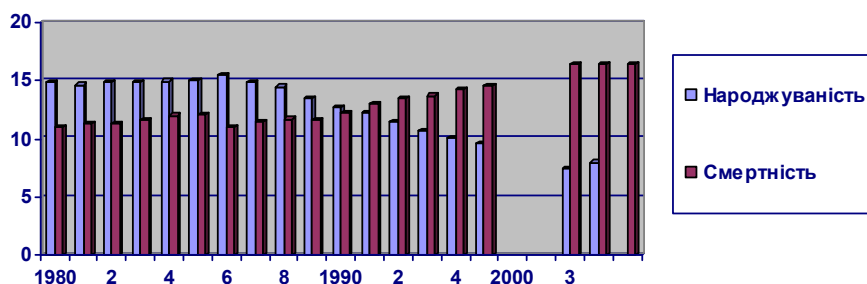
Таким чином вчені прийшли до висновку, що Всесвіт є цілісним єдиним організмом з інформаційним керуючим центром, якого можна назвати Єдиним або Творцем Всесвіту.

Філософія теж підійшла до сприйняття Всесвіту як цілого, єдиного та неподільного, а не як множину часток, планет, зірок, галактик, які існують окремо один від одного у порожньому просторі [Цехмистро 2002].

У геофізиці вчені дійшли висновку, що зараз у Сонячній системі і окремо на Землі [Дмитриев 2003; Дзюба 2006] з 1986 року почали відбуватися радикальні зміни: електрична активність Урану збільшилась у 30 разів після зміни магнітних полюсів на ньому – північного на південний та південного на північний; різке підвищення швидкості сповзання у напрямку Східного Сибіру північного полюса Землі – до 16 – 17 км/рік проти 2 см/рік до 1986 року, - що призвело вже до зсуву його на 300 км; зупинення Гольфстріму, підвищення середньої температури на Землі на 0,5 С, інтенсивне танення льодових шапок на полюсах і ще багато чого.

У галузі соціології вчені зробили висновок, що 2007 рік – рік перелому у ході кривої народонаселення Землі - з експоненційно зростаючої до насиченої з виходом до найбільш вірогідної постійної кількості людей на Землі у 14 мільярдів. Це зумовлено якимись внутрішніми (або зовнішніми) щодо всього людського населення Землі (яке треба сприймати як єдиний організм) причинами, а не простою нестачею їжі, палива чи збільшенням кількості вуглекислого газу в атмосфері [Капица 1996].

Дані народжуваності та смертності по Україні (мал.1.) говорять про те, що принаймні в Україні (цікаво б порівняти з даними по інших країнах Світу), десь з **середини 90-го року** смертність перевищує народжуваність. Цей факт дуже дивний, бо популяція завжди реагує на зовнішні утиски протилежно: народжуваність росте. А тут зсередини популяції розпочались процеси згортання чисельності! (Це наводить на думку, що таки є правда у «Зверненні Розуму Всесвіту до усіх жителів Землі у зв'язку з переходом в еру Водоля» (дивіться Додаток або [Обращение 2000]). У цьому зверненні говориться, що перехід розпочався з **жовтня 1990 року!** )



мал.1. Народжуваність та смертність по Україні з 1980 по 2005 рік [Газета 1997; Доповідь 2004]. На вертикальній осі відкладено кількість осіб у відповідному стані, що приходить на 1 тисячу осіб населення. Дані за 2003 та 2004 рік – дані по Харківській області [Доповідь 2004].. За 2005 рік – смертність по Україні з випадкового газетного джерела.

Вплив матеріальних наслідків агресивної поведінки людей щодо Природи, хоча і вважається багатьма вченими суттєвим (згадаємо тільки атомні та термоядерні вибухи в атмосфері Землі у 50-тих роках, Чорнобиль, забруднення відходами атомної промисловості та підземні вибухи атомних бомб зараз, викиди від згоряння вугілля та нафтопродуктів, забруднення води каналізаційними стоками та нафтою і ще багато чого), все ж не розглядається як головна причина змін (див. Додаток).

Все більша кількість вчених наближається до висновку що зміни ці – КОСМОЛОГІЧНОГО ПОРЯДКУ. На Землі почався перехід її як космічного тіла у якийсь інший стан. А що ж з людством? Людство разом з Землею теж переходить! (див. Додаток)

Тепер про найголовніше і найцікавіше.

У галузі релігії, на тлі нових або псевдонових вірувань з'явилась справжня зірка – Вчення Єдиної Віри або Останній Заповіт [Последний Завет 2001]. Це Вчення та практика його застосування вже отримали високу оцінку як філософів [Капышев, Колчигин 1999], так і науковців [Решение 2006], серед яких такі відомі вчені як академіки РАЕН Зайцев-Голошапов, Людмила Болотова (Москва). Якщо сприйняти це релігійне та світобудовопопояснює вчення як наукову гіпотезу, що потребує перевірки практикою, як це повинно робитись за гносеологічним алгоритмом розвитку, то вже в цьому випадку ми повинні зацікавлено до нього підійти.

Вчення дає ідею двох Творців і ще багато чого, що є настільки революційним та всепрояснюючим, що потребує дуже ретельного та зацікавленого вивчення вченими різних галузей знань.

Ось що про це вчення кажуть два казахські філософи А. Капишев та С. Колчигін у своїй книзі «Філософія грядущого» (далі переклад з російської В.З.):

*«Не легко досягнути усю велич того перевороту у світогляді, світовідношенні та реальному житті людей, які робить Віссаріон. Тому вже тут, на перших сторінках нашої книги, необхідно коротко, у загальному вигляді змалювати найвищі цноти вчення Віссаріона - цієї філософії грядущого. Це навіть не «цноти», це уся повнота Істини.*

*До цієї повноти люди не могли спромогтися дійти за тисячоліття свого розвитку і були неспроможні тому, що розуму по його природі неможливо власними силами розкрити суть Істини Буття. Недарма філософія існує і розвивається у лоні релігії, а у першоджерелах своїх спирається на стародавні міфи, Веди та інші святи писання Люди інколи підходили до Істини дуже близько, але – їм не вистачало зовсім «трохи». А цього «трохи», цієї, на перший погляд, маленької дрібнички вони були не в змозі досягнути самостійно. Вона така проста і разом з тим така несподівана, що стає зрозуміло: її не можна було ні придумати, ні знайти. Ця «маленька» світосприйнятна дрібничка, яку легко вкласти в один вислів, могла бути відкрита людям тільки Отцем Небесним, тільки відтіля, з горньої висі, у світ мало пролитося Світло.*

*І воно пролилося. І висвітило до цього часу невідоме: ТВОРЕЦЬ СВІТУ ТА ОТЕЦЬ НАШ НЕБЕСНИЙ НЕ Є ОДНЕ Й ТЕ Ж ДЖЕРЕЛО.*

*У СВІТІ ДІЄ НЕ ОДНО, А ДВА ТВОРЧИХ ПОЧАТКУ.*

*Це приголомшує та потрясає шукача Істини. Ця новина змінює все. Вона розв'язує величезну плутанину, яка панувала у розумінні Бога та людини.*

*Творець світу (Абсолют, Єдиний) є Джерело Всесвіту, життя, плоті та розуму, усієї природньої гармонії, порушувати яку недозволено нікому. Але окрім плоті й розуму, глибше та вище їх – душа в людині, яка живиться любов'ю та нею росте. А Джерело Любові і Творець душі людської – Отець наш Небесний. І значить суть людини – духовність, любов, людяність. І проявиться вона може тільки через плоть. Бо нащо потрібна людяність, яка не проявляється зовні? А оскільки духовна тканина, на противагу структурам матеріальним, безсмертна, настільки унікальна доля людини – жити на Землі, а потім у Всесвіті вічно і нести у безмежність Всесвіту тепло душі, збагачуючи велику, але холодну, Гармонію Природи новими барвами та відтінками, розповсюджуючи у Світобудові Любов».*

Тепер – про релігію, культуру та духовність. Про те, що люди плутають одне з одним. Наприклад, кажуть: «Українська духовність», або «Духовна культура» - культура – це зовнішній прояв релігії, який може бути різнобарвним, національним ; духовність – це спільне для усіх людей на Землі, об'єднуюче усіх:

*«Истинно говорю, что воспарить над Вечностью вам будет возможно только тогда, когда обретете единое в сердце своем. Ибо должно постичь РАЗНИЦУ МЕЖДУ ВНЕШНИМ ПРОЯВЛЕНИЕМ И ВНУТРЕННИМ. КУЛЬТУРА И ДУХОВНОСТЬ НЕ ЕСТЬ ЕДИНОЕ, НО ДОЛЖНЫ БЫТЬ В ГАРМОНИИ. ВНЕШНИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ РЕЛИГИИ ЕСТЬ КУЛЬТУРА, ВНУТРЕННЕЕ ПОСТИЖЕНИЕ — ДУХОВНОСТЬ. Цветы на поляне лишь потому живут дружно, несмотря на великое разнообразие, что одинаково питаются единой влагой. Внешние красота и проявления различны, но внутренняя суть едина. Внутреннюю суть человека составляет Вера его. Посему объединить разноликих людей в одну Семью может только Единая Вера. Ибо ежели взять народ одной и той же веры, то кого человек более приближает к себе: члена своей семьи или своего соседа? Член семьи всегда ближе, но незримая черта в сердце отделяет соседа. И до тех пор, пока вы будете иметь разноязыкие сердца, вы не станете Единой Семьей, но останетесь соседями. И, как бы уважительно ни относились друг к другу, крылья не возьмете. КУЛЬТУРА БЫЛА И БУДЕТ РАЗНОЛИКОЙ, ИБО ЭТО ДАР ОТЦА НЕБЕСНОГО ЧАДАМ СВОИМ — ТВОРИТЬ ИНДИВИДУАЛЬНО И НЕПОВТОРИМО. ГЛАВНОЕ — ЧТОБЫ ТВОРЕНЬЯ ЗИЖДИЛИСЬ НА ЧИСТОЙ ДУХОВНОЙ ОСНОВЕ. А ВОТ ДУХОВНОЕ У ЧЕЛОВЕЧЕСТВА ДОЛЖНО БЫТЬ ЕДИНО. Религии разнятся меж собой на основе разных понятий о сокровенных Таинствах Высшего. Но Истина бытия Таинств сих едина, ибо душа каждого человека развивается по одному закону. Сей закон знает только Отец Небесный, и до сей поры он не открывался никому. Возвестить закон может лишь Слово Божие»*

[Последний Завет 2001: Встречи : 86].

Таким чином з вищенаведеного витікає, що українська культура – це квітка, один з відтінків райдуги чарівної, якою та яким є українство на Землі-Матінці. Головне – це те, що ми усі є діти Бога і повинні любити один одного, незважаючи на національні особливості, повинні доповнювати один одного, щоб райдуга нашого спільного буття була барвиста та ВЕСЕЛА. Щоб відповідала своїй назві – ВЕСЕЛКА! А тепер я хочу призвати вас, вчених-україністів та фахівців в інших науках, - які в житті своєму стикаються з проблемою: як і чому вчити своїх студентів, своїх дітей, особливо у цей час, якщо ми вважаємо себе вченими та розумними людьми: **ДАВАЙТЕ Ж З ЗАЦІКАВЛЕННЯМ ПОСТАВИМОСЯ ДО ТОГО НОВОГО, ЩО ЗАРАЗ З'ЯВИЛОСЬ!**

**ПІДІЙДЕМО ДО ЦЬОГО, ЗГЛЯДАЮЧИ НА ВИЩЕЦИТОВАНЕ, З ПИТАННЯМ:** «А чи не є це тим, що ми всі давно чекаємо, або чекаємо так довго? Майже 2000 років?».

Із тих змін на нашій Матінці–Землі, про які було згадано на початку статті витікає: **ПРО ЦЕ НЕ МОЖНА НЕ КАЗАТИ ДІТЯМ ТА МОЛОДІ ЗАРАЗ.** Треба кінець кінцем розповідати їм про те, вчити їх тому, що Бог

існує, що у нього є задум відносно людини – Великий та чарівний; що є сенс у їхньому житті, Є МАЙБУТНЄ У НИХ!

У зв'язку з останнім у мене є такі пропозиції:

1. Запросити до Чехії цю людину, на зустріч з культурною та науковою громадськістю Університету, Міста, яка проходила б у великому часі (може не один день) у великій аудиторії; таку зустріч, щоб люди мали б змогу одержати відповіді на всі запитання.

Про можливість такої зустрічі ця людина давно заявила (ще у 2002 році) на прес-конференції у Москві, в зверненнях до Путіна, до Алексія II, до мусульман та до світової спільноти.

2. Щоб підготуватись до цієї зустрічі, науковою спільнотою, усім бажаним, з великою увагою розглянути ті матеріали стосовно Вчення, які є в Інтернеті [www 2007], у надрукованих виданнях [Слово 1997; Последний Завет 2001].

#### Література:

Акимов, А.Е.: «Природа торсионного поля»; Шипов, Г.І.: «Торсионные поля. Физический вакуум»; «Энергия и информация. Абсолютное ничто». In: Доклады на конференции «Наука России. Взгляд в Будущее», Красноярский край, 2003.

Ащоковский, В.А.: ТРАНСФОРМАТОР ТЕСЛА: ЭНЕРГИЯ ИЗ ЭФИРА, In: Сборник докладов научно-технической конференции «Аномальные физические явления в энергетике и перспективы создания нетрадиционных источников энергии» (ЭНЕРГЕТИКА-2005), ООО «Инфобанк», Харьков, 2005 г., стр.17.

Вейник, А.В.: ТЕРМОДИНАМИКА, «Высшая школа», Минск 1967. Газета «Зеркало Недели» 31 (02.08)/1997, стр.13.

Галаев, Ю.М.: НАБЛЮДЕНИЕ ВИХРЕВОГО ДВИЖЕНИЯ ЭФИРА ВБЛИЗИ ЗЕМНОЙ ПОВЕРХНОСТИ, Сборник докладов научно-технической конференции «Аномальные физические явления в энергетике и перспективы создания нетрадиционных источников энергии» (ЭНЕРГЕТИКА-2005), ООО «Инфобанк», Харьков, 2005 г., стр.122.

Гребенников, В.С.: «Моя жизнь», издательство «Советская Сибирь», Новосибирск, 1997 г.

Гребенников, В.С.: «О физико-биологических свойствах гнездовой пчёл-опылителей», «Сибирский вестник сельхоз. науки», 3/ 1984.

Дзюба, Виталий: Климат и украинская политика, газета «Коммунист», 67(30 августа)/ 2006.

Дмитриев, А.М.: «Перестройка климатических процессов на Земле». Доклады на конференции «Наука России. Взгляд в Будущее», Красноярский край, 2003.

Доповідь щорічна, 2004, «Стан здоров'я населення Харківської області та результати діяльності санітарно- епідеміологічних закладів», м. Харків, 2004.

Жук, Н.А.: СИСТЕМА ФИЗИЧЕСКИХ ЗАКОНОВ И ЭНЕРГЕТИКА, In: Сборник докладов научно-технической конференции «Аномальные физические



явления в энергетике и перспективы создания нетрадиционных источников энергии» (ЭНЕРГЕТИКА-2005), ООО «Инфобанк», Харьков 2005, стр.157.

Жук, Н. А. «Волновые решения уравнений Эйнштейна и проблема их физической интерпретации». Харьковская международная конференция «Гравитация, космология и астрофизика», тезисы докладов, Харьков 2003, с. 99.

Капица, С.П.:Феноменологическая теория роста населения Земли, УФН, Т.166, 1/1996.

Капышев А., Колчигин С. Философия Грядущего (Истинный Путь Человека), ТОО «Комплекс», Алматы 1999, с. 184.

Обращение Разума Вселенной ко всем людям Земли в связи с переходом в Эру Водолея, In: Газета «Земля Обетованная» 34-35/ 2000.

Плыкин, В.Д.: «В начале было Слово...или След на воде», изд-во удмуртского университета, Ижевск 1997.

Последний Завет. Т.1, Мастерская Человека, С.-Пб. 2001 г.

Решение Первой Научно-Практической Конференции «Новое Сознание – Новый Человек – Новое Общество: Образы, пути перехода, проекты и технологии», 15-20 августа 2006 г., п. Черемшанка Курагинского р-на Красноярского края, In: Газета «Земля Обетованная» 41/2006.

Слово Віссаріона, С.-Пб. 1997.

Цехмистро, И.З.: Холистическая философия науки, «Универс. Книга», Сумы 2002.

Www. vissarion.ru, vissarion.org 2007.

### **Summary**

The article talks about last recent modifications in different sciences, on Earth, in religion. The article talks about a new religion doctrine which realizes a revolution in world outlook. On base of this new doctrine the culture and spiritual culture, the Ukrainian culture saw in another way.



## Події кінця світу – XVII -вічна православна спроба наближення проблеми (Річ Посполита)

Новак Аліція

*Кафедра українознавства Ягеллонського університету*

Суд, який відбуватиметься наприкінці існування світу, за східною традицією називається Страшним Судом, а в XVII- вічній літературі згідно з тодішньою дійсністю також Всесвітнім або Всенародним Єнеральним Трибуналом Божим, на якому “всім нам, потреба явититися”, [Копистенський 1625: 170-171]. Отже лексика пов’язана з описанням положення, у якому знаходиться людство у час другого Христового пришествя достосована до тодішнього реципієнта. Господь Бог кінця часу у проповіді на похорон це “Небесний Ангельських Рот Ротмістр” [Гирський: 811], або, слідуючи словам Послання до Римлян [11,33] в композиції Смотрицького, “недовѣдомых судьбъ Всесилный Спорядитель, який як кожен самодержець тримає у своїх руках необмежену владу та, “нѣкого до рады своєї невзываючи нанебѣ и на земли чинить, што хочеть” [Казань 1620: 23]. Сам процес засудження часто представляють вживаючи правничої термінології, яка на думку Н. Яковенко просякнула мало не до всієї писемної продукції тих часів, в тому числі до творів візіонерського жанру. Його класичним прикладом, дослідниця вважає віршовану драму кінця 17 ст. тобто *Розмову во кратці о душі грішної*, де “Страшний суд змальовується як засідання міського суду за участю апостолів-лавників, адвоката і т.д.” [Паралельний 2002:82-83]. У настрої тодішнього судового залу вводить сама поява Сотворителя як Найвищого Судді [Smotrycki 1610:193] або “Судді Неба та Землі, який засідає на своєму парламенті” [Гирський: 827], а також присутність людей, яких ангели під кінець існування світу, тоді коли саме відбуватиметься “генеральна цілого світу комісія” [Гирський: 818], перед Трибунал ставлять [Kalnofojski 1638: 157], на те, щоб “Справедливий Суддя” [Kalnofojski 1638: 156] міг сповістити “генеральний” [Baranowicz 1671: 516; Smotrycki 1610:193], “слухний з небесного кансистеріум” [Гирський: 803], але і неодноразово “суворий декрет” [Baranowicz 1671: 522].

На протигагу земельним підкупним суддям, Суддя Кінця Світу буде непродажний, це означає, що людина не повинна розраховувати на “коронації та подарки”, як це іронічно прокоментував казнодія [Гирський: 827]. Ті, які будуть спасені впізнають справжнє щастя та відійдуть до небесної батьківщини, де вони, як померлий лицар Самуїл з похоронної композиції “між ангелами на сенаторському кріслі” сідають [Гирський: 790] або і будуть “вічно сеймувати”[Hyrski :886]. Пригадаймо, що актуалізація

теми Страшного Суду характерна і для іконографічних руських зображень, на яких в цей час посеред засуджених на вічне покарання грішників зображено уніатів, а часом і самих козаків, що можна пояснити їхніми, дуже часто надто близькими відносинами з турками та татарами [Berezhnaya 2003: 213-215].

Отже, на останньому Суді людина дістане відповідну заплату: “каждий з нас што сіял тут, там будет жати, Небом, и Пеклом, будут там нагорожати” [Сакович 1622: 239]. Так що, за словами Л. Барановича, одні терпітимуть на вічні часи голод, другі підуть за своїм Пастирем на “вічну пашу” та “вічні джерела” [Baranowicz 1671: 513]. Це водночас буде, як завважив між іншими К. Сакович, небувалий час зустрічі тих, які були розділені смертю.

Вже в давньохристиянській думці можна знайти вислови, які торкаються залежності людського тілного тіла від нового воскреслого тіла. Надто буквально розуміння абсолютної тотожності тіла померлого чоловіка з тілом, яке колись з'явиться на світі, щоб об'єднатись з душею, присутнє в Св. Макарого Великого, який висловив це цитуючи Євангеліє від Луки: “під час воскресіння всі члени воскреснуть і, як написано, *й волосина з голови не пропаде* (Лк. 21:18). (...) Бо Петро зостанеться Петром, і Павло – Павлом (...) сповнившись Духом, перебуває у власній своїй природі й сутності” [Св. Макарій Великий 2002: 157]. Цікаву пропозицію того, що відбуватиметься в час повернення людині психофізичної єдності можна знайти в письмах Григорія Ниського, який вводячи концепцію “форми” або “постаті”, сконстатував, що саме вона буде збережена в людині, завдяки її залежності від душі [Ware 2004 :177-178].

У XVII ст. між іншими І. Галатовський підкреслював правду, що кожна постаюча з труни людина дістане тіло, яке належало їй за життя. Це буде відбуватися, що вважав необхідним пояснити казнодія, як з іншими описаними в Святому Письмі воскреслими. Це дуже важлива, на думку автора подія, тому що душа та тіло були співучасниками гріхів, так що справедливість Бога вимагає засудження та кари для двох онтичних елементів людини:

*Мы зась такъ вѣримо, православныи христіяне, же в томъ же тѣлѣ, в которомъ теперь живемо, не въ иномъ всі з мертвыхъ встанемо. (...) Если бы въ иномъ не въ томъ люде з мертвыхъ встали, былъ бы Богъ несправедливый, бо бы иносѣ тѣло добре albo зле на свѣті чынило, а онъ бы иносѣ принялъ до неба albo послалъ до пекла* [Галатовський, 1665:187].

Біблія розповідає про наші тіла, що на землі були вони звичайні, а в час Парузії будуть духовні (1Кор. 15: 42-46), хоча не слід розуміти слів *Послання до Коринтян* буквально, тіло “духовне” все таки буде фізично існувати. Одушевління не означає дематеріалізації людини” [Ware 2004 : 144 ], але, за словами XVII-вічного автора, людина нагадатиме ангела [Stavroveskij 1646: 234]. Цитоване джерело подає і більш детальні пояснення духовності людського тіла. Тіло “хвалебне” зміниться за своєю натурою, а

саме не буде в тілах жодного плюгаства, фізіологічних виділень, за те сповнене буде “сладких вонностей” [Stavroveckij 1646: 233].

Тлінне тіло було залежне від почуттів (гр. *soma psychikon*), а після Суду буде підлягати духові (гр. *soma pneumatikon*) (1Кор 15,42-44). [Ware 2004 :178]. Почуття не поміняють своєї кількості та характеру, але розумна душа – що підчеркнув автор *Перла* – не всі почуття використовуватиме, нпр смак не буде людині потрібний. Всі ці незвичні процеси допомагають збагнути покликання на апостольські вказівки, де Св Павло чітко пояснив процес перетворення тіла, у притчі про засіяне зерно (1 Кор. 15, 36-37), яке все таки тотожне з виростаючою з нього рослиною [Stavroveckij 1646: 233].

Чергове питання пов’язане з повстанням з могили, яке буде можливе завдяки присутності ангелів. Автори намагалися якомога найдетальніше роз’яснити слухачам цей небуденний час, коли аргангельські хори в одну мить позбирають розсіпані по широкому світі людські останки, а сам Господь -Бог сотворить з них тіла, а пізніше вдихне у душі життя так, як це вже сталося у першому акті в раю. К.Т. Ставровецький у збірці *Перло Многоцінноє* з подробицями змалював незвичну картину, на якій зображено повертання тіла:

*Господь нашъ (...) през Ангелы святыи свои, яко то събирати рознесеній кости, звѣрами, птицаме, тоє презъ Ангеллы събереть, в съставі тѣла, и прахъ тѣла росыпаній, свяжуть жилами, и повлекуть шкурою, а душу невидимую, сам Господь творецъ нашъ, съединить с тѣломъ* [1646: 232].

Час покарання та нагороди починається задовго перед Великим Судом, тобто в останні хвилини життя, але має своє натуральне продовження у час постання з могили. І так, на думку книжника, тіла праведників після з’єднання з душею будуть гарні, навіть ті, які були хворі та калікі у попередньому житті тепер воздвигнуться як здорові. Тільки рани тих, які померли мученицькою смертю збережуть на тілах знаки своєї любові до Сотворителя, символи тріумфу над сатаною. Зате, суперечливою залишається думка про те, що існуватиме група людей, які не воскреснуть наприкінці часу, посеред них автор згадав народжених з приплоду сатани, тобто монстра та потвори, які привели на світ хворі на різні соромливі недужання, жінки легкої поведінки [Stavroveckij 1646: 233].

Одною з важливіших форм нагороди буде зрілість людини, яка вертатиме до психофізичної єдності. Всі люди, залишаючи порожні могили, незалежно від того чи померли вони як діти чи як старики, будуть в цей час молоді. Людина віком 30-ти років мала бути найдосконаліша, з огляду на фізичні здібності та ментально-розумові можливості. Казнодія, стосовно віку, писав:

*Чоловікъ найдосконаліиій естъ в тридцяти лѣтехъ, бо в томъ вѣку в тѣло досконалое, въ моць досконалую и в разумъ досконалый ся прибираеть. (...) Если бы зась кто умеръ въ старости. всталъ з мертвыхъ старый, и кто*

*умеръ в дитинномъ вѣку, всталъ з мертвыхъ дитямъ, были бы тыи люде недосконалыи, бо старыи моцы досконалой и здорovia досконалого, діти зась розуму досконалого и моцы досконалой не мають* [Галятовський, 1665:188].

Всі люди, зберігаючи свою стать, встануть як жінки та чоловіки, а додатковою подарованою праведникам нагородою буде відсутність тілесної похоті, між тими, які стануть в “суптелности и бистротою своєю”, подібні ангелам і житимуть у “радости дивной без уприкреня”. [Stavroveckij 1646: 234].

Зовсім інакше в аналізованих джерелах описують положення грішників, їхні душі виринуть з адової безодні, тіла будуть темні, сумні, смердючі, деформовані, страшливо гідкі, а незнищувальне, 30-літнє тіло, прийме безкінечну кару у пекельних полум'ях:

*Всѣ грѣшныици, вѣскреснутъ и выйдутъ из гробовъ своихъ, в темныхъ тѣлахъ шпетны, яко муринове, и смродливыхъ яко пси згнилыи, полны темности адской, ѿ смрадовъ, у своихъ уломностяхъ стануть, а покажутъ ся и безъруки, и безноги, слѣпыи, и свѣдроокіи, трудоватіи, и паршивіи, бѣсноватіи, і шаленіи, і францоватіи.* [Stavroveckij 1646: 235].

У XVII- вічній літературі присутня досить складна, досі актуальна проблема посмертної долі нехрещених дітей. Православні казнодії у цей час, себто в період, який відзначався значною смертельністю немовлят, приносили батькам духа надії. Це у свою чергу виникало з іншого ніж у католиків розуміння наслідків гріхопадіння перших батьків. На думку К. Т. Ставровецького, милосерний Господь не віддасть дітей, які свідомо не згрішили на вічні, хоча б найменші муки, як це проголосив блаженний Августин (*mitissima poena sensus*) [Kijas 2004: 66], тільки тому що вони не прийняли Божої благодаті у очищувальній тайні хрещення, Автор трактату *Душі людей померлих* висловив, можливо за Аквінатою, оптимістичне переконання, що для дітей призначено окреме місце в потойбічному світі (*limbus puerorum*), де вони безтурботно житимуть, однаковож “лица Божого не будуть видіти” [Галятовський 1687: 437]. Натомість православні у Москві неприймаючи такої концепції про людську природу після гріхопадіння вірили, що всі діти, які народилися у християнській родині по смерті ідуть прямо у рай [Корзо 2007:315]. Пригадаймо, що таке помірковання, стосовно проблеми долі померлих нехрещених дітей, яке можна простежити між іншими в духовій спадщині Григорія Ниського [Grzegorz z Nyssy: 86], а також в аналізованій нами групі текстів православних книжників, у католицькому катехізмовому навчанні та теології з'явилися офіційно тільки що у другій половині XX століття.

Час Парузії закритий перед людиною, як це прокометнував віршем Л. Баранович “*Który nas stworzył pierwszy nasz Dobrodziej, Przestrzega Pański Dzień jak złodziej*” [1671: 514]. Попри ту прийняту християнами правду, вже

на сторінках Біблії згадані були події та явища, які сповіщають швидкий кінець світу. Це були, як правило, однозначно негативні знаки [Kijas 2004: 31-32]. У час руського середньовіччя кінець світу сповіщали “потопи, пошесті, землетруси, напади поган тощо” [Пелешенко 1996: 285-291, і це не змінилося і в XVI- XVII ст. [Naumow 2002:201-207]. Отже Страшний Суд буде результатом Божого гніву на людство, за добровільне віддання сатані дорогоцінного скарбу, себто душі.

*Весь світ, земля хвіється, вонтипить непотреба,  
Же упадет невдовзі, а його руїни  
Конец віку ест знаком, не волос снідини.  
Знаком валки внутрії, посторонних погрозки,  
Которим не только християн погане,  
Леч, що тяжче, своїх християн християне  
В'язуть, в'язатью, кров точать. Пойзри на сусіди,  
Що ся діет, якії зо всіх сторон біди.  
Плачет наша братія, доставишия в руки  
Врага креста Христова, і то не без муки.  
Домовії неснаски, ненависть терпіти  
Од свойого своему – близький кінець, діти!* [Лямент 1620:213]

Моральне падіння вимагає переоформлення світу та людини. Л. Карпович вважав, що апокатастазис попереджений буде, часто згадуваною у апокрифічній апокаліптиці, всесвітньою пожежою [Encyklopedia Katolicka 1985:755]:

*Gdy się ten wielki świat ku końcowi skłoni tedy wprzód ta izba to jest ten wszystek ziemia (która do nieba przyrównana małą jest małego punkciku cząstką ze wszystkim cokolwiek na niej jest) palona będzie* [Karpowicz 1619: 9 v. – 10].

Посеред названих у тодішніх текстах змін, які передбачені на час Парузії, автори нагадали космічний апокатастазис, тобто відновлення землі та небес, яких необхідно сподіватися кожного дня:

*На пришльий ся он вічний живот сподіваймо.  
Голосу Архаггельського ожимаючи,  
На трубу остатнюю слух наставляючи.  
Чекаючи неба и землі переміненья,  
И всего світа и живіолов отновенья* [Плач альбо лямент 1615:169-170].

Відносно “особового апокатастазису” [Encyklopedia Katolicka 1985:755] треба сказати що теологи, принаймні в офіційному навчанні заперечували проголошену Орігеном, але також Григорієм Ниським можливість спасіння для усіх включно з сатаною [Smotrycki 1610:178]. З другого боку сам Оріген вважав, що цю тезу можна проголосити тільки небагатьом, зрілим християнам. Для пересічної людини вона надто небезпечна, з огляду на те, що може привести до духової необережності, байдужості, та зупинити людину на шляху наближення до Бога [Wage 2004 :229]. Оріген роздумуючи та пишучи про апокатастазис не проголошував

абстрактної системи, його ідея натурально виникає з навчання про необмежене милосердя Боже та залишається на рівні християнської надії [Ware 2004 :212]. Тезу про можливість спасіння всіх відкинено як офіційну доктрину, але в православної церкві, на думку О. Клімента, все таки вона присутня на рівні віри та у молитвах [Klinger 1983:155]. Пригадаймо, що церква молиться за тих, які мучаться в пеклі на вечірні у пентикостальну неділю [Ware 2004 :172].

У XVII ст. душпастирі часто закликали вірних молитися за великих грішників. Цікаве і те, що в тодішній літературі часто описувалися чудові уціління тих, які були призначені до пекла, або вже приймали покарання. Отже на рівні тези можна сказати, що людина в це неспокойне століття отримала духовну підтримку та надію на щасливе майбутнє, яку може осягнути кожен хто за словами Вазилія Великого “щодня й щогодини очікує Господа, працює над тим, щоб сьогоднішній день не пройшов марно, і більше нічим не журиться” [Перлини 1998:296]

#### Джерела

Галятовський, І.: Души людей умерлих, з тіла виходячіи, одходят на три місця, иншіи до неба, иншіи до пекла, иншіи на митарства. Чернігів 1687. In: Ключ розуміння. підготувала І. П. Чепіга. Київ 1985, 411-436 .

Галятовський, І.: Казанье третее на погребѣ кож(д)ого хр(с)тіанина правовѣрнаго. Львів 1665. In: Ключ розуміння. підготувала І. П. Чепіга, Київ 1985, 185-191.

Гирський, Т.: Казаніє третє на погребі пана Кунстятого Жабокрицького. In: Kazania ruskie. XVII w. Rękopis w zbiorach Czartoryskich -Kraków (sygnatura 3785 III) к. 802-818.

Гирський, Т.: Казаніє погребовое четвертое над Евстафіем Виговським. In: Kazania ruskie. XVII w. Rękopis w zbiorach Czartoryskich -Kraków (sygnatura 3785 III) к. 818-836.

Копистенський, З.: Омліа албо казанье на роковую Память в Бозі Велебного Блаженной Памяти Отца Єліссея в схимонасах Плетенецкого Архімандрита Печерского Кіевского. Київ 1625. In: Хв. Тітов: Матеріяли для історії книжної справи на Україні в XVI-XVIII в.в. Всезбірка передмов до українських стародруків. Київ 1924.

Лямент у свѣта убогиг, на жалосное преставленіє Святобливого...Леонтія Карповича. Вільно 1620. In: Українська література XVII ст. Поезія. Драматургія. Белетристика. Вступ, упор. В. І. Кречотень, ред. тому О. В. Мишанич, Київ 1987.

Плач албо лямент по zestю з світа сего, вічної памяти годного Григорія Желиборского. Львів 1615. In : Н. Rothe. Die älteste ostslawische Kunstdichtung 1575-1647, Gissen 1977.

Сакович, К.: Вірші на жалосний погреб Зацного Рицера Петра Коначевича Сагайдачного(1622) In: Н. Rothe. Die älteste ostslawische Kunstdichtung 1575-1647. Gissen 1977.

Смотрицький, М.: Казанье на честный погреб...отца Леонтія Карповича. У: С. И Маслов, Казанье Мелетия Смотрицкого на честный погреб о. Леонтія Карповича, Киев 1908.



- Baranowicz, Ł.: *Lutnia Apollonowa każdej sprawie gotowa*. Kijów 1671.
- Hyrski, T.: *Szczęśliwa droga i w drodze kompania*. In: *Kazania ruskie. XVII wiek. Rękopis w zbiorach Czartoryskich-Kraków* (sygnatura 3785 III), k. 877-889.
- Kalnofojski, A.: *ТЕРАТОУРГНМА* lubo cuda które były tak w samym świętoudotwornym monasteru pieczerskim kijowskim jako i w obydwu świętych pieczarach, w których po woli Bożej błogosławieni ojcowie pieczarscy pożywszy, i ciężary ciał swoich złożyli.... Kijów 1638. In: *Seventeenth-Century Writings on the Kievan Caves Monastery. texts: vol. IV*. Cambridge 1987.
- Karpowicz, L.: *Kazanie na pogrzebie Kniazia Wasila Wasilewicza Haliczyna w cerkwi brackiej wileńskiej ś. Ducha w roku 1619*. Wilno 1619.
- Smotrycki, M. [Ortholog, T.]: *ΘΡΗΝΟΣ* to jest Lament jednej ś. Powszechniej Apostolskiej Wschodniej Cerkwie z objaśnieniem Dogmat Wiary przez Theophila Orthologa teże świętej wschodniej Cerkwie Syna. Wilno 1610. In: *reed. texts: vol. I*, Cambridge 1987.
- Stavroveckij, C. T.: *Perlo Mnohocinnoje*. Czernihov 1646. Herausgegeben und kommentiert von Hartmut Trunte. Band I: text. Bohlau-Verlag-Koln-Wien 1984.

### Література

- Корзо, М.: *Украинская и белорусская катехетическая традиция конца XVI-XVII вв.: становление, эволюция и проблема заимствований*. Москва 2007.
- Пелешенко, Ю.: *Есхатологічні мотиви і тема кари Божої в українській літературі пізнього середньовіччя (середина XIII-XV ст.)*. In: *III Міжнародний конгрес українців Харків 1996, Київ 1996*.
- Перлини східних отців, зібрав Ю. Катрій, Львів 1998.
- Яковенко, Н.: *Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-XVII ст.* Київ 2002.
- Berezhnaya, L.: *Orthodox icons of last judgment ruthenian lands (16-18<sup>th</sup> centuries). Traditions, influences, and unsolved problems*. In: *Соціум. Альманах соціальної історії. Випуск 3*. Київ 2003.
- Grzegorz z Nyssy Św.: *O dzieciach przedwcześnie zmarłych*. In: *Bóg i zło. Pisma Bazylego Wielkiego, Grzegorza z Nyssy i Jana Chryzostoma*. Wydawnictwo M, Kraków, 2004.
- Encyklopedia Katolicka. tom 1*. Lublin 1985.
- Kijas, Z. J. OFMConv: *Odpowiedzi na 101 pytań o rzeczy ostateczne*. Kraków 2004.
- Klinger, O.: *O istocie prawosławia*. Warszawa 1983.
- Naumow A., *Antychryst i jego znak*. In: *Domus Divisa. Studia nad literaturą ruską w I Rzeczypospolitej*. Kraków 2002.
- Ware, K. Bp.: *Ośmielamy się mieć nadzieję na zbawienie wszystkich? Orygenes, św. Grzegorz z Nyssy i św. Izaak Syryjczyk*. In: *W drodze ku wieczności*, Lublin 2004, 201-232.
- Ware, K. Bp.: *„Pójdź radośnie”*: *Misterium śmierci i zmartwychwstania*, In: *W drodze ku wieczności*. Lublin 2004, 159-181.

### Summary

Last Judgment in the Orthodox tradition is called Scary Judgment and in 17th literature authors tried to depict events of end of the world in understandable

and clear colours. Among matters and aspects of future that were analyzed by the Ruthenian theologians in Commonwealth we can find examples of angels summoning dead to rise, apokatastasis, age of resurrected people and the problem of destination of dead not baptized children. We also tried to show patristic commentary to these problems.

# НЛО над Хортицею, або проблема “випадіння” етнічної пам’яті

**Буряк Володимир**  
*Гуманітарний університет «ЗІДМУ»*

Від щастя не вмирають.

П’ятий міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» - знаменна подія для України. Проходив він 26-28 травня 2007 року у Луцьку. У його контексті працювала міжнародна конференція “Нове життя старих традицій (традиційна українська культура у сучасному мистецтві та побуті)”. Про «Берегиню» писали більше, про конференцію – обмаль.

Я був на відкритті фестивалю і заключному концерті. Ейфорія, справді свято душі, архетипів. Здавалося немає проблем. На пленарному засіданні вирішив трохи змінити тему виступу, бо збірник з матеріалами був надрукований. Почуття у мене було двояке. Щастя від пережитого свята, від розмаю народного вихлюпу душі, а з іншого боку - відчуття реалій, далеко не втішне. І тоді аура фестивалю відходила назад. У душі було більше тривоги ніж щасливого відчуття.

Справді, від щастя не вмирають. Особливо коли поряд відбувається зовсім невластиве для щастя. І воно вже закодоване... Я на пленарному засіданні заговорив про НЛО над Хортицею...

НЛО над Хортицею.

У час великих катаклізм над Хортицею з’являється НЛО. Зависає обережно і ніби жадібно приглядається до острова. Кажуть, що і зараз висить. Я в це ніби не вірю, хоч розумію, що аномалії можливі як виняток. Може цю проблему хай досліджують філософи. Мені ж про неопізнані об’єкти розповідав місцевий екскурсовод, колишній лікар, а зараз міцний фахівець з краєзнавства, що сам, за його словами, зустрівся з пришельцем.

Це було під вечір. НЛО висіло як вогняний гриб. Раптом хтось почав насуватися на нашого героя. Ледь окреслена постать. Променеві очі, які ніби затягують до себе. Краєзнавець відчув, що його починають душили. І це не гра, незабаром йому кінець. Він був людиною дотепною, а може це спрацював генетичний захист. Різко простягнувши руку вперед, колишній лікар викинув міжиочі нашу традиційну українську дулю, приговорюючи:

-На табі, на...

І це допомогло. Все зникло.

Якщо НЛО з’являються над Хортицею, що це значить?

## Генетичний захист.

Якщо говорити про біоенергетику, то слід акцентувати на архетипах, образно-архетипній свідомості, що передається з покоління в покоління, несучи сумарне несвідоме (несвідомо-свідоме) знання етносу і, відповідно, кожної індивідуальності, що належить до нього. Несвідома інформація, долучаючись до наших снів, робить нам свідомісні натяки на сюжет долі країни і людини... Тобто мова йде про архетип, що за К.Г. Юнгом є несвідомим знанням. А вже архетип (архетипний мотив), що виявляється у свідомості як усвідомлений образ, є архетипним образом.

Здебільшого, говорячи про архетип, ми говоримо про архетипний образ. Він водночас є міфологічним образом. Сутність міфообразу полягає в тому, що він сприймається як неусвідомлена даність. Впав перед місяцем, молюся, плачу і неусвідомлено вірю, що це Бог. Якщо архетипні образи несуть нам частину пам'яті архетипу (несвідомого знання), то ми всі знаходимося у системі підстраховки на рівні виживання у контексті архетипного знання...

Дуля - як малий образний архетип – посилав біоенергії (малий вибух знання-захисту) врятував краєзнавця. Мовиться, звичайно, не про переляк пришельця. Мовиться про те, що, можливо, він уведений у систему архетипних знань людства, зокрема українського етносу... Тому він і зреагував... Але до цього ми ще повернемося.

## Душа українських архетипів.

Загальні архетипічні ряди людства це космогонічні – вода, вогонь, земля, повітря... З розширенням аналітичної функції свідомості утворюються етнічно специфічні архетипи на різних рівнях, що моделюють характер кожного етносу. Це психообразний комплекс, який залежить від території (геопростору), розміщення зір, руху Землі, специфіки рельєфу. Звідси – і кількість кольорів, їх специфіка, уподобання, колористика етносимволів. Ось лише архетипи української хати: піч, сволок, вікно, рушник, скриня, поріг. А модульні архетипи, що визначають характер особистості – Батько, Мати, (Велика мати, Мати степу). Архетипи етнопростору – степ, ліс, ріка, гай, ліс, верба, калина, дуб, явір, тополя... За кожним з них - цілі філософські міфологеми буття українців. Поступово у кожного етносу утворювався культурний ряд соціальних, політичних, художніх, наукових архетипів (образних архетипів)... Виникнуть і архетипи геосоціосвідомісні, такі, які будуть символами нації, бо вони акумулюють в собі концепти буття народу. Один з них –Хортиця...

## «Екатеріна» і «Рускій трактір».

Коли виходиш з подвір'я автовокзалу Запоріжжя-1, одразу до віч припадає кафе «Екатеріна» і трішки далі - «Рускій трактір». Це архетипи іншого етносу. Але чому вони вишикувались у місці, яке зустрічає людей звідусіль... Що сталося? У нас замінена історична матриця? Це жарт? Ні, насправді. Я пережив це боляче, коли уперше побачив таке. За два роки проживання у Запоріжжі, зрозумів, що це нікого не непокоїть. І не тому, що погані чи добрі начальники. Історична пам'ять у нас на такому рівні, що ми не відчуваємо образи на рівні свідомості етносу, на рівні запоріжців, що таке може бути. Нас підмінили? Хіба може у Москві біля залізничного вокзалу чи автобусного стояти пам'ятник чи кафе під назвою історичної особи, яка вела себе історично негідно по відношенню до Росії. Ну скажімо, Наполеон, Гітлер ..

Що таке “вибивати” архетипи пам'яті?

Є поняття *трансплантація архетипів*. Воно дуже умовне. На зміну архетипів потрібні століття, а часто і тисячоліття, бо вивести людину з власного біоенергетичного, образно-геополітичного поля надто складно. Це можна зробити лише методом історичної інтенсифікації – війнами, насильством, вбивствами. Спеціальними операціями... Український етнос усе це пройшов. І найбільше не потланило українським землям під протекторатом Росії. Далі історію повторювати не треба. Для свідомісної матриці інтенсифікована зміна архетипів – стресова ситуація. Не всі виживають. От ми і прийшли у двадцять перше століття, такими, якими ми є.

Комплексні фольклорно-етнографічні експедиції по Придніпров'ю Показали, що пам'ять носіїв інформації виснажена настільки, що не може вийти на середній рівень місткості. Дикі цифри. Молодь на 1991 рік не могла заспівати більше трьох-п'ятьох народних пісень. Покоління від 50-до 70 років – ледве по 10-15. У історичному аспекті свідомості і самоідентифікації прогалини разючі. Пушкіна і Лермонтова визнавали українськими авторами. Воно і нічого... Хай буде.. Але це ж глибинка - Михайлівна, Царичанського району, на Дніпропетровщині, майже за сто кілометрів від обласного центру. Про голодомор люди взагалі боялися говорити. Мовиться про інформаційно-свідомісний шок.

Вождь, шаман, король, президент...

Нойман, послідовник Юнга, акцентував на тому, що етнічний досвід архетипів, як праматриці свідомості, найкраще виявляється у видатних особистостях етносу. Це - вождь, шаман, король, президент, вчений митець, носій фольклору... Серед ряду сучасних імен я б назвав Василя

Скуратівського, який був одним із зачинателів «Берегині». Люди такого плану, які акумулюють у собі енергетику поколінь, - провідники нації.

Чи український етнос представляє справжніх лідерів нації? Мається на увазі політикум. Бо лідер веде етнос. Скеровує зусилля усіх і виражає ту потужну енергетику системи-знання на портал історії. Якщо не виражає, то відбувається принцип підміни, принцип створювання штучного іміджу начебто великої особистості. Без неї не можна в історії. Тут спрацьовують архетипи під тиском постійного впровадження яких, для суспільної свідомості створюється певна соціально-політична картинка обличчя людини, умовного лідера для мас. Найчіткіше у цьому контексті «працюють» прадавні архетипи - Батько, Матір, Чистота, Невинність, Любов. Попередньому президенту створювали образ батька нації. Нинішній лідерці опозиції можна поступово звикати до іміджу матері. Коса – архетип чистоти, незайманості. Перенесення цього архетипного образу на лідера соціуму, трансформує цей образ у архетип Справедливості, Правдивості, Довіри. Начебто маленька смислова перекомутація, зміщення акцентів, але сила архетипу свідомості така потужна, що устатковує нові підтекстовні ряди у заданому смисловому напрямку. Добре, коли індивідуальні якості людини збігаються з програмними, які треба іміджувати, «впроваджувати» у особистість, а коли ні, тоді треба вдаватися до міфологізації, або міфологізаційного зомбування.

Хочете, я вас зазомбую?

Міфологічна свідомість – безапеляційне сприйняття знаку, символу. Тобто сприйняття на віру. Можна на віру «перевертати» свідомість нації. Тут допоможуть ЗМІ. Армія численна і потужна. Під виглядом свободи слова ЗМІ часто пропагує свободу інформації одного олігарха відносно іншого. От і вся демократія інформаційного впливу. А якщо хочете, щоб я вас зазомбував, сприйміть на віру архетипи моєї поведінки, мого соціуму. Вірте лише мені. І пам'ятайте, що я вождь, шаман, король, президент...

Дивний цей природний відбір архетипів на генетичному рівні. Все фільтрувалось з такою жорстокістю, що вибудувались міцні системи взаємовідносин на різних рівнях буття. Як називаються суспільства, де перервано генетичний зв'язок між ланками еволюції і на арену лідерства виходять люди архетипно не запрограмовані на вершителів людських доль? Це суспільства міфологічно не розгерметизовані, або заміфологізовані. А це означає, що все сприймається на віру, а логіка поступу не проступає у суспільних відносинах. Майже інформаційно-свідомісний феодалізм. І то це у кращому випадку...

Знову НЛО Над Хортицею.

А якщо ночами висять НЛО над серцем України - Хортицею, то що це значить? Вищий Розум не хоче миритися з випадінням історичної свідомісної матриці українського етносу. Так це, чи ні? Якщо так, то інші цивілізації стурбовані свідомісним порядком чи, точніше, безпорядком українців. Може це допінг? Може це натяк. Розберіться, задумайтесь. А дуля – таки біоенергетичний самозахист. Дулю справді треба сприймати іронічно, щоб доля нам справді не піднесла справжнього облизня. Та й все треба сприймати надто іронічно, бо для ХХІ століття це зухвало неординарно. ОТАК-ТО. Надто це все серйозно.

### **Summary**

The article “UFO above Khortitsa or the problem of ethical memory “falling out” by V.D. Buryak highlights on the question of image-bearing archetypes preservation which are viewed as the basic dominant of the national intellectual development. Key words: archetype, image-bearing archetypes, archetypal knowledge, transplantation of archetypes, disclosure of myth, mythical zombing.





# **Взаємозв'язок культурної спадщини минулого (філософської думки українських і російських мислителів) та сучасних ідей космізму**

**Гармаш Сергій**

*Національний технічний університет “Харківський політехнічний інститут”*

У сучасному світі техногенної цивілізації особливу актуальність набуває проблема людини в її пізнавальній та переутворювальній діяльності. Розгляд цієї проблеми в ракурсі загальнолюдських цінностей є, безумовно, перспективним напрямком, оскільки в умовах цивілізованого суспільства свобода та права людини, її гідність повинні наповнюватись дійсно гуманним змістом, що неможливо без вивчення культурної спадщини минулого.

У процесі підбору відповідних матеріалів для висвітлення цієї проблеми (твори та наукові праці Г.Сковороди, М.Бердяєва, О.Меня, В.Вернадського, О.Фрідмана, Д.Блохіна, В.Барашенкова, А.Ейнштейна, К.Ціалковського, П.Девіса, Ф.Хайєка, М.Маркова) було визначено завдання даної роботи: простежити взаємозв'язок та взаємозумовленість філософської думки минулого та сучасності (основних положень антропологічної філософії свободи та ідей філософії космізму).

У рамках статті неможливо охопити всю багатогранність цього взаємозв'язку, тому зосередимось на окремих його аспектах, а саме – на співвідношенні людини з космосом, коли внаслідок взаємовпливу філософсько-гуманітарної думки і роботи природодослідників виникло явище, яке називається космізмом, а через нього – з сучасними концепціями розгляду можливих форм життя в космосі і на Землі, які не виходять за межі фізики; простежимо взаємозв'язок макро- та мікрокосмосу на сучасному етапі розвитку цивілізації, коли наука не обмежує область філософського мислення, а філософія не знецінює значення наукового пізнання.

Одним із видатних представників таких напрямків світової філософії двадцятого століття, як екзистенціалізм і персоналізм, є М.О.Бердяєв. Можна погоджуватися або заперечувати деякі з положень у філософії Бердяєва, але неможливо не визнати її значущості.

Аналіз філософських переконань Бердяєва свідчить про його пошук Істини, його “віру в існування Істини” [Бердяєв 1991:94]. Але головне в працях Бердяєва – “самопізнання, пізнання власного духу і духовних шукань” [Бердяєв 1991:25].

У Філософському енциклопедичному словнику про філософію М.О.Бердяєва написано: “Загальною основою його ідей є дуалістична

картина дійсності, в якій взаємно протиставляються два ряди начал: свобода, дух (бог), ноумен, суб'єкт (особистість), “Я” - з одного боку, необхідність, світ, феномен, об'єкт - з другого”. Тільки в суб'єкті, „в особистості знаходиться за Бердяєвим, незбагненна внутрішня глибина, що корениться в свободі” [1989:54].

В унікальності людської особистості він вбачав найвищу цінність, найвищу реальність буття, нижче якої – всі інші реальності: “...я поклав в основу філософії не буття, а свободу... В свободі прихована таємниця світу. ...я все життя пишу філософію свободи, прагну її удосконалити і доповнити.” [Бердяєв 1991:64]. Філософ визначав, що “...проблема людини є центральною для свідомості нашої епохи. Вона загострена тією страшною небезпекою, на яку наражається людина з усіх сторін. Переживаючи агонію, людина хоче знати, хто вона, звідки вона прийшла, куди йде і для чого призначена” [Бердяєв 1991:343].

М.О.Бердяєв пропонував розглядати проблему людини як філософ, а не як теолог: “Сучасне думання стоїть перед завданням створення філософської антропології як основної філософської дисципліни” [Бердяєв 1991:343]. Згідно з М.Бердяєвим, людство стоїть перед вибором між вмиранням у старому світі та відродженням в новому. Необхідно “внутрішнє переборення хаосу, перемога духу над технікою, духовне відродження ієрархії цінностей, поєднане із здійсненням соціальної правди” [Єрмічев 1991:8]. Пошук шляху “переборення хаосу” сучасного світу – основний зміст філософії вченого.

Саме високоморальне самовизначення людини, коли серце її та розум поверталися від соціального до вічного, від історії до релігії, щоб знайти вічні цінності, які стоять вище за примхливу дійсність, для того щоб у них знайти опору для життя, і є основою для “подолання хаосу” сучасного світу.

Цікавими є міркування про людську особистість сучасних богословів. Так, протоієрей Олександр Мень відзначав, що “сама сутність Християнської Віри”, то є “безкінечна цінність людської особистості” [Мень 1990]. А Людська особистість – ніби продовжує цю думку Бердяєв – „...може себе реалізувати тільки в спілкуванні з іншими особистостями. Особистість не може реалізувати повноту свого життя при замкнутості у собі” [Бердяєв 1991:361]. Соціалізація людини, про яку говорив Бердяєв, означає, що людина не може не увійти в колектив, але, увійшовши до нього, починає жити за його нормами та правилами. Тут ставлення людини до іншої визначено не дружлюбним почуттям, а структурою колективу, його ієрархією та організацією, прийнятими нормами та цінностями. Щоб вижити, людина повинна забути свою індивідуальність, бути як всі. Процес знищення індивідуальності зайшов так далеко, що Бердяєв з тривогою запитує: “Чи буде та істота, якій належить майбутнє, як і раніше вважатися людиною?” [Єрмічев 1991:7]. Тому “особистість повинна відстоювати свою

незалежність, духовну свободу, здійснювати своє призначення в суспільстві” [Бердяєв 1991:361].

Але свобода – це не вседозволеність, а залучення і через нього – керівництво загальнолюдськими цінностями в своєму вдосконаленні через самопізнання. Перефразуючи І.Канта, можна сказати, що існують два непізнані та неосяжні світи – це зоряне небо над нами та світ всередині нас. Ще Г.С.Сковорода стверджував, що “оскільки в людині проявляються всі властивості макрокосмосу, то зрозуміло, що процес пізнання вона повинна направити перш за все на себе”, бо “скільки б ми не осягали буття світу, пізнати його неможливо, якщо не пізнали самих себе, тобто в самопізнанні він вбачав ключ розкриття таємниць всесвіту й самої людини. Компасом в лабіринтах процесу самопізнання, на думку Г.Сковороди, – виступає бог в людині” [Сковорода 1961:115].

Тисячоліття допитливий розум людства, дивлячись на зоряне небо, намагався осягнути таємницю всесвіту. Виникали різні теорії, висувалися цікаві гіпотези й концепції, з’являлися цілі вчення, і одне з них – космізм.

Космізм представляє інтерес тим, що в роботах українських і російських філософів, учених-мислителів у весь зріст вставали проблеми єдності людини з космосом, космічною природою людини і космічного масштабу людської діяльності. Інтерес до ідей космізму на початку XIX сторіччя виник у Західній Європі, але найбільше поширення вони отримали в Росії та Україні через деякі особливості в розвитку російської філософії XIX ст., що прагнула представити людину не атомарним істотом, а особистістю, яка крім цього нерозривно пов’язана із загальним. Концепція космізму спиралася на еволюційні переконання, які поділялись російськими та українськими філософами.

Учення про космізм XX ст. має певні особливості: людство почало активно опановувати космічний простір, що в свою чергу розширило коло складних теоретико-пізнавальних (гносеологічних) і соціально-практичних проблем. Зупинимось тільки на деяких цікавих трансформаціях, яким піддалися концепції на сучасному етапі розвитку пізнання людини і космосу, та відобразимо їхній безпосередній зв’язок з антропологічною філософією свободи М.Бердяєва.

Вітчизняний ренесанс в області дослідження живого і природно-історичної ролі людини як розумної істоти завершив В.І.Вернадський. Він дійшов висновку, що “...життя - космопланетарний феномен, витoki якого навряд чи варто шукати на нашій планеті. Швидше за все це ефект співдружності всього живого в космосі” [Казначеев 1990:43].

Аналізуючи модель Фрідмана “гарячого Всесвіту”, що розширюється, яка отримує сьогодні різнобічне підтвердження в астрономічних спостереженнях, відомий учений-теоретик Д.І.Блохін пише: “...я дійшов висновку, що Всесвіт (Метагалактика) не міг би утворитися в межах чотиривимірного світу” [Кузовкін 1990:30]. Учений

припускає, що оточуючий нас світ не укладається тільки в такі вимірювання, як: довжина, ширина, висота і час, які сприймають наш відчуття, а має набагато більш широкі n-мірні рамки, де кількість координат n може прагнути взагалі до нескінченності. А таке припущення може далеко завести.

Доктор фізико-математичних наук В.Барашенков відзначає, що Всесвіт, можливо, складається з двох накладених один на одний, дуже слабо між собою зв'язаних і майже прозорих світів. При цьому два світи матерії: звичайна і дуже слабо з нею взаємодіюча – “тіньова”. “У момент їхнього утворення, коли з'єднувальна їх єдина взаємодія була дуже великою, різні види матерії інтенсивно перемішувалися і склали єдиний світ. Подальше розширення Всесвіту, за якого густина речовини знижувалася, а гравітаційні сили слабшали, сформувало два практично незалежних один від одного світи. Іншими словами, цілком можливо, що по сусідству з нами, в тому ж просторі - часу існує “паралельний світ”-невидимка, точно такий самий, як наш, а може бути, і зовсім несхожий, адже не дивлячись на тотожність фізичних законів, реальні умови відрізняються навіть на сусідніх планетах, а тут йдеться про світи, що розлучилися 15-20 мільярдів років тому!” [Барашенков 1988:30].

А.Ейнштейн стверджував, що час у Всесвіті тече не однаково, а залежить від швидкості. Американські вчені, що розробили сценарій “кидку крізь час”, розглядають варіант подорожі в минуле. Він теж заснований на теорії Ейнштейна, точніше на здатності гравітації скривлювати простір. Слідом за теорією відносності можна “пробити тунелем” наш чотиривимірний простір, потрапивши в ще невідоме нам вимірювання, на інші “сторінки” книги Природи. Можливо, вважають американські теоретики, наші високорозвинуті в технічному значенні нащадки навчатися управляти гравітацією і зможуть вирішити відразу чотири завдання: скривити простір, пробити в ньому “хід”, додати одному з кінців “тунелю” високу швидкість, інший - утримати на місці. Іншими словами, вийде просторова машина часу.

Окрім гіпотези про множинність світів, існують і гіпотези про існування різних форм життя. Про те, що форма життя - у вигляді згустків енергії - цілком правомірна, говорили багато вчених. К.Е.Ціалковський запевняв А.Л.Чижевського одного разу: “Еволюція є рух вперед. Людство, як єдиний об'єкт еволюції, теж змінюється, і нарешті, через мільярди років перетворюється на єдиний вид променистої енергії...” [Ціалковський 1986:21].

Такої думки дотримуються і багато сучасних учених. Так, П.Девіс вважає, що не виключені, хоча і не обов'язкові, інші форми життя, засновані на абсолютно інших небілкових процесах, ніж звичне нам життя [Девіс 1985:19]. Імовірно, розум може виникати в набагато більш широкому діапазоні умов, ніж це вважалося донедавна.

Разом з цим необхідно звернути увагу ще на одну особливість оточуючого нас світу. Дотепер ми припускали, що розмірність світів, які мають зв'язок з нами, більш менш відповідає звичним нам міркам. Але ж це може бути і зовсім не так. Валерій Брюсов висловив цю думку в відомих рядках, які ми спробували перекласти:

“Мабуть, ці електрони –  
Світи, де п'ять материків,  
Знання, мистецтва, війни, трони  
І пам'ять сорока віків!” [Кузовкін 1990:37].

Відомо, як відносні в нашому світі поняття “великого” і “малого”. ХХ століття принесло нові запаморочливі відкриття. В 1922 році талановитий ленінградський учений О.Фрідман, аналізуючи виведені Ейнштейном рівняння загальної теорії відносності, зробив сенсаційне відкриття, а саме: рівняння мають рішення, які описують повністю замкнуте коло. Тобто, під дією гравітації в окремих ділянках Всесвіту матерія може утворити простір, який може самозамкнутися.

Розвиваючи цю ідею далі, академік М.Марков виказав думку про те, що, можливо, весь наш Всесвіт з усіма галактиками, з мільярдами зірок і планет - все це, мабуть, всього лише крихітна частинка розмірами приблизно з електрон! Подібні частинки Марков назвав на честь Фрідмана фрідмонами і математично строго довів, що ніяких “поетичних вільностей” в такому припущенні немає [Кузовкін 1990:38].

Сміливі наукові гіпотези висувуються творчими особистостями, і саме вони вносять новизну в науку. Повертаючись до антропологічної філософії Бердяєва та сміливих поглядів в майбутнє інших учених, можемо повторити, що осмислення взаємозв'язку макрокосмосу і мікркосмосу неможливе без знання ідей минулого. Проте виникає безліч проблем, пов'язаних із розвитком науково-технічного прогресу. Якою буде людина майбутнього? Або снобом, обтяженим інтелектом, що призведе до неминучої загибелі цивілізації, або творчою особистістю?

Проблема виживання людства очевидна, і воно зможе вижити, якщо зрозуміє ество, феномен самої людини. І ми все більше схиляємося до того, що безмежність науково-технічних можливостей слід обмежити абсолютною непорушністю етичних норм.

Сьогодні ми звертаємося до загальнолюдських цінностей як до рятівної ідеї виживання людської цивілізації. Досвід пошуку Абсолюту М.О.Бердяєва, можливо, буде корисний і нам – тим, хто знаходиться на початку шляху до нового життя. Особливу значущість це набуває в наші дні. Відомо, що “всякий народ у будь-який момент свого існування живе в різні століття” [Бердяєв 1990:24]. І хочеться вірити, що такий народ знайде в собі силу подолати “внутрішній хаос” через самопізнання кожного, отримання внутрішньої свободи для творчості, для життя.

Ідеал М.О.Бердяєва - це одна з варіацій загальнолюдського ідеалу, за яким вільний розвиток кожного є умовою вільного розвитку всіх. За своїми переконаннями філософ є близьким і спорідненим з нами. Ф.Хайек відзначав, що тим, кому належить будувати новий світ, повинні знайти в собі сміливість почати все спочатку. Щоб далі стрибнути, треба відійти назад для розгону [Хайек 1990:149]. І одержавши поразку при першій спробі створити світ вільних людей, ми повинні спробувати ще раз, бо принцип сьогодення той самий, що і в ХІХ столітті, і єдина правильна позиція – це, як і раніше, політика, спрямована на досягнення свободи особистості, вільної від упереджень і озброєної знаннями.

### Література

- Барашенков, В.А. Два мира материи. In: Знак вопроса 5/1988.
- Бердяев, Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. Ленинград 1991.
- Бердяев, Н.А. Проблема человека. К построению христианской антропологии. Ленинград 1991.
- Бердяев, Н.А. Духи русской революции. In: Литературная учёба 12/1990.
- Дэвис, П. Случайная Вселенная. Мир, Москва 1985.
- Ермичев, А.А. Долгий путь к идеалу. Ленинград 1991.
- Казначеев, В.П. Непознанного в нашей жизни ещё очень много. In: Знак вопроса 2/1990.
- Кузовкин, А.С., Семёнов, А.Е. Непознанные объекты: досужие вымыслы или реальность? In: Знак вопроса 2/1990.
- Мень, А. Христианство. Лекция. In: Литературная газета 51/1990.
- Сковорода, Г.С. Твори в 2 т. Т.1, Київ 1961.
- Философский энциклопедический словарь. Москва 1989, с.54.
- Хайек, Ф.А. Дорога к рабству. In: Вопросы философии 12/1990.
- Циалковский, К.Э. Неизвестные разумные силы // Грёзы о земле и небе. Приомское книжное издательство, Тула 1986.

### Summary

The problem of a human being is the central one for realization of our epoch, and self-realization is the key for revealing its secrets. The task of this article is to study mutual relation of philosophical ideas of past and present (the main ideas of anthropological philosophy of freedom and modern ideas of cosmism).

# Особливості етнічної концептуалізації часу в українській національно-мовній системі

Дем'янова Юлія

*Запорізький національний університет*

Особливістю розвитку мовознавчої науки ХХ-ХХІ ст. є настанова розглядати мовні явища в нерозривному зв'язку з мисленням, свідомістю, культурою, світоглядом як окремого індивіда, так і етномовного колективу, до якого він належить. Адже мова є втіленням етнічного досвіду й тим самим набуває унікальної цінності як особливий змістовий феномен, так чи інакше відображає етнокультурні, народно-психологічні й міфологічні уявлення та переживання, тобто менталітет етносу як національну специфіку людського світосприйняття [Голубовська 2003: 93].

Уявлення про час – невід'ємний компонент суспільної свідомості, який разом з іншими категоріями утворює основний семантичний „інвентар” (термін А. Гуревича) культури народу. Феномен часу поєднує в собі, з одного боку, суму апріорно-досвідних уявлень про об'єктивні параметри реального світу, з іншого, – він є прямим відображенням категоризуючої діяльності людини, закріпленої мовною свідомістю. Як правило, представники різних мовних спільнот сприймають навколишній світ у категоріях, які в більшості випадків виявляються схожими. У той же час, у кожній національній культурі існують власні стереотипи мислення й мовної поведінки. Сучасні наукові дослідження свідчать, що кожен народ має свою швидкість сприйняття та опрацювання інформації, яка позначається на темпі та ритмі його буття. Ця швидкість проявляється всюди й складає частину характеристики кожного етносу. Зазначені міркування дають підставу говорити про етнічне сприйняття часу, що має й своє культурне відображення. Із цього приводу А.Гуревич висловлює думку про те, що “людина не народжується з відчуттям часу, її часові та просторові поняття завжди визначаються тією культурою, до якої вона належить”[Химка].

Розгляньмо деякі аспекти часу в традиційній культурі українського народу з метою визначення специфіки мовного вираження зазначеного явища. Для ілюстрації візьмімо словниковий матеріал та фрагменти поетичних творів Тараса Шевченка.

Визнано, що сприйняття часу тісно пов'язане з уявленнями про світ певного етнолінгвального комплексу, передусім його міфологією та релігією.

У слов'янській міфології простежується космічний, циклічний характер та астрономічне бачення світу. Прадавні українці були переконані, що, співаючи обрядові пісні – веснянки, купальські, обжинкові, зустрічаючи

й проводжаючи Богів, вони разом з ними регулюють світолад. Наші предки гадали, що доля людини, роду, добрі врожаї й усілякі блага залежать від її усвідомлення дійсності та вчасності проведення ритуальних дій. Останні завжди перебувають на перетині просторово-часових координат. Усесвіт в уяві прадавніх слов'ян поставав у вигляді кола, що обертається. Колообіг буття для язичницького суспільства найбільш наочно виявляв себе в змінах фаз сонця, місяця та календарних періодів року. Пізніше для українського народу час почав асоціюватися з плинністю води як символом минулості. Люди вірили в добрий і лихий час. Склався навіть певний календар, який можна назвати магічним і гороскопічним, оскільки він тісно пов'язаний із впливом небесних світил, насамперед Місяця, на долю людини, її життя. Спостереження за природою дало людям можливість усвідомити, що все має свій час для народження, дитинства-росту, юності-розквіту, зрілості-плодоносіння та старості-смерті. Це уможливило розуміння важливості вчасного початку сільськогосподарської дії. Саме тому досконалою основою для визначення й структурування часу був календар народних традиційних свят, завдяки якому етнос налаштувався на природний ритм певної території.

Народнокалендарна насиченість уявлень про час зумовила відповідне їх мовне моделювання. Яскравим свідченням про це є побутування в народній мові таких маркерів, як *ще треті півні не співали, до полудня, по полудню годину чи другу, перед заходом сонця, опівночі, до схід сонця, як місяць стане серед неба, поки сонце зайде, од зіроньки до зіроньки, перед світанком*[ФСУМ 1993].

В українській традиційній свідомості час взаємодіє з етноміфологемами, які представляють світ живої та неживої природи. Серед них чільне місце посідають предметні міфологеми, пов'язані з першоелементами природи: світилами, рослинами, птахами тощо.

Звернімося до Т.Шевченка, у творчості якого широко представлені найдавніші світоглядні уявлення українців, пов'язані з культом небесних світил. Навіть звужений перелік астральних міфологем, що їх автор використовує на позначення часу, підтверджує повсюдну присутність у творчості Кобзаря українського міфопоетичного канону, геніально опрацьованого митцем і представленою як здобуток світової художньої думки.

Наприклад, у поемі “Тарасова ніч” автор створює словесні образи ночі/ранку за допомогою характерних для староукраїнської традиції астральних міфологем: *“Лягло сонце за горою, Зірки засіяли, А козаки, як та хмара, Ляхів обступали. Як став місяць серед неба, Ревнула гармата... Зійшло сонце – ляшки-панки Поколом лежали”*[ТШ 1989: 22]. Для підтвердження думки наведемо рядки й з інших поезій: *„Виспівує та щечече, Поки місяць зійде, Поки тії русалоньки З Дніпра грітись вийдуть”*[ТШ 1990: 14]; *„То поснідаєм в пригоді, Поки сонце*



*встане...*”[ТШ 1989: 231]; „*Крізь верби сонечко сіяє*”[ТШ 1990: 217]; „*Надворі світає; Погас місяць, горить сонце*”[ТШ 1989: 64]; „*Найшла відьму, І трути достала, І трутою до схід сонця Дочку наповала*”[ТШ 1989: 125]; „*А щоб личко не марніло З чорними бровами – до схід сонця в темнім лісі Умийся сльозами*”[ТШ 1989: 38].

У традиційних уявленнях українців значне місце відводилося багатому та різноманітному світу тварин і птахів. Тут є всі підстави бачити залишки давнього анімістичного культу в поєднанні з пізнішим нашаруванням християнських світоглядних елементів. Способи позначати час за допомогою першоелементів живої природи, а саме птахів, є усталеними в поетичній картині світу Т.Шевченка. Розгляньмо, наприклад, фрагмент поеми “Причинна”: “*Защобетав жаворонок, Угору летючи; Закувала зозуленька, На дубу сидючи; защобетав соловейко – Пішла луна гаєм*”[ТШ 1989: 12-13]. У поезії “Сонце заходить, гори чорніють”, що написана в Орській фортеці, поет згадує рідну землю, розмовляючи із зіркою. При цьому Т.Шевченко створює образ вечора/ночі за допомогою різних стилістичних фігур, до яких входить і метафора “пташечка тихне”: „*Сонце заходить, гори чорніють, Пташечка тихне, поле німіє, Радіють люде, що одпочинуть, А я дивлюся... серцем лину В темний садочок на Україну*”[ТШ 1990: 25].

У поетових творах зозуля – один із улюблених образів, через який реалізується кілька символічних значень. Одне з них – віщувати долю, визначати строки життя: „*Ой зозуле, зозуленько, Нащо ти кувала, Нащо ти кувала, Нащо ти їй довгії літа, Сто літ накувала?*”[ТШ 1989: 173].

Сова (або сич), що здавна була уособленням темних, зловісних сил, у Т.Шевченка часто виступає одним із компонентів для створення поетичного образу ночі: “*Кричать сови, спить діброва, Зірочки сіяють... Спочивають добрі люди*”[ТШ 1989: 36]. Часто автор додає колориту створюваному образу за допомогою метафор антропоморфного семантичного наповнення: “*Удень пасуться. А вночі Віщують сови та сичі І не дають сусідам спати*”[ТШ 1990: 8]; “*Косаря уночі Зострічають сичі*”[ТШ 1990: 13]; “*Ще треті півні не співали... Сичі в гаю перекликались*”[ТШ 1989: 10].

Важливе місце відводиться півню, якого народна уява наділяла особливими властивостями. Перші, другі, треті півні як універсальний годинник сповіщали про певну годину ночі та наближення ранку. Отже для українськомовного читача поезій Т.Шевченка неважко зрозуміти, про що йдеться у рядках: “*Ще треті півні не співали, Ніхто нігде не гомонів*”[ТШ 1989: 10]; „*Поки півні не співали, Умийся водою...*”[ТШ 1989: 50]. За повір’ям, крик півня не лише віщує передранкову годину, а й відганяє нечисту силу та злих духів. Тому, гортаючи сторінки “Кобзаря”, нерідко натрапляємо на семантичне протиставлення *півні – нечиста сила*.

Традиційними є і міфологізовані в народній свідомості “злі” істоти. Оскільки язичництво сповідувало матриархат, жінці в українській

міфопоетичній культурі відводилось особливе місце. Найяскравішими та максимально колоритними жіночими образами є русалка та відьма. Фактично це символи національної демонології. Логічно буде стверджувати, що активність їх “діяльності” припадала на період ночі. Ілюстрації з поетових творів лише підтверджують цю тезу: *“Поки відьми ще літають, Поки півні не співають”*[ТШ 1989: 12]; *„Виспівує та щєбече, Поки місяць зійде, Поки тії русалоньки З Дніпра зрїтись вийдуть”*[ТШ 1989: 14].

Розвиток уявлень про час відбувався через поступову заміну циклічного часовідчуття на лінійне. Прийняття християнства сприяло “розпрямленню” у свідомості давніх українців образу часу, який набуває векторності, тобто спрямованості з минулого через сьогодні в майбутнє. Поступово усвідомлювалася цінність історичного факту, підсилювалася дискретність і якісна диференційованість часовідчуття. Лінійне та дискретне сприйняття часу поширювалося тільки на земний час, створений Богом і протиставлений вічності. Земна історія порівняно з вічністю мислилась як завершений цикл, наприкінці якого людина повертається до свого Творця. Такий погляд робив практично неможливим повне звільнення від циклічного сприйняття часу, оскільки християнська картина світу не знищувала, а поглинала язичницьку[Чжоу 2000 : 6]. Тобто, із прийняттям християнства відбулося накладання елементів нової культури на традиційну дохристиянську. Ознаки такої „зустрічі Візантії з Україною” простежуємо у своїх звичаях, і тепер важко розпізнати, де закінчується в народних традиціях староукраїнське й починається християнське. Наприклад, на час, у який святкують Різдво Христове, колись припадало свято зимового повороту сонця, а тому ми й сьогодні маємо в різдвяних звичаях цілу низку дохристиянських елементів[Воропай 2005 : 7]. Усе це створювало основу для функціонального закріплення темпоративів, які формувалися в межах християнського календаря та народної хрононімії.

Співвідношення астрономічного часу з історичним у традиційній українській мовній картині світу нерівномірне. Локалізація лінійного часу була обмеженою. Це виявляється в тому, що, наприклад, українська культура ігнорувала підрахунок років – головний показник лінійності (на це вказує побутування таких маркерів, як *з давніх часів, споконвіку, за царя Панька, до другого пришестья, з віку-правіку* або *наші батьки і діди розповіли нам, а наші прадіди розповіли їм, коли баба була дівкою, було це тоді, як мого батька й на світі не було, біс його знає коли, за дідів, з давніх-давен, віднині й довіку, , у сиву давнину, як рак на горі свисне, чи тепер, чи в четвер*[ФСУМ 1993; Воропай 2005]). Не всі українські селяни знали день, коли вони народилися, і власний вік. Не всі вони розглядали компоненти року в термінах конкретних дат, а поділяли рік, головним чином, за порами року й за святами церковного календаря.

Наприклад, імена церковних святих пов’язували з порами року, що знайшло відображення в усній народній творчості: *„Святий Юрій землю*

*відмикає, Святий Петро жито зажинає, Святий Ілля у копи складає*”[Воропай 2005 : 289]. Кожний із цих трьох святих уособлює певну пору року: весну, літо й осінь (стародавні слов’яни, подібно до англосаксів, поділяли рік на дві частини: зиму та літо або на зимове й літнє сонцестояння (Коляду і Купала). Припускають, що з розвитком сусідських стосунків слов’яни запозичили від німців тричастинний поділ року, і тільки пізніше рік почали поділяти на зиму, весну, літо й осінь[Воропай 2005 : 116]).

Досить прозорою є церковно-календарна регуляція часу: *від Великодня до Петра, а від Петра та до тепла; на Коляду, до Різдва, на Покрови, на Вербну неділю, у піст, у Великий піст, напередодні Петра Вериги, напередодні Юрієвого дня, на Щедрий вечір, до зеленої неділі; на Миколи та ніколи; настав час щедрувати; від Святого Миколая, на третій день Великодніх свят; це не колядували; це за тиждень перед Проводами*, а також сімейно-побутового характеру: *до хрестин, після заручин, після весілля, як помер батько; коли тебе ще не було на світі*[Воропай 2005], що відображає індивідуальне життя людини.

Привертає увагу той факт, що календарна сегментація часу створює періоди різної тривалості, які не збігаються з традиційним членуванням (доба, тиждень, пори року). Наприклад, святки, періоди постів (*Миколині святки, які тривають протягом трьох днів (4, 5 і 6 грудня), Спасівка (два тижні перед Спасом), Петрівка (рухомий піст), Великий піст (сім тижнів), Різдвяний піст, Пилиповий піст*[Воропай 2005] тощо).

Календарні свята й обряди – складний фольклорний комплекс, у якому поєднуються раціональний досвід і релігійно-магічні вірування, високоестетичні традиції та пережиткові звичаї. Календар українського селянина являв собою своєрідну енциклопедію народної мудрості, неписаний розпорядок життя хлібороба. Календарні звичаї та обряди формально узгоджувалися з річним літургійним циклом православної церкви, проте їх дійсною основою був трудовий сільськогосподарський календар.

У своїй поезії Т.Шевченко чітко дотримується традиційних способів позначення часу, уникаючи конкретних дат – головного показника лінійності. Натомість поет переймає традиційне циклічне світобачення українського народу. Назви, що відбивають конкретне місце дня в річному циклі переважно співвідносяться з відповідним днем християнського або язичницького календаря.

Розповідаючи про події художнього твору, поет регулює їх такими датами, як Пилипівка, Спас, Петрівка, Маковій, Покрови та ін. Для підтвердження тези наведемо приклади: „*А в пилипівку, сірома, Христа ради просить*”[ТШ 1990: 55]; „*І той минув – день Маковія, Велике свято в Україні*”[ТШ 1989: 85]; “*Тому к святкам З лиштвою пошили сорочечку*”[ТШ 1990: 182]; „*Вранці-рано, в пилипівку, Якраз у неділю, Побігла я за водою...*”[ТШ 1989: 222]; “*Удовиця у м’ясниці Сина*

привела”[ТШ 1990: 174] та ін.

Або візьмімо **Маковія** – спрощену українську назву церковного свята мучеників Маккавеїв (1 серпня за ст. ст.). Цього дня в церквах разом із хлібним колоссям святити садові квіти й голівки маку[Воропай 2005 : 386]. У “Москалевій криниці” автор не випадково обирає саме цю дату для освячення криниці, адже на Маковія (Першого Спаса, Спаса на воді) традиційно святять і воду: “*На те літо Криницю святити, На самого Маковія*”[ТШ 1990: 55]; “*На Спаса Або Маковія І досі там воду святять*”[ТШ 1990: 56]. Символічне значення в хронотопі поеми мають назви постів – Петрівки та Спасівки, оскільки в аграрному календарі з цими періодами пов’язане закликання дощу: „*А в Петрівку і Спасівку Не спочине в школі... Криницю копає!*”[ТШ 1990: 55].

У наступному прикладі часовим регулятором виступає як церковне свято, так і язичницьке: “*Хоч Петра діждати, Хоч зеленої неділі...*”[ТШ 1989: 216]. При цьому Т.Шевченко використовує стягнену форму назви християнського свята – вшанування апостолів-великомучеників Петра і Павла. Цей день припадає на 12 липня[Кислашко 2003 : 115].

Згадаймо й про **Пречисту**. Відзначають цей день на честь Богородиці 15 (28) серпня [РС 1996 : 258]. В українському церковному календарі розрізняють три дати вшанування Пречистої Богородиці – Успення (перша Пречиста), (Різдво Богородиці – друга), (Покрова – третя Пречиста). У Т.Шевченка відзначаємо першу й третю дати Пречистої: „*Після пречистої в неділю, Та після першої, Трохим Старий сидів в сорочці білій, В брилі на призьбі*”[ТШ 1989: 242]; “*Уже, либонь, після покрови Вертався з Дону я...*”[ТШ 1990: 59]. Особливо важливим, очікуваним це свято було для дівчат, оскільки після Успення Святої Богородиці починали готуватися до весільного сезону[2, с. 388]. Так, у поезії “Хустина” наречені “*Сидять собі розмовляють, Пречистої дождають*”[ТШ 1990: 44], тобто очікують весілля.

Характерним для поезій Кобзаря є окреслення відтинків часу за допомогою землеробського календаря, у якому знайшли відображення як раціональне, так і чуттєве сприйняття дійсності народом: “*Уже весною, як орали...*”[ТШ 1990: 101].

**Клечальна субота** (у Т.Шевченка неділя) – назва дня традиційного в українській свідомості циклу *зелених свят*, в основі яких лежав культ рослинності, магія закликання майбутнього врожаю. Напередодні *зеленої неділі*, в суботу, що називалася *клечальною*, обов’язково прикрашали подвір’я та будівлі *клечанням* – зеленими гілками клену, верби тощо [Кислашко 2003 : 27]: „*Отож у клечальную неділю Їх і повінчано обох...*”[ТШ 1990 : 70]. І таких прикладів у творах Кобзаря і народному мовленні безліч.

Таким чином, можна стверджувати, що сприйняття світу певним етносом, а саме часова сегментація дійсності, має чітко виражений

національний характер. Увібравши національно зумовлені міфопоетичні, релігійні та культурні уявлення про часові характеристики доквілля, традиційна українськомовна картина світу являє собою органічне поєднання циклічного та лінійного часовідчуття, з домінують першого над останнім, що співвідноситься із стабільним, гармонійним співвіснуванням людини та природи, а отже, циклічним хронотопом української традиційної культури. Космічний (астрономічний) час, який визначається природними циклами – місячним та сонячним, поєднує в собі міфологічні та релігійні уявлення етносу. На астрономічний час накладаються міфологічні та релігійні події, які диктують відповідну часову сегментацію дійсності: проміжки, що дорівнюють постам, періоди обрядових дій, свят, які відображають рух сільськогосподарського річного циклу, народного й церковного календарів.

Детальне вивчення способів і засобів вираження часу в традиційній українській культурі дає глибше розуміння національної картини світу в цілому, дозволяє простежити своєрідність національного характеру через структуру вербальних моделей концептуалізації одного з найважливіших елементів дійсності – часу.

#### **Література**

- Апресян Ю.Д.: Образ человека по данным языка: Попытка системного описания. In: Вопросы языкознания 1/1995, с. 37-67.
- Воропай О.: Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. Фоліо, Харків, 2005.
- Голубовська І.О.: Національно-мовна картина світу в її лексичній іпостасі: In: Зб. наук. пр. Київськ. ун-т, 2003, с. 92-98.
- Кислашко О.П. Кислашко Я.О.: Православні свята та народні звичаї. Грамота, Київ, 2003.
- Релігієзнавчий словник / За ред. А. Колодного і Б. Лобовика. Четверта хвиля, Київ, 1996.
- Тарас Шевченко. Повне зібрання творів: У 12 т. Т.1. Наук. Думка, Київ, 1989.
- Тарас Шевченко. Повне зібрання творів: У 12 т. Т.2. Наук. Думка, Київ, 1990.
- Фразеологічний словник української мови: У 2 т. / Уклад. В.М. Білоноженко та ін. Наук. Думка, Київ, 1993.
- Химка І.-П.: Історія, християнський світ і традиційна українська культура: спроба ментальної археології. [www.franko.lviv.ua/Subdivisions/um/um6/Statti/1-НУМКА Ivan-Pavlo.htm](http://www.franko.lviv.ua/Subdivisions/um/um6/Statti/1-НУМКА Ivan-Pavlo.htm)
- Чжоу Ш.Б.: Девизы как одна из разновидностей китайских хронимов. In: Филологические исследования 2/2000, с. 328-345.

#### **Summary**

The article is devoted to the study of the concept of time in the Ukrainian traditional culture. The author sets a task to trace the way this conceptualization is represented in the vocabulary of the Ukrainian language.



# Сучасний міф в масово-інформаційному дискурсі України

Руденко Ліна

*Гуманітарний Університет “ЗІДМУ”*

Вивченню архаїчних та сучасних міфів, проблемі міфотворчості та міфологізації суспільної свідомості присвячено велику кількість робіт вітчизняних та зарубіжних науковців. Визнані українські автори О. Донченко, Н. Каліна, Є. Чорний, О. Кульчицький, С. Кримський, С.Плачинда, І. Потапенко розробляли дану тематику в соціальній сфері, етнопсихології та фольклорі. Вивченню філософської проблематики міфу та символу присвячені праці М. Мамардашвілі, О. Лосева, Р. Барта. Семіотичний вимір питань співвідношення міфу та комунікації представлений роботами класиків: Ч.С.Пірса, Р. Барта, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана, А. Греймаса. При вивченні міфоархетипної проблематики як такої, неможливо оминати корифеїв психологічної науки: З. Фрейда, К.Г. Юнга, та їх послідовників – Ж. Лакана, Ю. Крістеву, С. Грофа. Проблеми міфу в масово-інформаційному дискурсі присвячені роботи Г. Почепцова, В. Буряка, М. Желтухіної. За наявності такої великої кількості праць українська теорія журналістики також активно розробляє питання використання та функціонування міфів в сфері мас-медіа.

Міф – це форма цілісного масового переживання та пояснення дійсності за допомогою почуттєво-наочних образів, що вважаються самостійними явищами реальності. Міфологічна свідомість відрізняється синкретизмом, сприйняттям картин, народжених творчою уявою людини, у якості беззаперечної дійсності. Для міфу не існує грані реального та надреального, об'єктивного та суб'єктивного; причинно-наслідкові зв'язки замінюються на зв'язки за аналогією та асоціації. Світ міфу гармонійний, чітко детермінований та непідвладний логіці практичного досвіду.

З еволюцією форм мислення від міфологічного до історичного та постісторичного міф не зникає, лише змінюється його роль в житті людини. Виникнувши в культурі первісного суспільства, він тривалий час залишався єдиною можливим способом пізнання дійсності, спираючись на особливу, притаманну суто міфологічній свідомості логіку пізнання (єдність світу, поєднання вигадки та реальності, тотожність предмета і об'єкта, предмета та знаку, речі та її імені).

Архаїчний міф є формою мислення (світ міфу тотожний уяві про нього, те, про що говориться, тотожне тому, що говориться, немає поділу на уявне та дійсне); формою споглядання (міф є наочним представленням про форму та простір); формою життя (міф постійно самовідновлюється із споглядання певних архаїчних культових дій). На стадії міфологічного

мислення міфологія, завдяки своєму саморозвитку, є абсолютною, а міфотворчість, як процес створення міфології, для архаїчної людини є унікальним способом організації уяви про Всесвіт. Первісна людина вписана в цей Всесвіт зсередини, вона взаємодіє в ньому з надприродним: міфічними істотами, прабогами. Колективне творення архаїчного міфу наповнює його безліччю варіацій. Цей процес К. Леві-Строс порівнює із написання інструментальних партій симфонічного оркестру.

Подальша генеза людської свідомості від міфологічної до історичної призводить до застосування у певних культурах неміфологічних засобів досягнення дійсності. Роль фантастичного у створенні міфу нового типу зменшується, він вже не сприймається як таїнство, одкровення – відбувається його перетворення на легенду чи казку.

У свідомості історичного типу міфотворчість поступається місцем міфологізації. Сутність міфологізації полягає в тому, що на рівень міфу, свідомо або несвідомо, підводяться певні особи, події або явища. Так відбувається становлення персональної міфології. Завдяки міфологізації елементи міфологічного мислення переходять у сферу художньої творчості й виступають у якості міфологем. Міфологема – це певна первинна сюжетна схема, кроскультурна ідея, яка зустрічається в фольклорі різних народів, вона перейшла з міфу в епос, з епосу в чарівну казку, потім у лицарський роман і так далі.

Новітня історія ХХ сторіччя знаменується переходом до постісторичного мислення та неоміфологізації культури. В постмодерністському дискурсі, як і в міфологічну епоху, неможливо ідентифікувати світ ілюзорний та дійсний, а героя – однозначно віднести до реального або вигаданого (Чапаєв у В. Пелевіна, хазари у М. Павліча). Проте, на відміну від міфологічної свідомості, яка не розрізняла ілюзію та реальність, свідомість постісторична заміщує реальне ірреальним, правду вигадкою.

В практиці постмодерну чуттєво-конкретні образи міфу заміщуються симулякрами (“порожніми знаками”), які не відображують реальність, а маскують її відсутність. Сучасний міф – це свідоме застосування форми архаїчного міфу в неміфологічній за своєю природою культурній традиції, що має на меті реалізацію певних цілей.

ХХ століття знаменувалося надзвичайно агресивним і дієвим використанням міфу як засобу державо- і націтворення. Приклади фашистської Німеччини і Радянського Союзу наочно демонструють і великий об’єднуючий потенціал міфу, і його колосальну руйнівну силу. Культивування міфу про арійців і німців, як їх єдиних нащадків й титульну націю планети призвело до жахливого кровопролиття. Формування нової, унікальної нації – радянської, із насадженням міфу про Сталіна – батька народів, про щасливе комуністичне майбутнє, також покликало за собою знищення цілих народів і культур. Концепти цих міфів наприкінці ХХ – на



початку XIX століття вичерпали себе. Однак, їх форма залишилась. Міф про чистоту титульної нації країни сьогодні якнайактивніше відновлюється в свідомості росіян – “Росія для росіян!”.

Міфо-інформаційний хаос в Україні першого року незалежності активізував у свідомості громадян інші міфи. Залишену оболонку міфу щастя, майбутнього, рівності, було наповнено новим концептом: щасливим європейським майбутнім, соціальною рівністю і громадянськими свободами. Ці міфи уособлювали позитивні прагнення українського народу. Але в нашій свідомості активізувалися і руйнівні стереотипи: непримиренний конфлікт сходу та заходу, формування образу Росії як зовнішнього ворога.

Вище нами було проаналізовано світомоделюючу функцію міфу. Тепер звернемося до його комунікативної функції. Теоретик постмодернізму Р. Барт дає таке визначення міфу: “Міф – це слово, вислів, один із засобів означення, вторинна знакова система, яка базується на мові” [Барт 1989: 60]. Вторинність тут пояснюється тим, що міф є особливою системою, яка будується на визначеній послідовності знаків, що вже існувала до нього. При цьому мовленнєвий знак, втягуючись в міфічний простір, набуває принципово іншого сенсу. Знак стає “формою” міфу, вказує нам на його “концепт”. У міфі “концепт”, який ми можемо грубо визначити як ідею, є одним цілим із формою, що підміняє собою і мову, і дійсність.

Знакова, мовна природа міфу обумовлює його медіаторну функцію між людиною та феноменальним буттям. Нам здається, що міф – це несумлінний посередник, адже він встановлює межі там, де їх не існує, претендуючи при цьому на істинне знання. Як зазначає Р. Барт, “Міф нічого не втаює та не афішує, він лише деформує; міф не є ані кривою, ані зізнанням, він є викривленням” [1989: 69].

Модель світу, що формується міфом, його психічна реальність (все, що здається людям реальним, або несе в собі силу реальності), заступає об’єктивну картину подій з легкістю та непомітно для суб’єкту. Міф “безкінечно сугестивний”, підкреслює Барт [1989: 72], в нього як відомо, наявні формальні межі, але немає субстанційних. Міфом може бути усе, що покривається дискурсом. Міф являє собою знакову систему яка функціонує на основі вже існуючих знаків наділяючи предмети чи явища додатковим (конотативним) змістом.

Масово-інформаційний дискурс у своїх певних проблемно-тематичних проявах є міфологічним. В контексті нашої роботи важливим є те, що міфи виступають схемою трансформації або заміни гіпореальності на гіперреальність. Адресат (масова аудиторія) засвоює образи самоідентифікації, які створюються на ґрунті міфоконструкцій.

Адресату пропонується роль в середині міфологічного сценарію, яку він повинен або підтвердити, або ні. Але навіть відторгаючи той чи інший

елемент міфоконструкції, але не відторгаючи її як ціле, адресат втягується у віртуальну модель світу, яка конструюється не ним, опиняється у положенні запрограмованого. З одного боку, міф спрямований на деформацію реальності та має на меті створити такий образ дійсності, який співпадав би з нереалістичними сподіваннями носіїв міфологічної свідомості. З іншого боку, міф стурбований “приховуванням” своєї ідеологічності, оскільки, кожна ідеологія прагне, щоб її сприймали як єдину вірну точку зору. Імплицитний характер міфологізації пов’язаний з тим, що ідеологічний міф прагне виглядати не продуктом культури, але явищем природи.

Всім відомий афоризм Маклюена “медіа – це повідомлення” в контексті нашої розвідки знаходить своє підтвердження. В сучасному інформаційному суспільстві ЗМІ виконують подібну до міфу функцію медіації, “тлумачення волі богів”, але із своїми особливостями.

Звернемося до прикладів. Теле- та фотолітопис “помаранчевої” революції. Світлини головних політичних героїв подій 2004 року на сцені Майдану Незалежності. В центрі композиції багатьох з них постать теперішнього президента - В. А. Ющенка, він усміхнений, доброзичливий, вітає багатотисячний натовп змахом руки. Це, згідно концепції Р. Барта, є міф, оскільки домінантою тут є не посмішка окремої людини, яка свідчить про піднесений настрій; не той факт, що перед нами кандидат в президенти України, а не електромеханік; і не те, що Ющенко на сцені Майдану, в самому центрі тогочасного життя держави, а не, скажімо, на Сумщині. Тільки сукупність всіх цих фактів вказує нам на концепт пробудження незалежної української держави, де представник переважної частини населення долає зазіхання на громадянські свободи та руйнацію моральних підвалин суспільства.

Повернення до основ міфологічного мислення відбувається найчастіше у кризові для держави моменти. Війни, державні перевороти, революції, глобальні катастрофи перенасичують реальність подіями, внаслідок чого вона перетворюється за визначенням Г. Г. Почепцова на “символічну революцію”. Ця революція “...покликана порушити ієрархію світу (модель світу), тим самим вона ніби руйнує сам світ для тих, хто в ньому живе...” [Почепцов 2001: 248]. Глобальні зміни геополітичного характеру в своїй далекій перспективі можуть мати на меті стабілізацію життя суспільства. Однак для встановлення загальнодержавного порядку має пройти якийсь час. І саме в цей період – з руйнації і до встановлення нового світу, утворений у суспільній свідомості вакуум заповнюють образи та символи колективного несвідомого, які заміщують собою зруйновані системи цінностей. В період глобальних соціальних зсувів у масовій свідомості позиції ірраціонального превалюють над раціональним.

Як бачимо, сучасний міф, рівно як і архаїчний, породжується образним типом свідомості. Проте, вони не є тотожними, оскільки тільки стародавня міфологія оформлюється у зв’язну оповідь, а сучасний міф є

дискретним, набором стереотипів масової свідомості. В праоснові сучасних міфів лежить міф архаїчний. Використання міфоконструкцій в сучасному масово-інформаційному дискурсі характеризується низкою ознак, основними з яких є: орієнтація свідомості реципієнта інформації на некритичне сприйняття дійсності та формування певних універсальних образів для конструювання ідеологічних та політичних іміджів.

Мас-медіа сьогодні належить найперша роль у процесі виробництва та розповсюдження міфів. За визначенням М. Р. Желтухіної, важливу роль міфу в мас-медійній комунікації обумовлює фантомність мас-медійної свідомості, фідеїстичне ставлення до слова та магічна функція мови ЗМІ [Желтухіна: 2003].

Спробуємо виділити кілька основних міфологем. Їх характерною ознакою є багатство конотативних змістів, пов'язаних як з давниною, так і з сучасністю. В цьому і полягає головна причина використання в медіаповідомленнях метафор та символів у парадигмальному вимірі. Локальні об'єкти репрезентуються в знаках та образах, які отримують глобальні, універсальні змісти.

Надцікава міфологема сучасного масово-інформаційного дискурсу і медіа-культури в цілому – це міфологема Зірки. Традиція символізму Зірки або Зорі бере початок в астральних міфах, древніх системах жрецької астрології та астрономії. Одне з пояснень розповсюдження «зіркової символіки» – верх небосхилу, його недосяжність. Зірки, що падають – символ втілення волевиявлення небесних сил, відносно того, що відбувається на землі. Звідси витікає значення “зірки” як знаку харизми, особливої судьби і слави. В християнській символіці Зірка над Віфлеємом знаменує народження Ісуса та слугує волхвам дороговказом. Давні українці почитали Дожницю – “вечірню зірку” (Венера).[Войтович: 2006]. На рівні сучасної масової культури “зірка” розуміється як харизматична людина, що виражає свою сутність у публічності. На цьому рівні “зірка” вже не людина – індивід, але людина – група, груповий образ людини, такий, яким його вважає та уявляє певна соціальна група.

Наступною міфологемою в нашому огляді є образ Героя-Одинака. Найбільш просте тлумачення цієї міфологеми полягає в існуванні культури індивідуалізму в західній культурі. Тема “одного в полі війна” зустрічається в епосі (Тесей, Одиссей, Гільгамеш), та в релігійних традиціях (Мохаммед, Ной, Гаутама). В українському фольклорі цьому образу відповідає фігура Козака-Мамая, який символізує відвагу та гідність (“Я козак Мамай, мене не займай”), мужність та оптимізм, але разом з тим – швидкоплинність життя. На відомих зображеннях в руках Мамай неодмінно бандура, символ співочої душі українського народу. [Войтович: 2006].

В соціокультурному вимірі герой-одинак відіграє роль претенденту на нові групові цінності, на те, щоб стати новою моделлю поведінки в конкретних умовах. Такими є реформатори (Лютер, Кальвін),

першопрохідці – мандрівники (Колумб), засновники культурних течій (Ніцше, Фройд), наукових шкіл (Ейнштейн). Важливий аспект героя-одинака – прояв творчого прориву, природа якого завжди знаходиться у протиріччі з консервативністю соціуму. Масова свідомість не спроможна до сприйняття нового, оскільки воно використовує кліше та стереотипи задля підтримки вже сконструйованої реальності. В українському масово-інформаційному дискурсі періоду відставки уряду Ю. Тимошенко, репрезентантом образу героя-одинака стала сама Юлія Володимирівна. Залежно ж від політичних симпатій того або іншого ЗМІ образ героя-одинака приміряють на себе всі найвидніші українські політики.

Міфологема створення світу несе у собі ще один варіант «американської мрії». Космогонічні міфи ідентичні за своєю суттю у всіх народів, відрізняються лише імена богів та сакральні назви. В українській міфології першоземлею богів та світу був Буян-Острів (Вирій), осередок померлих душ, острів у Всесвіті. У Вирії росло першодерево світу – Падуб (Ігдрасиль в скандинавів, острів Авалон у кельтів), на якому росли яблука безсмертя. Вічним мешканцем Вирію є першоптиця Сокіл (або Род). З його сліз народилися інші боги слов'янського пантеону [Войтович: 2006]. В масово-інформаційному дискурсі ця міфологема найчастіше використовується в політичному PR.

Аналізуючи проблему використання міфів у сучасному масово-інформаційному дискурсі, ми дійшли таких висновків:

1. У XX і XIX столітті ми спостерігаємо зростання наукового інтересу до міфів та їх активну політичну реабілітацію. Це пов'язано:

a. із входженням суспільства у кризовий стан – коли провідна ідеологія, ідеали та цінності руйнуються, зникає перспектива розвитку і можливість подолання кризи, створюється враження, що логічного виходу немає і залишається надія на диво. Людина переносить проблему розв'язання кризи на надприродні сили.

b. із формуванням та виявленням масово-стихійних рухів – коли народні маси стрімко залучаються до політичної боротьби, до формування масової культури, в якій домінуючим є колективне, несвідоме, спрощене; раціонально-логічне осмислення реальності замінюється на почуттєво-емоційне відношення прийняття – неприйняття, досяжне – недосяжне, зрозуміле – незрозуміле.

c. із розвитком природничих наук, які опинилися в епіцентрі загальнолюдських та сенсожиттєвих проблем організації Всесвіту. Це поставило перед філософією проблему цілісності й нового розуміння раціональності. Вичерпав власні потенції пояснення світу природничі науки впритул підійшли до межі, за якою постає потреба застосування нетрадиційних знань. Звернення до міфології доводить, що міф є сьогодні тією формою, яка здатна віднайти відповідь на метафізичні трансцендентні питання.

2. Актуалізація міфу в масово-інформаційному дискурсі є явищем закономірним і періодичним. Це обумовлено:

а.роллю ЗМІ у формуванні громадської думки. Соціально-економічні та політичні потрясіння у суспільстві, що частково або повністю руйнують у людей сталі уявлення про організацію дійсності, вимагають від мас-медіа структуризації дискретної свідомості. Використання у медіа-повідомленнях міфоархетипних конструкцій дозволяє на найвищому сугестивному рівні донести до суб'єкта впливу інформацію і викликати необхідну реакцію.

б.із особливостями ідіостилу автора публіцистичного тексту. В даному випадку мова йде про використання міфоархетипних образів залежно від інформаційного контексту, який може виявити майстерне володіння словом та інтелектуальність публіциста.

### **Література**

Барт, Р.: Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Прогресс, Москва 1989.

Войтович, В. М.: Антологія українського міфу: Етіологічні, космогонічні, антропологічні, теогонічні, солярні, лунарні, астральні, календарні, історичні міфи. У 3 т. – Т. 1 / Упоряд. В. Войтович. Навчальна книга – Богдан, Тернопіль 2006.

Желтухина, М. Р.: Тропологическая суггестивность масс-медиального дискурса: о проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ: Монография. Ин-т языкознания РАН, Москва; Изд-во ВФ МУПК Волгоград 2003.

Почепцов, Г. Г.: Коммуникативные технологии XX века. Рефл-бук, Москва; Ваклер, Киев 2001.

### **Summary**

The article deals with the place of the myth in organization of the mass-information discourse. The ties of archaic myth with modern Ukrainian mythology, the role of the myth as basic method of the suggestibility are discovered in the article.



# Поняття мовної свідомості в управлінському спілкуванні

Плотницька Інна

*Національна академія державного управління  
при Президентові України*

На сьогодні поняття “мовна свідомість” актуальне не лише у мовознавстві, філософії, психології, культурології, етнографії тощо, а й у сфері державного управління.

Поняття свідомості і мовної свідомості в лінгвістиці та психолінгвістиці, а також у культурології до цього часу використовується недиференційовано, іноді як синоніми. В одній із перших спеціальних праць із проблеми мовної свідомості - колективній монографії “Язык и сознание: парадоксальная рациональность”, опублікованій в Інституті мовознавства РАН у 1993 році, науковий редактор констатує: в монографії “мовна свідомість” і “свідомість” використовуються для опису того самого феномену - свідомості людини” [1993: 7].

Погоджуємося з думкою І.Стерніна [1989], що багатозначність поняття „свідомість” уявна, оскільки сучасні погляди на свідомість виходять із множинності видів і форм свідомості. До запропонованої дослідником класифікації за предметом мисленнєвої діяльності (сфери застосування свідомості) можна додати управлінську свідомість, оскільки сфера науки “державне управління” має місце в науковому полі.

На сучасному етапі виділяються два підходи щодо визначення мовної свідомості. Г.Яворська використовує терміни “мовна свідомість” і “лінгвістична свідомість” як синоніми. Зміст поняття “мовна свідомість” вона відрізняє від тлумачення О.Ахманової як “особливостей культури та суспільного життя певного людського колективу, що відзначили його психічну своєрідність і відобразилися у специфічних рисах певної мови” [2000: 143]. Модель дії мовної свідомості пропонує Г.Яворська, урахувавши, що рефлексія над мовою може реалізуватися у двох основних планах: перший (поверхневий) її рівень складається з поглядів на мову, характерних для певної мовної спільноти або окремих суспільних верств; другий (глибинний) рівень реалізується у мовній поведінці, а саме - в активному виборі мовних варіантів, які вважають правильними чи більш прийнятними, за рахунок інших варіантів, що сприймаються, відповідно, як непридатні [2000: 143]. Можна простежити зміни у мовній свідомості управлінців і носіїв мови за деякими управлінськими термінами: *Адміністрація Президента України - Глава Адміністрації Президента України; Секретаріат Президента України - Державний секретар України;*

*Секретаріат Президента України - Глава Секретаріату Президента України.*

У польському мовознавстві мовна свідомість визначається як усвідомлення наявних у підсвідомості суспільних мовних норм, що є особливо важливим у моменти вагання щодо правильності певної форми або слова [Gołąb та ін.. 1968: 568]. З цією думкою співзвучне бачення Г.М.Яворської, що “мовна свідомість постає як сукупність культурно й соціально зумовлених установок щодо мови, які відбивають колективні ціннісні орієнтації” [2000: 145].

Термін “мовна свідомість” утворено зі слів і визначає поняття, які належать до різних, хоча і дотичних сфер: психології та лінгвістики. Ми пропонуємо ввести в науковий обіг термін “управлінська мовна свідомість”, додаючи сферу державного управління. Поєднання відповідних понять, на нашу думку, можна кваліфікувати як прогресивну тенденцію. Безперечно, суть і розуміння мови й мовлення тісно пов’язані зі згаданими сферами. Мова і її мовленнєвий вияв використовуються управлінцями для вираження змісту документів, управлінських рішень, зв’язків із громадськістю, зокрема громадянами, громадськими організаціями тощо, відображають стан свідомості, вияви психологічного змісту внутрішнього світу державного службовця чи політика.

Термін “**управлінська мовна свідомість**” розуміємо як сукупність знань управлінців про українську мову, про норми сучасної української літературної мови, психічні механізми мовлення, що забезпечують мовленнєву діяльність управлінців, а також уміння і навички правильного використання мови, упорядкування мовних засобів управлінського підстилю у свідомості.

У проекті Концепції державної мовної політики в Україні, ухваленому на восьмому пленарному засіданні Національної комісії зі зміцнення демократії та утвердження верховенства права 11 липня 2006 року, читаємо: “Принципове значення для майбутнього української мови і української держави має **національна мовна свідомість і мовна гідність** (виділення наше - І.П.). У їх формуванні чільну роль має відігравати українська інтелектуальна еліта, насамперед, вище керівництво держави, яке своїм особистим прикладом і зусиллями має утверджувати престиж української мови, української нації і держави. Вільне володіння державною мовою - юридичний обов’язок кожного громадянина України”. У документі йдеться про “високу мовну свідомість і гідність”, які “здатні протистояти іноземній мовно-культурній експансії та агресивним чужоземним впливам, масовому поширенню такого загрозливого для української мови явища як суржик, необґрунтованому вживанню іномовних слів, коли їм є цілком повноцінні відповідники в українській мові”. На наш погляд, потрібно було в проекті Концепції дати чітке визначення понять “мовна свідомість”, “мовна гідність”, а особливо - “**висока** (виділення наше - І.П.) мовна свідомість і



гідність”, щоб у подальшому не виникало різнотлумачень, як, наприклад, з термінами “державна мова”, “державна (офіційна ) мова” й “ офіційна мова”.

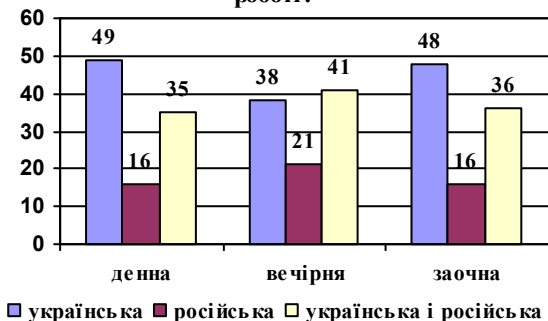
Л.Гнатюк звертає увагу, що Г.Мацюк, услід за І.Коваликом, розрізняє практичну лінгвальну свідомість носія мови і теоретичну свідомість мовознавця [2004: 398]. Людина, якщо знає певну мову і водночас її науково вивчає, є носієм двох, за своєю природою відмінних, свідомостей - лінгвальної та лінгвістичної [2001: 50]. Більшість управлінців має лінгвальну свідомість, хоча дехто має і лінгвістичну свідомість, якщо здобув свого часу філологічну освіту і продовжує досліджувати мовні (і/або мовленнєві) явища в державному управлінні.

Як відомо, мова - це не тільки засіб спілкування, але також механізм мислення й інструмент пізнання, відображення картини світу. Мовна картина світу - це своєрідне світосприйняття через призму мови [Яковлева 1996: 47], це упорядкована, соціально вагома система мовних знаків, що містить інформацію про навколишній світ, це відображення об'єктивної дійсності засобами конкретної мови. Зрозуміло, що об'єктивна дійсність відображається в нашій свідомості поняттями, а поняття виражаються словами. Утворюється ланцюг: дійсність - поняття - слово (словосполучення), у якому первинним є дійсність, а поняття і слово (словосполучення) - вторинні. Слово (словосполучення) - це мовний еквівалент (символ поняття, знак), умовне позначення відповідного поняття, що виникає разом із ним і викликає певні уявлення про предмет, ознаку, дію, явище тощо.

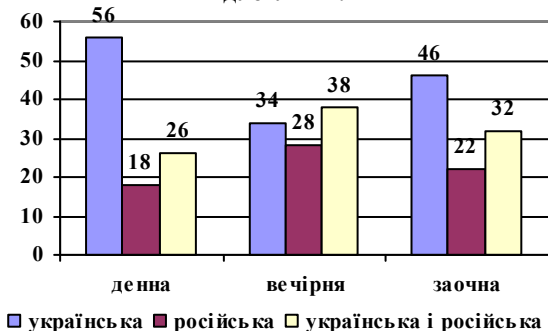
Для з'ясування деяких проблем управлінської мовної свідомості проводилося соціологічне опитування серед слухачів різних форм навчання (денної, вечірньої та заочної) Національна академія державного управління при Президентові України, які вивчають дисципліну нормативної частини магістерської програми „Ділова українська мова в державному управлінні” .

У запитаннях анкети (*Якою мовою Ви спілкуєтеся на роботі та в побуті? Якою мовою Ви спілкуєтеся зі своїм керівником і зі своїми підлеглими? Як Ви думаєте, яка мова має бути державною в Україні і чому?* тощо) пропонувалося три варіанти відповідей: а) українська мова, б) російська мова, в) інша (вказіть яка). Якщо більшість відповідей була „російську мову”, пропонувалося відповісти, чи є бажання і можливість вивчити українську мову: а) так; б) ні; в) на це немає часу; г) якщо буде створено належні умови; г) інший варіант відповіді. У діаграмах подано відсоткові показники відповідей на два запитання.

**Якою мовою Ви спілкуєтеся на роботі?**



**Якою мовою Ви спілкуєтеся зі своїми підлеглими?**



Дехто зі слухачів вважає, що необхідно більше уваги приділити вивченню української мови та пропагувати її в державних і недержавних органах усіх рівнів, щоб підвищувати авторитет української мови в усіх регіонах країни (при цьому особливу увагу слід приділити східним і південним регіонам України) і навіть за її межами. Деякі слухачі пропонують заохочувати спілкування українською мовою також у позаслужбових мовних ситуаціях. Був висловлений і протилежний погляд: переважає зрусифікована мова і не помітно особливого прагнення змінити цю ситуацію, не говорячи вже про активні спроби. Перехід до усного ділового українського мовлення в державному управлінні дуже повільний. На жаль, висловлювалася думка, що надто часто можна почути російську мову, а українська мова в управлінській сфері не домінує, що неприпустимо на сучасному етапі державотворення.

Окремі слухачі згадували, що в нормативно-правових актах України зафіксовано положення про статус державності української мови, однак у реальному житті не всі дотримуються цих норм.

У деяких анкетах порушується питання про зв'язок між українською і російською мовами, відносини між обома народами, про характерні для

українців і росіян розбіжності у ставленні до мови. Чимало відповідей свідчить про хворобливу реакцію на типову для нашого часу відкритість українського мовного простору для проникнення іншомовних слів, насамперед, російської та польської, англійської та німецької.

Розкриваючи поняття управлінської мовної свідомості, необхідно зважати не лише на генетичні та функціональні параметри, а й брати до уваги когнітивний аспект. Управлінська мова виступає як спосіб пізнання сфери державного управління. Пізнання в управлінському тексті, зазвичай, - це використання синтаксичних конструкцій з причиново-наслідковими відношеннями частин складнопідрядного речення. Наприклад: “61. Якщо листи громадян, передані до Служби з питань звернень громадян, стосуються питань нагородження, громадянства, помилування, такі листи передаються цією Службою безпосередньо до відповідних структурних підрозділів” [Інструкція 2005: 15]; “Якщо таких критеріїв немає, то й неможлива реалізація однієї з основних функцій управління - контролю. Тому навіть для неструктурованих проблем, які характерні для соціальних систем, необхідно знаходити більш-менш прийнятні критерії” [Луговий та ін. 2005: 13]; “Щоб керувати, необхідно не тільки добре знати, а й застосовувати на практиці принципи управління людьми” [Луговий та ін. 2005: 15].

Якщо причини речей у дійсності можна пізнати засобами досконалої мови [Запольская 1998: 268-270], то ефективним буде спілкування у сфері державного управління за допомогою нормативних засобів управлінської мови. Управлінці повинні уважно ставитися до слова, зокрема до його внутрішньої форми, намагатися досягнути глибини змістового наповнення через етимологізування іншомовних слів, шліфувати мовні засоби управлінського підстилю. Так, останнім часом модним стало використовувати не лише журналістами, а й державними службовцями і політиками такі запозичені слова, як *бренд* замість *ім'я*, *спікер* замість *Голова Верховної Ради України*, *губернатор* замість *голова обласної державної адміністрації*, *мер* замість *міський голова*, *мерія* замість *міська рада*. В.Живов зауважує, що “само по собі походження елементів не визначає пов'язаних із ними соціокультурних конотацій, істотним є не походження елемента, а його кваліфікація у мовній свідомості носіїв, тобто не генетичні, а функціональні параметри” [1996: 19].

Безсумнівно, категорії “мовна свідомість” і “мовна норма” історично змінюється, а особливо в останні десятиліття. Тому, вдосконалюючи управлінську мовну свідомість, потрібно враховувати і цей факт. На сьогодні ми маємо Український правопис і Проект найновішої редакції Українського правопису, про що пишуть, що досліджують мовознавці й інші авторитетні особи, які працюють над кодифікацією мовних одиниць. На науково-практичному семінарі “Актуальні проблеми викладання ділової української мови в державному управлінні” (Національна академія

державного управління при Президентові України, Одеський регіональний інститут державного управління, м. Одеса, 2005) викладачі кафедр української мови (Київ, Харків) і кафедр української та іноземних мов (Одеса, Дніпропетровськ) визнали, що серед першочергових завдань мовної політики в Україні має бути законодавчо вирішено про єдину редакцію Українського правопису. Нарешті у проекті Концепції державної мовної політики в Україні однією з функцій структурного підрозділу з мовної політики Міністерства юстиції України є організаційне забезпечення ухвалення й видання сучасної (тут і далі підкреслення - наше) редакції **Українського правопису**, його впровадження в офіційно-діловий вжиток, книговидавництва, практику навчальних закладів, ЗМІ тощо. Хочеться вірити, що в Україні найближчим часом буде єдина редакція Українського правопису, що ліквідує чимало проблем щодо правильності написання деяких мовних одиниць в управлінських текстах. Простежимо приклади написання літер *г*, *г* і, відповідно, вимови звуків [г], [г] у деяких словах, що використовуються в управлінських текстах, за словниками: 1. Новий тлумачний словник української мови у чотирьох томах. Т.3. Укладачі: В.В.Яременко, О.СМ.Сліпущко. - К.: АКОНІТ, - 1998. - 928 с. 2. Український орфографічний словник: Близько 155 тис. слів / Уклад: В.В.Чумак та ін.; Відп. Ред. В.М.Русанівський. - 4-е вид., переробл. і доповн. - К.: Довіра, 2005. - 1069 с. - (Словники України). 3. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад і голов. ред. В.Т.Гусел. - К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. - 1728 с. 4. Словник іншомовних слів: 23000 слів та термінологічних словосполучень / Уклад. Л.О.Пустовіт та ін. - К.: Довіра, 2000. - 1018 с. - (Б-ка держ. службовця. Держ. мова і діловодство). Номер словника в переліку відповідає номеру в таблиці.

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<i>Агітація – с. 22</i>	<i>Агітація – с. 15</i>	<i>Агітація – с. 9</i>	<i>Агітація – с. 25</i>
-	<i>Гарант – с. 178</i>	<i>Гарант – с. 222</i>	<i>Гарант – с. 239</i>
<i>Гарантія – с. 693</i>	-	-	-
<i>Гарантувати – с. 693</i>	<i>Гарантувати – с. 178</i>	<i>Гарантувати – с. 222</i>	<i>Гарантувати – с. 240</i>
<i>Гатунок – с. 694</i>	<i>Гатунок – с. 204</i>	<i>Гатунок – с. 269</i>	<i>Гатунок – с. 316</i>
-	<i>Інавгурація – с. 343</i>	<i>Інавгурація – с. 494</i>	<i>Інавгурація – с. 224</i>
<i>Пропаганда – с. 796</i>	<i>Пропаганда – с. 757</i>	<i>Пропаганда – с. 1162</i>	<i>Пропаганда – с. 768</i>

<i>Реґіон</i> – с. 885	<i>Реґіон</i> – с. 782	<i>Реґіон</i> – с. 1206	<i>Реґіон</i> – с. 788
<i>Реґламент</i> – с. 886	<i>Реґламент</i> – с. 782	<i>Реґламент</i> – с. 1207	<i>Реґламент</i> – с. 789

Спостерігаються розбіжності у написанні окремих слів: *аґітація* – *аґітація*; *ґарантія* - *ґарантія*, *ґарантувати* - *ґарантувати*. Останнім часом пишуть слова і вимовляють так: **реґіон** [рег'іон] і **реґламент** [реґламент], проте у згаданих словниках інше написання. Чим керуватися в подібних ситуаціях управлінцям? Як можна зарадити помилкам в управлінських текстах? Відомо, що нормативними вважається ті одиниці, що зафіксовані правописом, більшістю словників, довідників, посібників тощо. Проте управлінець як мовна особистість не має змоги перевіряти за різними джерелами написання згаданих та деяких інших слів і визначати, яке ж написання правильне зараз. Тому актуальним є підготовка й публікація відповідних уніфікованих словників і/або довідників для сфери державного управління, рекомендованих і затверджених компетентними закладами, органами тощо.

Поняття “мовна свідомість” має свою специфіку, що підкреслює сукупність феномену свідомості, думки, внутрішнього світу людини (у нашому випадку – управлінця) із зовнішніми відносно до нього мовними і мовленнєвими виявами.

Отже, у статті з'ясовано визначення поняття мовної свідомості, введено в науковий обіг поняття “управлінська мовна свідомість”, що є важливим у світлі останніх проектів законів і концепцій, які стосуються мовної політики в Україні. Проведене соціолінгвістичне дослідження дає змогу переконатися в тому, наскільки розчленованою і диференційованою є мовна свідомість державних службовців. Ми дослідили один із випадків ставлення нефахівців, тобто не філологів-україністів, до української мови як державної (це офіційний статус) і до української мови як мови спілкування в повсякденному житті й побуті.

Подальша розробка поняття “управлінська мовна свідомість” відкриває можливість збагатити наші знання не лише про феномени мови й управлінського мовлення, а й про феномен психіки – управлінської свідомості.

Перспективним вбачається дослідження управлінської мовної свідомості з урахуванням особливостей спілкування державних службовців у різні періоди їх професійної діяльності.

### Література

- Гнатюк Л. Мовна свідомість як поняття лінгвістики (діахронічний вимір).  
 Ін: Вісник Львов. ун-ту. Серія філол. 2004. Вип. 34. Ч. II, с.397-402.  
 Запольская, Н.Н.: Модели “общеславянского” литературного языка XVII -

XIX вв. In: Славянское языкознание. XII Международный съезд славистов. Краков, 1998 г. Доклады российской делегации / Отв. ред. акад. О.Н.Трубачев. Наука, Москва 1998, с. 267 - 294.

Інструкція з діловодства в Секретаріаті Президента України: Затвержена Розпорядженням Державного секретаря України від 4 травня 2005 року № 83. Київ 2005, 68 с.

Луговий В., Бакуменко В., Князев В. Закономірності, принципи та фактори вибору в науковому пізнанні процесів державотворення // Державне управління в Україні: реалії та перспективи: Зб. наук. пр. / За заг. ред. В.І.Лугового, В.М.Князєва. Вид-во НАДУ, Київ 2005, с. 7-21.

Мацюк Г.П. Прескриптивне мовознавство в Галичині (перша половина XIX ст.). Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка. Львів 2001.

Стернин И.А. О понятии коммуникативного поведения In: Kommunikativ-funktionale Sprachbetrachtung. Halle, 1989, s. 279-282.

Яворська Г.М. Прескриптивна лінгвістика як дискурс: Мова, культура, влада / Нац. акад. наук України. Ін-т мовознавства ім. О.О.Потебні. Київ 2000.

Язык и сознание: парадоксальная рациональность // За ред. Е.Ф. Тарасова. Москва 1993.

Яковлева Е. С. К описанию языковой картины мира // Русский язык за рубежом. 1-2-3/1996.

Gołąb Z., Heinz A., Polański K. Słownik terminologii językoznawczej. PWN, Warszawa 1968.

### Summary

This article examines the concept “language consciousness”. The author introduces the term “administrative language consciousness” and determines the role of language consciousness in understanding processes and phenomena of the administrative language.

# Самоуправство у контексті самоврядування

Шейна Лариса

*Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна*

У зв'язку із тенденцією до розподілу влади та повноважень між все більшою кількістю суб'єктів на різних рівнях суспільства, виникає потреба у визначенні меж самоврядування, за якими має місце його протилежність – самоуправство.

Формування навичок самостійного прийняття рішень та відповідальності за власну долю є дуже важливим етапом у становленні майбутнього громадянина та особистості. Швидкості, на яких в сучасному інформаційному світі відбувається обмін даними, залишають замало часу на традиційне передання знань, набуття навичок тощо. Тому у такому контексті необхідним стає розвиток самоврядування як на рівні держави, так і на місцевому, зокрема, серед мешканців певної території та студентської молоді.

Питання розмежування свободи вибору та необхідності, самоврядних та самоуправних дій завжди піднімалися у сфері соціально-філософської проблематики. Їх розробляли Демокрит, Аристотель та Марк Аврелій, Б.Спіноза і Н.Макіавеллі, Т.Мор і Д.Юм, А. Камю і Ж.-П. Сартр та інші.

Варто зауважити, що явище, яке ми досліджуємо, достатньо складне. Ігнорування окремих рівнів його існування може спричинити становленню хибного враження. Тому, користуючись універсальністю як відображенням ідеї про те, що всі науки взаємопов'язані і створюють єдину картину світу, ми зробили огляд засад, на яких побудована концепція самоврядування у різних галузях науки, узагальнили зміст поняття “самоврядування” та вивели з нього поняття “самоуправство”.

Поняття “самоврядування” з позиції мовознавства може бути ідентифіковано як слово, складене з основ “само” – самостійно – та врядування (керування, управління). Тлумачний словник української мови подає визначення самоврядування як *форми управління, за якої суспільство, певна організація, господарська чи адміністративна одиниця тощо має право самостійно вирішувати питання внутрішнього керівництва* [Гринчишин, 1988: 258].

Мовознавчий аналіз семантичного гнізда “само” поряд із словом самоврядування (самоуправління) ставить слова із позитивно забарвленим значенням (самовідданість, самопожертва, самородок, саморозкриття), нейтральним (самодіяльність, самозахист, самоосвіта, самопочуття, саморобний, самосвідомість), а також словотворчий ряд дає можливість побачити і такі негативні крайнощі втілення семи “само”, як

самовпевненість, самовілля, свавілля, самодурство, самоуправство. Семантичні групи дозволяють вивести умовну логічно-лексичну формулу самоврядування.

Розглянемо складові нашої формули.

У самоврядуванні присутні елементи самодіяльності і, відповідно, достатньо саморобних, самостійно віднайдених шляхів, деталей (тут можна очікувати як позитивних, так і негативних наслідків, в залежності від того, як буде організовано і спрямовано діяльність). Зрозуміло, що значних корисних результатів можна чекати, якщо робота відбуватиметься за наявності самовідданості у виконанні доручень, елемента самопожертви заради спільної справи. Для окремої особи чи колективу результатом може стати саморозкриття у діяльності. Хтось може виявиться самородком. Процес становлення відбувається за наявності здорової впевненості у своїх силах, у правильності прийнятого рішення, тільки без крайнощів у вигляді підвищеної самовпевненості. Свавілья, самодурство та самоуправство у спільній справі заважатимуть отриманню позитивних результатів чи навіть здатні звести їх нанівець.

Таким чином: самоврядування складається з усвідомленої необхідності до якої додається самостійність у прийнятті рішень і відповідальність за них, при чому може виявлятися самодіяльність ,як із знаком плюс, так і зі знаком мінус. Процес прискорюється за наявності самовідданості та певної самопожертви. Побічним результатом взаємодії цих факторів може бути саморозкриття та самовдосконалення.

Сумарний результат буде меншим, якщо у діяльності виявляться самовпевненість, свавілья, самодурство чи самоуправство окремих учасників. І тим більша буде негативна складова, чим більше осіб виявлять зазначені якості.

Якщо не брати до уваги додаткових впливових елементів, які не залежать від особистісних якостей учасників, – таких, як матеріальна база, допомога чи перепони з боку висхідної гілки влади, брак часу і т.п., – умовна ідеальна (тобто така, яка не враховує позасистемних впливів) формула самоврядування набуває такого вигляду. Складова N позначає кількість учасників.

*самовідданість самопожертва*

**самоврядування =самоусвідомлення +самостійність +самодіяльність – N(самовпевненість +свавілья +самодурство +самоуправство) =самовдосконалення**

Поняття “самоврядування” у суто філософській літературі розглядається як одна з форм керування у суспільстві. Вона покликана забезпечувати періодичне волевиявлення мас під час вирішення загальнодержавних питань та систематичне волевиявлення у межах окремих



соціальних утворень, колективів – громад. Забезпечення самоорганізації суспільства є можливим при наявності плюралізму.

На думку С.Ф. Клепка, однобічне стимулювання у суспільстві як плюралізації, так і самоврядування не сприяє його самоорганізації, тобто, природному самостійному руху до подолання людського відчуження. Забезпечення єдності цих принципів у державній розбудові та реформуванні господарства надає можливість протистояти розпаду суспільства на окремі ворогуючі суб'єкти чи насадженню подібності.

З позиції філософії розглядати самоврядування можна у контексті співвідношення свободи та необхідності, влади та безвладдя. Цей підхід також дозволяє визначати межі моделі організації владних та управлінських відносин у соціальних системах.

Скориставшись філософським аналізом проблематики громадського суспільства, можна визначити самоврядування як принцип соціальної самоорганізації, який виражає *притаманну усім соціальним системам, які самоорганізуються, здібність використовувати нестабільність як джерело розвитку у процесі самоформування цілеспрямованого впливу на свої елементи* [Клепка, 1992:8-12]. У нашому випадку цими елементами є громадяни, або інші суб'єкти громадського самоврядування.

Поведінка окремої особи у діалектичній єдності з цілим розглядається як конформізм та розрив у виробленні свободою свободи. Окрема особа може і має “законопогоджувати” свою поведінку з цілим тільки у тому випадку, якщо ціле “прислухається” “законопогоджується” із своїми частинами. Таким чином, *самоврядування – це процес практичного синтезу персональних вкладів окремих осіб, або суб'єктів, констатуючих цілісність*. А як принцип соціальної свободи *запобігає таким крайностям, як знищення можливості будь-якого прояву людської волі або абсолютний її безмежний її прояв* [Клепка, 1992:10-13].

Плюралізм та самоврядування є елементами системи принципів соціальної самоорганізації. Принцип самоврядування є необхідним фактором розвитку. Плюралізм та самоврядування як принципи соціальної самоорганізації виявляються в їх взаємодоповненні: плюралізація обумовлює самоврядування і являє собою його необхідну основу, самоврядування впорядковує і нормалізує конфліктність плюралізації.

У той же час плюралізм співвідноситься із принципом цивілізованого розвитку – соціальним розподілом людей, а самоврядування – з, принципом всесвітнього об'єднання людей на засадах міжособистісної комунікації. Ці принципи є загальносоціологічними і в результаті своєї дії у кожному конкретному суспільстві визначають співвідношення між приватним, індивідуальним, та загальним, цілим, а також вектор соціального розвитку на конкретні цінності.

Реалізація принципів плюралізму та самоврядування потребує дотримання міри, бо, як за східним принципом боротьби та єдності

протилежностей, одне включає інше. Щоб самоврядування, а відповідно, й влада народу, були дієвими, потрібен плюралізм громадянського суспільства. Але, щоб плюралізм не розділив суспільство на ворогуючі окремі суб'єкти, потрібно самоврядування.

Соціологічний погляд на явище самоврядування визначає його як *автономне функціонування будь-якої структури, прийняття нею рішень з внутрішніх проблем на правових засадах, включення виконавців у процесі вироблення рішень, колективне управління як участь усіх членів організації, населення у роботі відповідного організаційного управління* [Словник соціологічних і політологічних термінів, 1993:145]. До принципів соціологічного самоврядування належать наступні: повний демократизм, гласність, відповідальність за рішення, що приймаються, та виконання їх

Принципами самоврядування є загальна участь громадян в управлінні суспільними та державними справами, суспільний характер роботи органів самоврядування, саморегуляція суспільної поведінки, гласність, плюралізм.

У європейській спільноті прийнято вважати, що жодна держава не може розглядатися як демократична, якщо вона не має територіальної децентралізації влади. Рада Європи ще з початку 50-х років ХХ століття включила до своєї політичної програми захист місцевої та регіональної автономії, які є ефективними формами демократичної децентралізації державної влади. Важливішими документами, які визначають засади місцевої та регіональної демократії у країнах, які входять до складу Ради Європи, є Європейська хартія місцевого самоврядування, прийнята 1985-го року, а також проект Європейської хартії місцевого самоврядування, прийнятий у червні 1997-го.

Відповідями на питання свободи вибору та волі, прояв в цілому свободи особистості опікується, зокрема, інститут права, який допомагає з'ясувати, наскільки людина є вільною в своїх вчинках у межах суспільства і як узгоджуються між собою межі свобод окремих індивідуумів, а також де проходить межа потреб індивідууму і соціуму.

У правовому контексті поняття “самоврядування” зустрічається поруч із словом “місцеве”. Згідно із Законом України про місцеве самоврядування – 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* [Закон “Про місцеве самоврядування в Україні”, 1997].

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].

Наявний у контексті самоврядування плюралізм передбачає ситуацію стихійної соціалізації та самозміни індивідуума. Плюралізм передбачає, що людина здійснить свій власний незалежний, свідомий та відповідальний вибір моральних та ідеологічних орієнтирів, яким буде наслідувати. Важкість подібного вибору, незадоволеність соціальною практикою, історично сформоване у широких верств населення невміння робити вибір призводять до небажання його робити, до відмови від вибору. Проте неможна забувати, що *свобода може знищувати не тільки перепони, а й ті суттєві елементи, які підтримують, створюють базу, надають впевненість у завтрашньому дні.* [Мудрик, 2005:46].

Не всі здатні побачити межу між свободою та вседозволеністю. Тому так важливе вміння робити вибір, брати на себе відповідальність за вчинки і відповідати за наслідки, яке може бути розвинуте у процесі участі, зокрема, молодих громадян у самоврядуванні.

Свобода – ще одне з ключових понять-супутників самоврядування. Свобода є необхідністю для повноцінного самовираження індивідуума та його розвитку. Проте не усвідомлення меж свободи призводить до трансформації самоврядних дій у самоуправні.

За визначенням, самоуправство – *прояв особистої сваволі, порушення законного порядку при вирішенні яких-небудь справ* [Гринчишин, 1988:260].

Якщо скористатися методом формул, то самоуправство можна визначити як самоврядування без відповідальності. Адже, як і в основі самоврядування, так і в основі самоуправства лежить ініціатива. Проте в останньому випадку поштовх до дії викликаний егоїстичними намірами

### **Самоврядування – відповідальність =самоуправство**

Тому ми вважаємо, що самоврядні, проте безвідповідальні дії, а тим більше такі, що порушують закони та норми суспільства, приносять користь тільки одному індивідууму, як правило, із порушенням прав та свобод інших особистостей.

Поширення самоуправства характерне для суспільства, в якому не спрацьовує правова система, закони або не виконуються, або трактуються кожним окремими індивідуумом, в тому числі і представниками влади, у власних цілях. Самоврядування іноді вимагає свідомого обмеження свободи одного громадянина заради спільної справи та спільної користі.

Самоуправство дозволяє не обмежувати персональної свободи особи, яка його чинить, і навіть розширювати сферу дозволеного, проте такі дії порушують кордони свободи та права іншої особи. Проте це не означає, що будь-яка дія, спрямована на задоволення особистісних потреб є свавіллям.

Отже, ми дослідили базові засади явища самоврядування, яке передбачає активну участь членів певної громади у розв'язанні складних ситуацій, які виникають у процесі становлення громади.

Ми з'ясували, що самоврядування є елементом складної системи соціальної організації, і отримує своє повноцінне втілення тільки за умов широкої плюралізації та свободи, а також є необхідним фактором розвитку будь-якої системи. Ми визначили, що самоврядування без відповідальності перетворюється на самоуправство, а розширення меж свободи одного індивідуума за рахунок самоуправних дій відбувається шляхом обмеження прав та свобод іншої людини, що не є припустимим у розвинутому громадському суспільстві.

Більш детальне визначення меж самоврядування та самоуправства дозволить коректніше трактувати та оцінювати випадки прояву ініціативи на різних рівнях суспільної ієрархії, допоможе у становленні громадського суспільства, дозволить контролювати зародження самоуправних намірів та не давати їм розповсюджуватися.

### **Література**

Гринчишин, Д.Г.: Короткий тлумачний словник української мови. Радянська школа, Київ 1988

Клепко С.Ф.: Плюрализм и самоуправление как принципы социальной самоорганизации. Авторефера кандидата фил. наук, Харьков 1992

Мудрик А.В.: Социальная педагогика: Учеб. для студ. пед. вузов/ Под ред. В.А. Слостенина. Издательский центр "Академия" 2005

Закон "Про місцеве самоврядування в Україні". Прийнятий 21 трав. 1997 р. № 280/97-ВР. ІН: Голос України від 12 червня\ 1997, с. 5-14

Словник соціологічних і політологічних термінів. За заг. Ред. В.І. Астахової, В.І. Даниленка, А.І. Панова. Вища школа, Київ 1993

### **Summary**

The article deals with the problem of arbitrariness and self-governing differentiation in the process of civic society formation. We show that the main words-companions of the meaning "self-governing" are "pluralism" and "freedom". We try to prove that it is very important to teach citizens to see the border between freedom and irresponsibility, arbitrariness and self-governing. We propose the idea that arbitrariness is self-governing without responsibility. The basic words are: self-governing, arbitrariness, pluralism, freedom.

## **„Індивідуально-авторська картина світу”: становлення поняття**

**Вільчинська Тетяна**

*Київський національний університет ім. Тараса Шевченка*

Актуальність розв'язання проблем, що стосуються лінгвальної категоризації й вербалізації дійсності, введення в науковий обіг мовознавства термінопонять „концепт”, „концептосфера”, „концептуальний” тощо спричинили помітну активізацію поліаспектного дослідження мовних картин світу, яке здійснюється на різному мовному матеріалі.

Вивчення мовної картини світу як тієї частини концептуального світу людини, що має мовну прив'язку і переломлюється через мовні форми [Кубрякова 1988: 142], має давню історію. Чимало міркувань, більшою чи меншою мірою дотичних до питань мовної картини світу, знаходимо у працях В.фон Гумбольдта, О.Потебні, О.Афанасьєва, М.Бахтіна, Г.Шпета, Й.Вайсгербера, Л.Вітгенштейна та ін. Подальше лінгвістичне осмислення цих питань пов'язане передусім з іменами таких учених, як Б.Серебренников, В.Постовалова, Т.Цив'ян, Ю.Апресян, О.Кубрякова, В.Колшанський, В.Телія, К.Яковлева, Л.Лисиченко, Ю.Мосенкіс, І.Голубовська та ін. Інтенсивна розробка вказаної проблематики розгорнулася у зв'язку з тезаурусним вивченням лексики (Ю.Караулов, Г.Уфімцева, Ж.Соколовська) та актуалізацією антропоцентричного підходу в лінгвістиці (А.Вежбицька, С.Воркачов, Р.Замалетдинов).

Сучасний стан теоретичних студій, присвячених дослідженню картини світу, достатньо повно й всебічно висвітлений у наукових працях, де подаються її визначення, що не вимагають якихось додаткових пояснень (Б.Серебренников, В.Постовалова, Т.Цив'ян, Ю.Апресян, О.Кубрякова та ін.). Здебільшого науковці акцентують увагу на співвідношенні мовної картини світу і концептуальної, дискутують із приводу обсягу цих картин, способів систематизації їхнього змісту, структурування, атрибутивних характеристик тощо. Водночас залишається чимало дискусійних питань, що вимагають подальшого вивчення. Зокрема, більш детального аналізу потребують такі термінопоняття, як: „міфопоетична картина світу”, „художня картина світу” „авторська картина світу” та под.

Зауважимо, що останнім часом, особливо під впливом комп'ютерних технологій, значного поширення набули терміни „модель світу”, „образ світу”, „когнітивна модель світу”, „ментальна модель”, „ментальний образ” та ін. (Т.Цив'ян, Ю.Апресян, Ю.Лазебник, Ю.Мосенкіс). Частіше подібні терміни використовують як синонімічні у стосунку до „картина світу”. „Сьогодні загальноприйнятим є положення

про те, що кожна природна мова по-своєму членує світ, тобто має свій специфічний спосіб його концептуалізації. Це означає, що в основі кожної конкретної мови лежить особлива модель, або картина світу” [Урысон 2003: 9].

Основним завданням запропонованого дослідження, що значною мірою визначає його актуальність, є об’єктивація у науковій лінгвістичній парадигмі терміносполуки „індивідуально-авторська картина світу”. Такі картини створюються у текстах однієї людини, зокрема автора художніх творів, й кваліфікуються ще як авторські, художні, міфопоетичні, поетичні тощо. Дехто із науковців у такому ж значенні використовує терміни „поетична модель світу” „полістилістична модель світу” (Ю.Лазебник), „концептуальна парадигма світу в мовотворчості автора” (К.Голобородько), „ідіостиль”, „ідіолект” (С.Шуляк) та ін.

Так, цілком правомірним вважаємо визначення індивідуально-авторської картини світу як художньої, що формується внаслідок авторських уявлень, трансформацій тощо [Синельникова 2005: 32]. У вербалізованій формі вона репрезентує інтерпретацію письменником навколишнього світу і себе в цьому світі, засвідчує поєднання народно-поетичної стихії й індивідуально-авторських пошуків, що ґрунтуються на особливостях концептуальної і загальномовної картин світу.

На те, що у кожній мові наявні дві картини світу – реальна і міфопоетична, які доповнюють одна одну, звертає увагу Н.Слухай, зауважуючи, що з останньою співвідноситься авторська образна мовленнєва картина світу [1995: 414], вивчення якої „дозволяє підняти завісу таємниці над міфопоетичними уявленнями етносу” [1995: 253].

В.Маслова індивідуальну картину світу трактує як поетичну картину світу автора, фактично розглядаючи її як суб’єктивний образ об’єктивної дійсності. Дослідниця вказує: „Поетична картина світу є індивідуально-авторською. Вона значною мірою суб’єктивна і несе в собі риси мовної особистості її творця. Це образна, „олюднена” картина, в якій особистість поета постає як відображення її існування. Така картина розуміється нами як альтернатива світу реальному” [Маслова 2004: 42]. Ментальним вираженням поетичної картини світу, за словами В.Маслової, є твори, їх єдиний текстовий простір [2004: 43].

У сучасних наукових дослідженнях аналізовану картину ще називають індивідуально-поетичною моделлю світу, при визначенні статусу якої зважають на мовну і концептуальну моделі світу. До кваліфікаційних параметрів, що виявляють особливості авторської моделі, належить, зокрема, її більший потенціал у вираженні передусім концептуальної моделі. Він зумовлений тим, що поетичний текст не тільки позначає більшу частину універсуму, ніж його словниковий корелят, а й видозмінює концептуальну картину світу на словесному, тезаурусному і прагматичному рівнях, репрезентуючи тим самим додаткове бачення світу [Лазебник,

Ярмак 1992: 103-104]. Загалом же, поетична модель світу разом із профанною співіснують у межах мовної моделі як різні призми, через які переломлюється бачення універсуму залежно від заданого мовою погляду на об'єкт, і виконують функції означення елементів концептуальної моделі світу та її експлікації.

Досить часто як синонімічні до терміносполучення „індивідуально-авторська картина світу” вживають „суб'єктивна картина світу” (І.Голубовська, Д.Воронін) чи „особистісно-орієнтована модель” (О.Артемьева), що формуються під впливом певної системи цінностей і норм, властивих людині, які вона може емоційно сприймати й переживати.

Зауважимо, що в останнє десятиліття спостерігається активне розгортання досліджень індивідуально-авторських картин світу. З'явилося чимало кандидатських дисертацій, присвячених їх аналізу на матеріалі творчості різних письменників. Відповідно науковці переглядають деякі поширені терміни та їх тлумачення. Так, в україністиці частіше наголошують на індивідуально-мовних (індивідуально-авторських, авторських) картинах світу, що формуються внаслідок комплексу багатьох чинників: культурно-історичних, суспільно-політичних, індивідуально-психологічних, художньо-виражальних, зумовлених традиціями, тематикою тощо. Відображаючи традиції художнього пізнання й сучасні творчі пошуки в літературі, індивідуально-авторські картини світу акумулюють естетичні цінності й наочно демонструють розвиток мови у цьому напрямку [Шуляк 2005: 1], що передбачає розуміння їх як оцінних. Додамо, що епітет „оцінна” у відповідному значенні використовують В.Телія, В.Карасик, Г.Слышкин, Ю.Лазебник, Т.Космеда, І.Голубовська та ін.

Національні особливості сприйняття світу пояснюють наявність різних асоціацій, стереотипів мислення, символів, що значною мірою умотивовує використання означення „національна” стосовно авторських картин світу, які містять інформацію про ментальність народу, що, в свою чергу, дає змогу виявити національно-самобутні, узагальнено-національні та національно-культурні риси словесних образів у художньому дискурсі. Термін „національно-мовна картина світу” при цьому означає не якусь особливу картину світу, а лише пояснює „специфічне „забарвлення” цього світу, зумовлене національною вагомістю предметів, явищ, процесів, вибіркоким ставленням до них, породженим специфікою діяльності, способу життя і національної культури певного народу” [Маслова 2004: 52-53].

На те, що поняття „ідіостиль автора ” нерозривно пов'язане з лінгвальним утіленням у текстах авторської концептуальної картини світу вказує С.Карпенко, аргументуючи це тим, що „картина автора ” несе в собі риси свого творця, а способом її репрезентації є тексти. „Літературний твір у момент народження є певною мірою відкриттям для автора і відображає

елементи його естетико-філософської системи, залишаючись відбитком особистості свого творця”[2000:23]. Отже, вивчення ідіостилу поета необхідно здійснювати на основі аналізу асоціативних зв’язків слів, враховуючи особливості організації текстових і міжтекстових асоціативних смислових полів ключових концептів у його творчості.

Подібний підхід важливий насамперед тим, що акцентує увагу на ролі мовної особистості автора, оскільки асоціативні зв’язки слів передають співвіднесеність його вербально-семантичного і тезаурусного рівнів. Структуру мовної особистості детально описує Ю.Караулов, представляючи її як єдність трьох взаємопов’язаних рівнів: вербального, що характеризує лексикон людини; когнітивного, який уміщує в себе тезаурус особистості, її систему знань про світ; і мотиваційного, що відображає систему мотивів, установок (у тому числі й прагматичних) особистості у мовленнєвій діяльності [1981: 238]. У сучасній лінгвістиці відомі також й інші типи мовних особистостей: полілектна й ідіолектна (В.Нерознак), етносемантична (С.Воркачов), словникова (В.Карасик), емоційна (В.Шаховський) та ін.

У світлі сучасних когнітологічних досліджень значного поширення набуває тлумачення картини світу автора як „індивідуально-авторської концептосфери”. Подібна концептосфера, за словами В.Кононенка, виявляє себе у художньому дискурсі як комплекс понять, слів, образів, символів [2004: 12]. Отже, ментальними проєкціями концептів як одиниць концептосфери у художньому тексті виступають знаки, символи, образи. Мовна експлікація концептів здійснюється через ключові слова і мотиви, які можуть розглядатися і в межах окремого твору, і в контексті творчості письменника, і в інтертекстуальних зв’язках. Якщо виходити із того, що, маніпулюючи вербальними символами, можна маніпулювати концептами, тобто будувати нові концептуальні структури, як зауважує В.Кононенко, то художній дискурс, як ніякий інший, має змогу створювати свою концептосферу [2004: 21].

Своєрідність, багатство концептосфери української культури визначають насамперед індивідуальні концептосфери її найвидатніших представників, серед яких Г.Сковорода, Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка та інші. За К.Голобородьком, індивідуальна концептосфера – це „семантичний простір мовної особистості, сформований на базі ментального авторського світу, який актуалізується у когніютипах, концептах, один із варіантів національної мови, що втілює як загальний культурний код, так і культурний індивідуальний досвід концептоносіїв” [2006: 299]. Важливо наголосити на тому, що від повноти реконструкції мовосвіту майстрів художнього слова значною мірою залежить вичерпність опису концептосфери певної культури.

Специфіку концептосфер окремих митців вивчали Т.Космеда (Т.Шевченка), В.Маслова (М.Цветаєвої), С.Карпенко (М.Гумільова),



К.Голобородько (О.Олеся), Н.Закурдаєва (В.Висоцького), В.Ніколаєва (В.Мандельштама), Н.Мех (Г.Сковороди), С.Шуляк (Є.Гуцала), а також О.Петриченко, А.Башук, М.Слісова, О.Криштанович та багато інших. Загалом, дослідження індивідуально-авторських концептосфер у сучасній лінгвокогнітивістиці відзначається ґрунтовністю й поліаспектністю. Роль подібних досліджень зростає, особливо з огляду на те, що, об'єднавши концептосфери видатних представників національної культури, у тому числі й майстрів слова, можна отримати адекватний словник її концептів. Оскільки кожний талановитий митець, як виразник народних ідеалів, свідомо чи несвідомо передає не лише власні уявлення про смисл концепту, але й етнопсихологічні, психолінгвістичні основи загальнонародного розуміння концептуальних понять [Кононенко 2004: 15]. Отже, видатні письменники, з одного боку, втілюють у своїй творчості основні ідеї, культуру й мовні особливості сучасної їм епохи, а з іншого – активно впливають на розвиток як мови, так і культури свого народу, її концептосфери. Концептуальна сфера, в якій живе будь-яка національна мова, постійно змінюється та збагачується завдяки наявності необхідного культурного досвіду, зокрема розвитку словесного мистецтва. У протилежному випадку вона може скорочуватися.

Дехто з науковців джерелом моделювання оцінної поетичної моделі світу вважає стилемі, ознаками яких є їх здатність оцінювати денотата за потрібністю, значущістю, корисністю тощо [Лазебник, Ярмук 1992: 115]. На думку В. Маслової, основними конститутивними елементами індивідуально-авторської картини світу є улюблені автором слова-образи, слова-мотиви, які, повторюючись, збагачуються, змінюються, в які вкладається власний зміст, що необов'язково співпадає зі словниковим, іншими словами, це і є концепти [2004:6]. З іншого боку, як і у випадку з мовною картиною світу, джерелом моделювання авторської картини світу може бути різний мовний матеріал. Однак в останньому випадку дослідники зважають передусім на ті ключові одиниці, що є визначальними у творчості того чи іншого автора. Зокрема, в україністиці у моделюванні авторських картин світу значну увагу приділяють символу ( Н.Слухай, В.Кононенко, Л.Синельникова), ментальному лексикону (О.Селіванова), запозиченням (В.Сімонок), метафорі (А.Башук), кольороназвам (Л.Шулінова) тощо.

На наш погляд, найбільш оптимальним для моделювання картини світу, яку репрезентує поетична мова і якій відповідно притаманні естетично-оцінні параметри, слід вважати „концепт-образ”. Цей термін найповніше виявляє суттєві ознаки інших різновидів концептів, насамперед художніх, образних, метафоричних, етноконцептів тощо, що формуються у сфері словесно-поетичної творчості і які сьогодні досліджує багато українських науковців (Т.Радзієвська, В.Кононенко, В.Жайворонок, В.Манакін, Т.Попова, А.Башук, Г.Лукаш, Р.Пасічник, Ю.Дем'янова, Н.Мех,

О.Задорожна, К.Голобородько, М.Скаб, Ю.Теглівець, Л.Сваричевська, О.Криштанович та ін.).

Концепти-образи доцільно інтерпретувати як слова-концепти, визначені Л.Синельниковою як „метамова поезії”, через які „багатоманітність навколишнього світу співвідноситься з духовними, позачасовими цінностями” [2005: 13]. Вони також корелюють із текстовими концептами (Г.Слишкін), модально-оцінними або просто оцінними, в структурі яких важливу роль відіграє аксіологічний компонент – авторська оцінка зображуваного, авторське ставлення до об’єкта тощо (Т.Космеда, І.Голубовська). Співвідносяться подібні концептуальні структури і з образно-художніми ідіоконцептами, представленими у творчій свідомості митця, які, перебуваючи у постійному взаємозв’язку, сукупно складають поетичну картину світу автора. І чим багатший культурний і емоційний досвід поета, тим глибшими й вагомішими є його концепти [Селиванова 2000: 127].

Загалом, розуміння змісту художнього твору – це фактично процес взаємодії концептуальних систем автора і адресата тексту, процес реконструкції в свідомості читача того фрагмента картини світу письменника, який вербально есплікується в тексті. Збагачення інформаційного тезауруса читача у процесі залучення до естетичного смислу тексту зумовлене творчою індивідуальністю митця, неповторністю його світобачення, а отже, оригінальністю його концептосфери. Крім того, виняткового значення в осмисленні художнього змісту тексту набувають індивідуально-авторські концепти, які, перебуваючи на периферії „середнього, стандартного тезаурусу певної мовленнєвої спільноти ” та підлягаючи авторській інтенції, актуалізуються в лексичній структурі тексту.

Отже, є всі підстави стверджувати, що розробка методики аналізу ідіостилію художників слова набуває особливого значення з позицій когнітивної лінгвістики. Наш інтерпретаційний намір пов’язаний із зверненням до сформульованих на базі когнітивної науки лінгвософських та лінгвопсихологічних підходів, що ставлять на меті аналіз „наївної картини світу ” творчої особистості у процесі її гносеологічної та креативної діяльності. Саме цим зумовлене дослідження специфіки індивідуально-авторської картини світу, що відбиває у художній площині авторський вибір концептуальних пріоритетів, який визначається естетичними домінантами поета і дає змогу відновити його концептосферу. Визначення особливостей ідіостилію письменника, що виявляється в авторському використанні мовно-естетичних засобів, доборі матеріалу, аналітиці концептуальної картини світу, може бути здійснене за допомогою пізнавальних механізмів та дослідницького інструментарію когнітивної лінгвістики.

У результаті проведених спостережень робимо висновок, що індивідуально-авторська картина світу виявляє тісний взаємозв’язок між

мовною картиною світу і концептуальною, які виділяються у межах загального конструкта „картина світу”. Подібно до них вона є національною, тобто такою, що здатна засобами певної мови виразити світовідчуття та світорозуміння народу – її носія, репрезентоване в індивідуально-авторській уяві. До диференційних ознак такої картини належать аксіологічність, експресивність, образність тощо, зумовлені авторським ставленням до зображуваного. Основною конститутивною одиницею досліджуваної картини світу є концепт-образ, поліаспектна та синкретична природа якого роблять його оптимальним терміном для лінгвоконцептуального аналізу художніх текстів.

### Література

Голобородько, К. Когнітивна лінгвістика: дослідницький інструментарій та моделювання концептосфери митця // Науковий вісник ХДУ. Сер. «Лінгвістика»: Зб. наук. праць. – Вип. IV. Видавництво ХДУ, Херсон 2006, с.295-300.

Караулов, Ю.Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. Наука, Москва 1981.

Карпенко, С. М. Анализ межтекстовых ассоциативно-смысловых полей а аспекте идиостиля (на материале поэзии Н. С. Гумилева) // Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте / Под ред. Н. С. Болотновой. Изд-во ЦНТИ, Томск 2000, с.23-34.

Кононенко, В. Концепти українського дискурсу. Плай, Київ - Івано-Франківськ 2004.

Кубрякова, Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / Б. А. Серебрянников, Е.С.Кубрякова, В.И.Постовалова и др. Наука, Москва 1988, с. 141-172.

Лазебник, Ю. С., Ярмак, В. И. Поэзия XX века: слово, текст, мир / Отв. ред. Л. С. Паламарчук. Наукова думка, Київ 1992.

Маслова, В.А. Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой: Учебное пособие. Флинта, Москва 2004.

Селиванова, Е.А. Когнитивная ономазиология (монография). Фитосоциоцентр, Киев 2000.

Синельникова, Л.М. Слова-концепты как метаязык поэзии // Наукові записки Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Шевченка. Вип.6. Сер. «Філологічні науки»: Зб. наук. праць [Концептологія: світ – мова – особистість]. Альма-матер, Луганськ 2005, с. 12-38.

Урысон, Е.В. Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике. Языки славянской культуры, Москва 2003.

Шуляк, С.А. Лексико-тематичні парадигми у поетичному ідіолекті Євгена Гуцала: Автореф. дис. ...канд. філол. наук. Київ, 2005.

### Summary

General description of individually-auctorial picture of the world is given in this article. Its basic qualifying parameters and units are found out. In modern conceptological researches the evolution of indicated term is traced.



# Лінгвокультурологічні аспекти вивчення концепта “українська ментальність”

Железняк Неля

*Національна академія управління*

Набір ознак матеріальної і духовної культури, за якими різняться етноси (тобто загальноприйнятих в етнографії етнодиференціюючих ознак), надзвичайно широкий і різноманітний. До них належить мова, народне мистецтво, релігія, звичаї, обряди, спосіб господарювання, соціонормативна культура тощо. Але найвиразніше природа етнічних утворень реалізується у психіці носіїв етнічних ознак - як регуляторі поведінки етносу. Етнос як реальність сприймається саме завдяки своїй психологічній єдності, відносній однорідності специфічних психічних властивостей [Слюсаревський 1998:101].

Треба зазначити, що об'єкти, стосовно яких застосовуються поняття "національний характер", "ментальність", "менталітет", мають значну якісну розбіжність. Поняття "ментальність", або "менталітет" уживається в різних сферах гуманітарних знань як термін, його зміст істотно змінюється залежно від контексту викладу. У зв'язку з цим виникає безліч модифікацій терміна: етнічна, культурна, провінційна, політична та інші ментальності. Невизначеність терміна "ментальність" призвела до того, що сучасна наука пропонує різні тлумачення змісту цього поняття: від розширеного його визначення як душі, психології, національного характеру, вдачі у поєднанні зі специфікою сприйняття взагалі, картини світу, властивої певній спільноті, до обмеженого змістового поля складом думок, умонастроєм, розумовими здібностями певної соціальної чи етнічної єдності.

В Україні ментальний феномен взагалі та етнічна ментальність, зокрема, на відміну від багатьох інших етнопсихологічних проблем, стала предметом вивчення лише в останнє десятиріччя, що пов'язано, насамперед, із зазначеною ідеологічною актуалізацією поняття ментальності в умовах незалежності. В той же час, психологічний склад українського етносу, "дух народу", національний характер та інші, сумісні з ментальністю проблеми, завжди були у фокусі наукових інтересів таких українських мислителів, як М.Костомаров, Д.Антонович, Г.Ващенко, А.Кульчицький, Ю.Липа, В.Липинський, А.Потебня, Д.Чижевський, В.Янів, Я.Ярема.

У сучасній науковій літературі термін "національна ментальність" трактується як узагальнення найбільш поширеного соціально-психологічного типу, що існує в Україні. Це категорія, яка визначає сучасний контекст буття людини в культурі, її світосприйняття та світобачення крізь призму власного етносу. Хоча, як зазначає І.Грабовська, опис і виділення конкретних характеристичних рис українців не означає, що

саме ці риси притаманні кожному українцеві. У певному розумінні це створення "ідеального типу українця" [Грабовська 1998: 61].

Лінгвокультурне дослідження ментальних особливостей народу, зумовлених його історією і відображених у мові, передбачає дослідження інтертекстуальних відношень, що існують у різних видах дискурсу: науковому, публіцистичному, художньому, фольклорному тощо. Дискурс саме такого змістового наповнення постає зв'язним текстом у сукупності з екстралінгвальними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами [Арутюнова 1990:136-137].

Проникнення у логіку дискурсу розпочинається із виявлення концептів, які моделюють контекст дискурсу. Такі слова є концептуальним центром, ядром поля і містять національно-культурну складову дискурсу, що дає змогу дослідити чинники, які відображають основні риси ментально-лінгвального комплексу і, відповідно, зумовлюють специфіку національно-культурного простору [Красных 2002: 21].

Розглядаючи план змісту поняття “українська ментальність” важливо підкреслити особливість ментального простору, на яку звернув увагу Ю.С.Степанов: “ментальний, або ідеальний, або уявний простір формується як простір референції, тобто у *формах мови*” [Степанов 1997: 136] (Курсив наш – Н. Ж.).

Складність вивчення поняття “українська ментальність” на мовному рівні зумовлена масштабністю змісту концепта і різноманітністю його модусного існування. Поняття “українська ментальність” у межах тих аспектів проблеми, які розглядаються у даній роботі, трактується як узагальнення найбільш поширеного соціально-психологічного типу, що існує в Україні. Іншими словами – це певна сукупність етнічно-психічних ознак, яка властива народові, що став історичною спільнотою. Частотність появи цього поняття в різних видах дискурсу кінця ХХ – початку ХХІ століть досить значна. Лексема *ментальність* починає набувати статусу соціально і культурно значимого поняття.

Як уже зазначалося вище, поняття “ментальність” у сучасній науці не має чіткого визначення. Звернення до сучасного публіцистичного та художнього дискурсу дозволить більш повно і точно описати семантичне поле даної лексичної одиниці та зробити деякі узагальнення щодо функціонування цього поняття у мові, оскільки дискурс наповнений визначеннями про українську ментальність. Усі вияви концепта, які знаходяться у мисленні та мові у вигляді культурних текстів, утворюють складну структуру смислових полів всередині концепта і навколо нього у просторі лінгвокультури.

У тлумачних словниках поняття „ментальність”, „менталітет” починають фіксуватися в останнє десятиліття. В одинадцятитомному словнику української мови це поняття відсутнє взагалі, а в чотирьохтомному новому тлумачному словнику української мови (НТСУМ)

**ментальність** тлумачиться як психічне обличчя, психічний склад народу, нації; психіка, інтелект, характер [НТСУМ 1998: 605].

Цікаво, що у великому тлумачному словнику сучасної української мови (ВТС СУМ) поняттям „ментальність” і „менталітет” присвячені окремі статті:

**ментальність**, -ності, ж. 1. Інтелект, розумові здібності. 2. Психіка, психічний склад [ВТС СУМ 2002: 518];

**менталітет**, -у, ч. Сукупність психічних, інтелектуальних, ідеологічних, релігійних, естетичних і т. і. особливостей мислення народу, соціальної групи або індивіда, що проявляються в культурі, мові, поведінці і т. ін. [ВТС СУМ 2002: 518].

Характеризуючи психологічні особливості етносу послугуються різними поняттями, які можна вважати синонімами до поняття “ментальність”: *національна вдача, національний характер, народна душа, народний характер, український менталітет, український дух, українська душа* тощо. Наприклад: „Можливо, **українська ментальність** якнайповніше виявила себе саме в цьому, по-своєму елітарному типіві. Можливо, що це саме і є одна з половин **української душі**”, “...нашій **українській ментальності**, принаймні так, як ми її тлумачимо, незатишно ні там, ні тут” [Базилевський 1996: 79, 91], “**Це характер** надзвичайно впертий, що шанує традиції навіть тоді, коли їх первісний зміст втрачено, стійких до будь-яких негараздів” [Покальчук 1999: 3], “...код **національної ментальності**, міцно закарбований у підсвідомості, все ще штовхає недовірливого українця до своєї споконвічної схованки”, “попри все, українець, хоч і вкрай денационалізований, утримав свій **менталітет** відмінним від способу мислення, який вогнем і мечем нав’язувала йому московська оприччина” [Токаюк 1994: 115], “**Втіха** цілком в **українському дусі**” [Базилевський 1998: 127], “**Українській душі** бракує почуття трагічного, не зважаючи на всю трагічність української історії” [Маланюк 1995: 13], „Пощо ховаєш слово солов’їне? Пощо втрачаєш зерня золоте? Спасенний буде той, чий **дух** не згине В росіяннях, в Росіях і будь-де” [Крикуненко 1996: 93]. Отже, в сучасному публіцистичному та художньому дискурсі прослідковується процес перетворення лексеми у культурно значимий концепт.

Ментальність як особливий феномен колективної психіки наповнений культурно-історичним, онтологічним, семіотичним, логічним, психологічним змістом. Таким чином, це складне і багатошарове поняття, яке в українській лінгвокультурі є надзвичайно суттєвим. Наприклад, висловлювання на зразок *така ментальність, це наш менталітет, такий характер* уживаються в негативному контексті досить часто для пояснення негараздів у суспільстві. Специфіка поняття „ментальність”, його відображення у культурі і вираження у мові дозволяє говорити про мовну концептуалізацію поняття. Таким чином, стаючи феноменом культури,

поняття “українська ментальність” набуває статусу концепта.

Завдяки аналізу публіцистичних, художніх та ін. текстів, а також наукових джерел, вдалося виявити та узагальнити основні складові поняття “українська ментальність”. Об’єктивні факти лінгвокультурологічного характеру свідчать, що домінанти національної ментальності відображені у таких позиціях: риси характеру, сфера емоцій і почуттів, комплекси.

До рис характеру відносимо сукупність найбільш виразних і стійких якостей, що сформувалися впродовж життєдіяльності етносу і виявляються у поглядах, поведінці, вчинках. Для українців найбільш характерними є такі риси: *пісенність, працьовитість, антеїзм (любов до землі), волелюбність, релігійність, емоційність, кордоцентризм, покірність, рабство, терплячість, фемінність (жіночність), роздвоєність (дуалізм)*.

Поняття “українська ментальність” включає також сферу емоцій та почуттів. Сукупність емоцій і почуттів становить **емоційну сферу людини** [Гончаренко 1997:116]. До класу емоцій і почуттів, характерних для українців, відносяться такі: *біль, печаль, плач, страждання, заздрість, ностальгія*.

Українці протягом довгого історичного періоду були поневоленним народом. Відповідно, у них виробилося ряд комплексів, які притаманні поневоленним народам. У сферу української ментальності потрапляють такі комплекси: *комплекс малоросійства, комплекс меншовартості, комплекс провінційності*.

Структурування віртуального концептуального простору “українська ментальність” дає змогу прослідкувати систематичне взаємопроникнення структур свідомості, мислення, мови і текстів, які містять інформацію про ментальність українців. Структурованість виявляється у приналежності словесно виражених конструктів до певних сфер. Важливим засобом коректності реконструкцій можна вважати те, що вони прослідковуються у часі і в різних видах текстів - наукових, публіцистичних, художніх, фольклорних, побутових. Цей факт підтверджує думку про єдність наукового і художнього пізнання, яке в ракурсі осягнення національної ідеї дає вичерпне уявлення про особливості національної ментальності.

## Література

- Арутюнова, Н.Д.: Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. Сов. энциклопедия, Москва 1990.
- Базилевський, В.: Холодний душ історії. In: Дніпро 1–2/1996, с.66-99.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. Ірпінь: ВТФ “Перун”, Київ, 2002. – 1440 с.
- Гончаренко, С.: Український педагогічний словник. Либідь, Київ 1997.
- Грабовська, І.: Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру. In: Сучасність 5/1998, с.58-70.



- Красных, В.В.: Этнопсихолінгвістика и лінгвокультурологія: Курс лекцій. ИТДГК "Гнозис", Москва 2002.
- Крикуненко, В. Київський вокзал – 94 (Москва). In: Дніпро 9-10/1996, с.92 .
- Маланюк, Є.: Книга спостережень. Атіка, Київ 1995.
- Новий тлумачний словник української мови, Т.1. – 4. Аконіт, Київ 1998.
- Покальчук, О.: Звездные судьбы Украины. In: Вечерние вести 15.02.1999.
- Базилевський, В.: Отруєння міфом. In: Дніпро 11-12/1998, с.107-134.
- Слюсаревський, М.М. Ілюзії і колізії: Нариси, ст., інтерв'ю на теми політ. та етніч. психології. Гнозис, Київ 1998.
- Степанов, Ю.С.: Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. Школа "Языки русской культуры", Москва 1997.
- Токаюк, Г.: Україна на роздоріжжі. In: Розбудова держави, 3/1994, с.43-51.

### Summary

The article is dedicated to the problems of analysis of national mentality in scientific, publicistic, art, folklore and other kinds of discourse, that is an integral part of the national culture. Study of national and cultural characteristics of lexical structure of the language is supposed to reveal similarities with national and cultural features, because it is exactly language that holds and accumulates information, that is a feature of all ethnocultural and language community.



# Мовна самостійність як „найголовніша ознака гідності”

Микитюк Оксана

*Національний університет „Львівська політехніка”*

На конкурсі мов, який проходив у Парижі 1934-го року, українська мова посіла третє місце (після французької та перської). До уваги бралися такі чинники: фонетична розкіш, фразеологічне багатство, словотвірні можливості, синтаксична гнучкість. Звернімо увагу, що розглядувані на конкурсі мовознавчі розділи (фонетика, фразеологія, словотвір, синтаксис) донині перебувають в прямій залежності від мови колишньої імперії, позаяк юридична незалежність України не має духового підкріплення. Дмитро Павличко у „Поетичний вступі до поеми „Мойсей” Івана Франка” сказав: „Наша держава нам потрібна насамперед задля того, щоб зберегти й розвивати свою мовну самостійність як найголовнішу ознаку гідності саме в загальнонародському розумінні.” Спробуємо проаналізувати власну гідність на основі: 1) мовної політики України, 2) фактів українського омовлення світу, 3) стану української культури.

1. Щодо мовних набутків України. Від 1989 року діє закон „Про мови в Українській РСР”, що відбиває реалії советської держави, „Державна програма розвитку української мови та інших національних мов в Українській РСР на період до 2000 року” закінчила термін свого існування, „Програма розвитку і функціонування української мови на 2004 – 2005 роки” [Про виконання 2005: 15-16], 10-та стаття Конституції України та Рішення Конституційного Суду України щодо застосування державної мови органами державної влади начебто перебувають в цілковитій гармонії з потребами українців. Але реально все виглядає по-іншому: ми не маємо концепції державного мовного будівництва, не маємо належної законодавчої бази, що забезпечувала б духовну цілісність держави, не маємо спеціалізованих інституцій для виконання програм мовного розвитку, які б сприяли всебічному розквіту української мови як державної. Правовий нігілізм, що панує в нашій державі, не має важелів для виконання і засобів для покарання порушників мовного законодавства. Окрім того, Президент постійно декларує своє шанобливе ставлення до мови-завойовниці та накидає пересічним мешканцям України думку про багатонаціональність Української держави, забуваючи, що останній перепис населення засвідчує нашу моноетнічність – українців 77,8 % („українці переважають навіть у таких областях, як Донецька (56,95 %), Луганська (58 %) та Одеська (62,8 %); причому в більшості областей (у 17 з 24) українці становлять від 80 % до 97,5 %” [Балушок 2006: 11]). Неабияку загрозу для України несе й Європейська хартія регіональних мов, яка мала б захищати мову, що

перебуває в гіршому становищі, себто, українську, а не російську, яка має великі простори своєї державности і зовсім не є під загрозою в Україні. Відтак чужа мова ординською навалом заповнює терени нашої держави. Фахівці твердять про катастрофічне звуження сфери застосування української мови, яке йде до критичної межі, а професор Костянтин Тищенко в одному інтерв'ю зазначив, що ситуація аж занадто нагадує „третій етап злиття націй”, тобто це – „сталінізм у дії”. Крім того, до сьогодні пожинаємо наслідки руйнування української духовної святині (себто мови), що відбувалося за допомогою фізичного винищення носіїв українського етносу, методами переслідувань, утисків та терору. Бо ж, приміром, сьогоднішній зросійщений Харків – це наслідок далекого 1951-го року, коли харківські студенти вийшли на мітинг-протест проти складання іспитів російською мовою. За цей виклик тодішній владі вони поплавилися життям – 33 студентів розстріляли, 800 репресували. А сьогодні цю агресивну колонізаторську політику щодо української мови міська рада Харкова увіковічне регіональною російською мовою, творячи неабияку загрозу духовній єдності України.

2. Позиція будь-якої держави стверджується чи заперечується завдяки неоціненному дарові – слову, за допомогою якого ми передаємо будь-яку інформацію. Світ існує крізь призму слів, бо „оговорюючи” все, ми утверджуємо це „все” як належність нашої землі. Порівняймо: якщо балкарці мають 40 найменувань криги, а ненці 30 назв снігу, то це, зрозуміло, позначається на всіх параметрах їхнього генотипу. Так само українська ментальність та реалії національного довкілля відбиваються, як у чистій криниці, в мові корінної нації. Для прикладу ми зі студентами „Львівської політехніки” проаналізували мовлення викладачів, яке засвідчує їхнє світосприйняття.

„Мовна картина світу” крізь призму викладацького мовлення ілюструє нівечення української лексики, позаяк маємо: *з теореми дістаємо (дістаємо хіба ручку з пеналу, а з теореми впливає), виникає за рахунок того (на рахунок у банк надходять гроші, треба – виникає тому, що), застосовувати заходів (треба – вживати), по-другому (маємо перше, друге, але робимо щось по-іншому), включити світло (а прилад, яким ми може це зробити називається не влючач, а вмикач, тому ввімкнути), полюбому чи розв'яжуть любе (з іншим наголосом маємо щось любе нашому серцю, а розв'язують студенти будь-яке завдання), я зайнятий (викладач, напевне, горить у вогні, бо ж коли викладач не має часу, то треба відповідно до лексичної мовної норми сказати “я невільний, я працюю”), закрийте двері (правильно – зачиніть, тобто докладіть певного зусилля), я вас просвіщу (Просвіту ми, слава Богу, маємо, але тут мова про те, що викладач щось розповість студентам), не мішайте іншим (мішати кашу, а тут не заважайте), треба прийняти міри (прийняти можна в члені якогось товариства, наприклад, в партію, і не міри, а заходи, тому треба вжити*

заходів), *текуча* (очевидно, *поточна інформація*, а якщо *текуча стрічка*, то правильним відповідником буде *рухома стрічка*, залежно від значення можливі також варіанти *рухомі, змінні, швидкі, непостійні, несталі*). Порівняймо також: *дальше* – це вищий ступінь від прислівника *далеко* (тобто *політехніка даліше від центру, ніж ...*), але якщо мова йде про продовження чогось, тоді потрібно використовувати слово *далі*. *Рахувати* можна усі предмети, що піддаються лічбі, але ж у реченні: „*Будуть рахуватися навик роботи з комп'ютером*” правильно „*братимемо (або будемо брати) до уваги...*”. Якщо використовуємо наочні матеріали, то буде правильно *для наочности*, а не *для наглядности*. Слово *адрес* в українській мові означає листівку з певної нагоди (тобто це письмове, переважно ювілейне вітання, звернене до особи, установи), а *адреса* – це місце проживання, перебування, розташування; тому *не по адресу*, а *на адресу*.

До речі, фразеологізми, як ніщо інше, відбивають українську ментальність, творячи неперевершено дотепні вислови, що живуть у глибинах народної творчості. Тому покручі на кшталт *не валяйте дурука* (правильно: *не клейте дурня*), *опять двадцать пять (знов за рибу гроші)* відбивають зденаціоналізованість особистості. Ненормативними є і тавтологічні помилки на зразок *моя власна думка, період часу* (замість правильних конструкцій *власна думка, проміжок часу або період*). Отож, для студентів актуальним є виписувати порушення лексичної мовної норми, які вражають своєю неукраїнськістю. Годилося б суржик трактувати (за І.Дзюбою) як форму диверсії, як акт державної зради, а за зраду (тим паче державну!) мала б йти й належна форма покарання. Однак звернімо увагу, що суржик – „милий покруч, химерний мішанець, кровозмісне дитя білінгвізму” [Андрухович 2000: 40] добре і мирно живе лише у нас, в Західній і частково Центральній Україні, бо на Сході він поступився місцем „великому і могучему”.

У лінгвістичному музеї Київського національного університету є таблиця „Лексичні відмінності мов”, за якою українська мова „відрізняється від польської на 30 %, від болгарської – на 32 %, від чеської – на 36%, від російської – на 38%. Отже, причина засилля російської мови в Україні не в лексичній близькості, а в політиці, метою якої було і є вигублення українського етносу, недопущення розквіту української України” [Лизанчук 2004: 8].

У нас немає іншої землі, де б ми могли утверджувати та розвивати рідну українську мову, а інакше як через мову ніщо не може існувати. Тому маємо позбуватися російськомовного впливу і через українське слово утверджувати національну гідність українців.

3. Ідеологію держави світ сприймає крізь призму її культури. Порівняймо, Руслана Лижичко розповіла всьому світові про Україну саме завдяки національній пісні, яку виконала не лише англійською, а й українською мовою. Саме рідна мова дозволила співачці розкрити свій

потенціал і принесла визнання на рівні інших країн.

Оскільки „за станом мови можна встановити стан культури” (В. фон Гумбольдт), проаналізуємо культурні здобутки України. На місцевому рівні маємо поодинокі збільшення україномовних FM-станцій, але кількісно їх поглинають російськомовні; інколи непогано продубльовано чужомовний фільм, є деяка кінопродукція з україномовними титрами, але кількість теле- та радіопередач недержавною (або частково державною) мовою і далі перевищує допустимі межі, система російщення видань через систему двомовності не втратила, на жаль, своєї актуальності й досі.

Українській кінематографії реально не існує, а та що існує, перебуває, як і за часів СРСР, у спецфондах. Наприклад, фільм Юрія Іллєнка „Молитва за гетьмана Мазепу” „знято з кінопоказів, заборонено для показу по ТВ, не випущено на домашнє відео та дівіді; не продано за кордон, хоча було багато пропозицій, що перекривали видатки на фільм у десятки разів” [Іллєнко 2005: 8]. Кінофільм заборонив тодішній міністр культури Росії Михайло Швидкий. Сам автор зазначає: „Думав, що це стосується лише Російської Федерації, виявилось, що ні, бо з’ясувалося, що Україна все ще інформаційна колонія Росії” [Іллєнко 2005: 8]. Коментувати виглядає зайвим, бо ж в нібито незалежній державі українська кінематографія мала б мати державні важелі свого захисту.

Нещодавно було оприлюднено нову редакцію Закону України „Про телебачення й радіомовлення”, який передбачав етерний час для україномовної продукції, та російськомовні мешканці відразу вдарили на сполох, бо порушуються їхні права. Відповіддю мала би бути наша вимога належного часу для українських програм, але псевдотолерантність у відстоюванні власних інтересів і далі є проблемою. Тому українські високомистецькі проєкти залишаються недосяжними для більшості. Недарма Ліна Костенко говорила про адаптований розум, який не здатний на рішучі кроки, тому і боротися за власну гідність ми зазвичай не вміємо. А поняття національної гордості – це для більшості недосяжна категорія.

Російське омовлення нашого культурного життя створює ілюзію російськомовності нашого суспільства, що суперечить реальним цифрам. Звичайно, на ринок світової культури ми можемо виставити свої українські шедеври (приміром, фільм Ю.Іллєнка), але ми не можемо змагатися зі світовими культурними набутками, бо це так само цинічно, „як виставити на ринг проти професійного боксера-чемпіона підлітка, який щойно спинається на ноги” [Дзюба 1999: 138].

Отже, відокремившись від Росії, Україна, як типово постколоніальна держава, лишилась у спільному з нею монокультурному просторі. Відтак російська ідеологія і далі панує в царині культури, поширюючи свою пресу, пісню та всі електронні засоби масової інформації. Ми ж маємо інформаційну окупацію чужою державою і зовсім не маємо механізму захисту української культурної продукції.

Можливо, „блудлива покірність” мала б зникнути в умовах незалежної держави, але, на думку Д.Павличка, „самостійно держава звільняє від рабства (і то не до кінця!) лише громадянина з національною волею і свідомістю” [Павличко 2005: 46]. Тому утвердження україномовності України має бути справою державної ідеології, що сприятиме формуванню ваги української мови у світі. Законодавча, виконавча і судова влада мають цілеспрямовано виконувати 10-ту статтю Конституції, бо лише вільне володіння державною мовою дозволить стати повноправним господарем на своїй землі. Свого часу М.Ганді переконував, що інтелігенція, вихована колонізатором, стає ворогом свого народу. Народ без національного стрижня, складовим якого є мова, ніколи ідейно не працюватиме на розвиток власної країни.

Для існування держави потрібно три чинники: 1) проголошення незалежності, 2) кордон, 3) мова. Щодо перших Україна ніби визначилася, проте вирішальною для кожної країни є духовна мовна потреба. Історія Вавилонської вежі засвідчує: „У почині було Слово”.

#### **Література**

Андрухович Юрій: „Орім свій переліг... і сіймо слово”: Мова і політика. Інститут відкритої політики. Київ 2000, с. 39- 47.

Балушок Василь. „Багатонаціональна”, „поліетнічна”... аби не українська?: Урок Української 1-2/ 2006, с. 9-11.

Дзюба Іван. Доля мови – доля народу: Сучасність 4/ 1999, с. 137-146.

Ілленко Юрій. За українську Україну: Відкритий лист українцям АРАТТА: МАУП. Київ 2005.

Лизанчук Василь. Чи можна поєднати націоналізм і глобалізм?: Урок Української 8-9/ 2004, с. 5-9.

Павличко Дмитро. Поетичний вступ до поеми “Мойсей” Івана Франка: Урок Української 7-8/ 2005, с. 42-46.

Про виконання заходів щодо реалізації положень і завдань державної програми розвитку і функціонування української мови на 2004–2010 роки: Урок Української 7-8/ 2005, с. 15-16.

#### **Summary**

The article views language as the component of states politics. The state of the Ukrainian language is analysed on the basis of: a) state language policy, b) language picture of the world, c) Ukrainian culture.





## Вікові особливості застосування способів апеляції в українській сім'ї

Стрілець Інна

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Прономінальна система способів апеляції української мови представлена особовими займенниками – ти, ви, ми, а також похідними від них займенниковими прикметниками та формально співвідносними з ними граматичними формами дієслова [за Скабом 2003: 19]. Звертаючись до членів родини, українці використовують виключно такі способи апеляції, як „тикання” і „викання”. Питання правильного застосування цих способів (зокрема у досліджуваній сфері) хвилює багатьох молодих людей, про що свідчить чимала кількість Інтернет-форумів як на українських, так і зарубіжних веб-сайтах. Молоді люди (16-30 років) активно обговорюють доцільність використання займенника *ти* чи *ви* стосовно батька, матері (дідуся, бабусі). Одні вважають звертання до батьків і прабабків у другій особі множини (на „ви”) архаїзмом, непотрібним продовженням традицій, навіть звинувачують радянську владу у тому, що начебто вона прищепила традицію звертання на *ви* [<http://slavs.org.ua/ty-ili-vy: 2>]. Інші твердять, що саме займенник *Ви* якнайточніше передає семантику поваги до батьків, проте таких висловлювань на форумах – меншість.

Тривожить і той факт, що молоді люди, які звертались до батьків на *Ви*, мають намір змінити спосіб апеляції під впливом опублікованих в Інтернеті уривків з книги С. Алексєєва „Скарби Валькірії. Правда і вигадки”. У них автор пояснює походження слова *Ви* – „множина і означає темін”, мотивуючи тим, що „князь Святослав промовляв ( і за ним інші повторювали) – іду на ви! Ні, не хозар так поважав, а на темін ішов війною” [<http://slavs.org.ua/ty-ili-vy: 1>]. Нічим не обґрунтовані домисли автора художньої книги не перешкоджають молоді приймати написане за правду, і услід за С.Алексєєвим називати „викання” „темним середньовіччям” [<http://slavs.org.ua/ty-ili-vy: 2>].

Наукове ж обґрунтування виникнення в європейських мовах способу апеляції на „ви” до однієї особи знаходимо у О.Потебні, який пояснює це необхідністю звертання до двох правителів Римської імперії, що знаходилися в двох центрах (східний – у Константинополі, західний – у Римі). Пізніше, коли встановилось одновладдя, необхідність перетворилась на звичай. Прийнято вважати, що звідси походить звертання на „Ви” [див. Миронюк 2006: 57; Майтинская 1969: 152; Скаб 2003: 21].

Відомо також, що трансформація *ви* множинного у *Ви* ввічливе й заміна цією формою звертання на *ти* засвідчена на східнослов'янському ґрунті з кінця XIV ст., а починаючи з XIX століття і до сьогодні, за

дослідженнями О.Миронюк, звертання на *Ви* закріплюється і функціонує як ознака нейтрально-ввічливого стилю [Миронюк 2006: 54].

Бінарна опозиція способів апеляції, які прямо відображають семантику влади і солідарності, описана багатьма вченими з різних країн. Деякі з них досліджують умови переходу від одного прономінального звертання до іншого [Чак 1998, Колесов 1988, Marcjanik 2005, Pisarkova 1979], інші дають рекомендації, за яких умов при зверненні, до кого і в якому віці повинні відбуватися такі зміни [Канторович 1960, Храковский 1980, Augst 1977, Besch 1996, Zifonum, Hoffman, Streeker 1997]. Проте жоден із мовознавців не подає рекомендацій щодо того, як звертатися до батьків, вважаючи, що це – особисте право вибору, пов'язане із традиціями та звичками, що склалися у кожній сім'ї.

Для того, щоб проаналізувати стан функціонування способів апеляції у сімейному спілкуванні сучасного українця та виявити основні тенденції, нами було опитано 500 респондентів віком від 11 до 70 років з чотирьох західних областей України (Чернівецької, Тернопільської, Івано-Франківської, Львівської), для яких мовою спілкування зазвичай є переважно українська (зрідка або ж друга російська, румунська, молдавська, польська). Опитувані – вихідці із сіл, малих та великих міст. Серед опитуваних були представники різних соціальних верств: школярі, студенти (незакінчена середня/вища освіта), молодше і старше покоління із закінченими середньо-спеціальними і вищими освітами, а також пенсіонери.

Аналіз результатів анкетування дає підстави твердити, що ступінь формальності внутрішньої комунікації може бути різним. Існують авторитарні сім'ї, де статус і позиція кожного члена чітко обумовлені, а семантика влади прямо виражена у мовленні кожного. Такі сімейні структури менше схильні до змін у виборі способу апеляції. Названу групу складають переважно люди середнього, або ж старшого покоління (вікові межі: 40-70 років) із середньою спеціальною та вищою освітами, а також школярі. Співвідношення сільських респондентів, які „тикають” та „викають” своїм батькам, складає – 60 % : 40 %. Пропорційно оберненим виглядає співвідношення щодо способів апеляції до батьків у студентів і молодих людей віком від 25-35 років, які є вихідцями із сільських місцевостей. Тут очевидно під впливом міста нівелюється традиційне звертання до батьків.

Вихідці з малих міст переважно „тикають” батькам (75 % : 25 %). Винятком є лише старше покоління, яке в більшості продовжує „викати” (68 %).

Жителі великих міст активно використовують займенник солідарних співвідносин „ти” (85 % : 15 %), проте у представників старшого покоління вдвічі переважає використання прономінального звертання на „ви”(40 % : 20 %).

Зрідка спостерігаємо також змішаний спосіб апеляції: до батька респонденти „викають”, а до матері „тикають”, або ж – навпаки. У процентному співвідношенні такі випадки складають 4 %. Абсолютну більшість (90 %) мовців, що вдаються до такого „змішування”, складають україномовні школярі. Цікавим є той факт, що підлітки із села використовують шанобливе звертання на „ви” до батька, а їхні ровесники з великого міста застосовують аналогічну форму звертання до матері. Це явище можна пояснити тим, що в селі сім’я переважно є інституцією із усталеним патріархальним устроєм, а в місті внаслідок процесів емансипації відбувається криза традицій і перерозподіл соціальних ролей: жінка опиняється на вершині сімейної ієрархії, а чоловік – відступає на периферію.

Відносно стабільність у системі застосування способів апеляції спостерігаємо при звертанні до прабабків (дідусів і бабусь). Мовці – серед них найбільшу частку – 55% – складають вихідці із сіл, представники усіх категорій (школярі, студенти, молоді люди 25-39 років, старше покоління 40-70 років) – у 72 % „викають” стареньким. Представники малих міст рівномірно послуговуються двома способами апеляції; помітне тяжіння до „тикання” спостерігаємо у групі підлітків. Натомість, респонденти з великих міст активно використовують у зверненій мові до дідуся і бабусі займенник *ти* (майже вдвічі більше, ніж *ви*). Цей спосіб апеляції – „тикання” – впр’ятеро частіше вживають міські школярами за сільських.

Змішані способи апеляції спостерігаємо також і до прабабків (5 %). Їх зазначили в анкеті школярі та студенти, які є вихідцями з малих і великих міст і спілкуються українською, російською, а також є білінгвами. Таку мовленнєву поведінку однозначно зумовлює екстралінгвальний чинник – вплив іншої культури, у цьому випадку, російської, яка не використовує ввічливі займенники 2-ої особи відносно батьків, вважаючи це пережитком, що ще поодинокі існує у сільських сім’ях на півдні держави.

Загалом, результати розподілу способів апеляції („тикання” і „викання”) показують, що *ви* – основна форма звертання, яку переважно використовують дорослі члени сім’ї та школярі, що проживають у селах. Проте цей спосіб апеляції все-таки має тенденцію до занепаду: молодь, яка виходить із сіл, не підтримує традиційного займенникового звертання, асимілюючись таким чином з міським населенням. Спосіб апеляції на *ти*, з їхніх слів, краще відображає ознаку прямолінійності, почуття прив’язаності, а ввічливість і повага у сім’ї – вимір, який окреслює відносини між членами сім’ї і підтверджується навіть тоді, якщо найближчим будемо „тикати”.

#### Література

- Канторович, В.: „Ты” и „Вы” (Заметки писателя), Москва 1960.  
Колесов, В.В.: Культура речи – культура поведения. Лениздат, Ленинград 1988.

- Майтинская, К.Е.: Местоимения в языках разных систем. Наука, Москва 1969.
- Миронюк, О.: Історія українського мовного етикету. Логос, Київ 2006.
- Скаб, М.С.: Прагматика апеляції в українській мові. Рута, Чернівці 2003.
- Храковский, В.С.: О правилах выбора «вежливых» императивных форм (Опыт формализации на материале русского языка). In: Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т.39, 3/1980, с.269-278.
- Чак, С.: Мовний етикет: «Щасливенько!» In: Дивослово. 10/1998.
- Augst, G.: Zur Syntax der Höflichkeit. Sprachnorm und Sprachwandel, Wiesbaden 1977.
- Besch, W.: Duzen, Siezen, Titulieren: zur Andere im Deutschen heute und gestern, Göttingen 1996.
- Marcjanik, M.: Grzeczność nasza i obca. Trio, Warszawa 2005.
- Pisarkova, K.: Jak się tytułujemy i zwracamy do drugich. In: Język Polski. 1/1979, s. 5-15.
- Zifonum, G., Hoffman, L., Streeker, B.: Grammatik der deutschen Sprache, Berlin - New York 1997.
- <http://slavs.org.ua/ty-ili-vy>

### Summary

The results of appellation means distribution (tykannia, vykannia) show, that vy-address prevails (70 %). Mostly used by grown-up family members (40-70 years old) and village pupils. However, it tends to disappear, because village youth moving to the city assimilates with urban population, thus changing vy-form of address into ty-form. Still, while addressing grandparents, the polite form of – vy – dominates.

# Свята в українському суспільстві

Малес Людмила

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Своєрідність української ситуації полягає у тому, що із здобуттям незалежності нашої держави ось уже друге десятиліття відбувається пошук національної ідеї, формулюється нова ідеологія, зростає національна самосвідомість громадян. Свята і ритуали – необхідна складова символічного середовища, природно чи цілеспрямовано формується саме в такі історичні періоди. До недавнього часу це явище залишалося поза увагою соціологів, фіксуючись у описах етнографів, фольклористів, де свято не розкриває всіх своїх соціальних конотацій, – а тим часом зібраний багатий матеріал соціальними та культурними антропологами інших країн чекає на свою актуалізацію в кроскультурних дослідженнях. Тож спробуємо проаналізувати свята як провісники та ефекти трансформацій українського суспільства, означити загальні риси змін календаря свят і святкування, місця свята в приватному і публічному просторах.

Календар свят сучасної України досить різномірний: ще відмічаються червоні дні минулої радянської епохи, відроджуються з новою силою релігійні свята, почали відзначатися дати нової незалежної держави. Для населення України всі свята поділяються на три групи [Звіт 1999: 3]: важливі, не дуже важливі та значущі лише для держави. До перших відносяться Новий рік, 8 Березня, День Перемоги і головні свята Релігійного циклу (Різдво, Великдень, Водохреща та Трійця). Перше Квітня, а серед колишніх радянських свят 1-е та 7-е листопада і, такий порівняно новий для нас, День Святого Валентина, виявилося, – мало що значать. Державні свята, такі як День Конституції (28 червня); День Незалежності (24 серпня) і День міста, важливі у першу чергу для самої держави, як її необхідні атрибути і ще не стали загальнонародними.

Картина свят у незалежній Україні характерна не лише різким збільшенням їх кількості та належністю до різних класів за походженням і престижністю, але і тим, що всі вони існують у різних символічних середовищах. Якщо взяти опозицію публічної-особистої сфер життя, яка і сама зазнала змін в останні роки, то можна прослідкувати, як виділені групи переміщуються у цьому просторі.

Так, хоча у часи СРСР свято Нового року було офіційним, але охоплювало лише особисту сферу й, на відміну від релігійних, воно так і не набуло для більшості громадян сакрального значення, а залишилося на рівні розваг і відпочинку від роботи. Навпаки, таке найбільше свято релігійного циклу як Різдво, що отримало у незалежній Україні статус вихідного і, як доважок, помпезність загальнодержавного святкування, ще не

перетворилося на особистозначиме для всіх громадян країни, – що свідчить про його слабкість у символічному просторі (недостатнє символічне навантаження).

Мабуть, справа в тім, що відзначати релігійні свята довгий час заборонялося і збереглися вони лише завдяки переміщенню глибоко в особисту сферу, через що розмаїті ритуали, особливо фольклорного походження, були суттєво спрощені, зведені до чисто побутових елементів. Сьогодні ж ми спостерігаємо зворотний процес входження їх у публічну сферу, що супроводжується деякою політизацією, оскільки багато партій взяли на озброєння християнську ідею.

Майже те ж саме, але в іншому напрямку, відбувається з такими радянськими святами як День Великої Жовтневої революції, День міжнародної солідарності трудящих, День Радянської Армії і Воєнно-морського Флоту. Вони, здається, назавжди покинули публічну сферу, але деякі з них досить міцно закріпилися в особистому житті громадян України. Будучи політичною візиткою Країни Рад, за довгі 70 років вони виробили чіткі ритуали їх офіційного проведення, під час яких раз у раз відтворювався час становлення радянської влади. Але відбувалося все це без вживання самих учасників у дійство, тому процесія класу для себе, скоріше, перетворювалася у тріумфуючу ходу почесних передових громадян назустріч весні й пробудженню природи, нагадуючи перші страйки лише деякими гаслами. Продовження свята в ряді вихідних днів, що для цього відводилися, минало вже в колі друзів і родичів.

Міжнародний Жіночий День, який відзначається 8 березня, єдиний не втратив своїх позицій, оскільки сприймається як ідеологічно не заангажований. Первісне значення 8 Березня – це день солідарності та боротьби жінок-трудівниць за свої права. Але це смислове навантаження свята не знайшло свого підкріплення у життєвому світі українців. Перебуваючи у вигіднішому на сьогоднішній день становищі, ніж багато хто із дезорієнтованих чоловіків, завдяки своїй здатності виживати у будь-яких умовах, жінка все частіше бере на себе функції годувальника сім'ї, за логікою, сама може диктувати правила гри. Зате це свято найкраще підійшло для освідчення у коханні та звеличення образу романтичної і слабкої жінки. Відрізняючись особливою світськістю, 8 Березня не складає конкуренції суто родинному дню – Дню Матері, який пробують ввести, хоча без помітного успіху (можливо, через негативні асоціації із “західністю” свята, спущеного згори, або ж відсутності у нього статусу вихідного).

Таким чином, хоча за часів СРСР державні свята і охоплювали як публічну, так і особисту сферу життя, але на відміну від релігійних вони так і не набули для більшості громадян сакрального значення, а залишилися на рівні розваги і відпочинку від роботи. Про це свідчать асоціації на це слово в російській, а також, як рідко вживане, в українській “праздник”, етимологічним значенням якого – відсутність роботи. Словник асоціативних

норм російської мови подає такі ряди асоціацій: 1 Травня (85), веселий (52), 8 Березня (36), Новий рік (31), веселощі (30), будні (21) тощо. Найбільше поняттю свята відповідає 1 Травня: загальна кількість пов'язаних з ним варіантів асоціацій близько ста (1 Травня (85), травень (12), першотравень (9), першотравневий (3), травневий (2)) [1977: 144-145].

Свято, яке може сьогодні претендувати на роль національного дня в Україні, – це День Незалежності. Можливо усвідомленням необхідності відновити рівновагу, спробою перетворити День Незалежності у всенародну осанну державності і була зумовлена еволюція цього свята за роки існування Української держави. Як і решта сучасних свят (окрім, хіба-що 8 Березня), це політично диференціює свято, характерне протилежністю його символічного подання різними політичними силами. Для лівого політичного крила – це ще один привід підкреслити всі труднощі й незгоди нашого життя: пікети чорнобильців та шахтарів, жebraки, – їх причини виводяться із факту проголошення незалежності і виходу із Радянського Союзу. Центристські партії, які стоять ближче до влади, зосереджені на самому процесі святкування чергової річниці, вони найчастіше фіксують символи історичного моменту: відкриття годинника, який вказує нам близькість третього тисячоліття; нагородження лауреатів державних премій; вибір проекту пам'ятника незалежності і т.д. Представники праворадикальних сил з ностальгією згадують перші роки незалежності, коли вони були на чолі всенародного підйому і боротьби із радянською імперією, але цим шансом, з їх точки зору, ми не скористалися, тож сучасні події вони сприймають як відхід від справи побудови Української держави. І якщо перші роки незалежності були ознаменовані ентузіазмом, проголошення державності, яка була основною об'єднавчою цінністю для всіх патріотично настроєних громадян, то сьогодні на хвилі розчарування будь-яка асоціація з державою і владою, скоріше, відчужує.

Це був поворот від критичного аналізу кожної річниці як певного етапу роботи у побудові держава, її успіхів і прорахунків до ювілейної моделі святкування етапу життя, з демонстрацією існуючих результатів. У цьому ж руслі сприймається нещодавно відновлений військовий парад, а щоб бути “при параді” – реконструкція Хрещатика, який нині на вихідні стає пішохідною зоною. З іншого боку – це повернення центру його глибинного призначення як суспільного місця для процесій, видовищ та акцій для публіки.

Основною рисою Дня Незалежності останніх років, дійсно, стали найрізноманітніші естрадні шоу, які ще більше посилили у ньому доміную розваг. Вони, як і паради, допомагають відчувати себе учасником урочистого дійства більшості населення. Але, на відміну від першого, масові гуляння не слугують піднесенню і поклонінню ідеї незалежності як головній сакральній цінності. Втому від критики і тривалого очікування кінця кризи ми намагаємося забути у шаленому вихорі шоу з наступним виясненням

кількості розтрачених коштів і пошуком політичних груп, які отримали від цього вигоду.

Ще одним цікавим аспектом відзначення державних свят може бути їх просторове подання. Як і загальна модель святкування, схема їх розгортання згори вниз, з центру на периферію, була запозичена із часів командно-адміністративної системи. Але якщо тоді вертикаль влади успішно проводила будь-які починання до найнижчої ланки, до первинного комсомольського осередку, то сьогодні, не маючи репресивного апарату, вона вже не може успішно виконати таке завдання. Тому символіка державності і незалежності України концентрується переважно в центрі. Як у фізичному просторі (на мегарівні вона зосереджується у місті Києві; на мезорівні – в адміністративних центрах районів, областей; на мікрорівні – на головному майданчику урочистого концерту), так і у знаковому просторі – в центральних газетах, на передовиці. І поступово зникає із заглибленням на периферію. Ця схема також справедлива і для соціальних груп: головними діючими особами на святі стає правляча еліта при очікуючій пасивності громадян.

У спробі виробити власну традицію проведення національних свят спостерігаємо, окрім звернення до народних звичаїв, які часом дуже органічно вливаються у сучасні мистецькі течії, відроджуються риси радянського святкування, доповнюючись запозиченими із заходу новими культурними зразками. Тож українське суспільство сьогодні стоїть перед вибором не тільки того, як побудувати правову державу, але за якими правилами і зразками відзначати червоні дні календаря, як створити нове символічне середовище громадянського суспільства.

### **Література**

Звіт за результатами опитування Gfk-USM у жовтні 1998 року. In: News Letter Gfk-USM Ukrainian Surveys & Market Research 1/1999, p. 2-5.

Словарь ассоциативных норм русского языка. Под. ред. А.А.Леонтьева. Изд-во Московского ун-та, Москва 1977.

### **Summary**

The article suggests considering peculiarities of changes of Ukrainian society through attitude towards holidays and ways of celebration. Common and distinctive features of state, religious and domestic holidays in Soviet and Post-Soviet epochs are analyzed in the article. There are two distinct tendencies in evolution of both “prime” holidays The Great October revolution and The Independence Day: declining of celebration in the first case and renewal of Soviet pattern in the second. The main ideas of the article are illustrated by media reports on celebrations and supported by results of sociological research and associative experiments.



# Порівняння назв та традицій Великого посту в Чехії та в Україні

Мерзова Радана

*Університет імені Палацького в Оломоуці*

З поняттям Великого посту пов'язане традиційне християн Воскресіння Господнє, або Паска.

Паска – це одне із двох найважливіших свят календарного циклу. Загалом можна сказати, що колись з Паскою було пов'язано велика кількість обрядових практик та фольклорних звичаїв, які більш або менш втратили чи змінили свою функцію та форму. Передусім в Чехії, де за статистикою Чеського статистичного управління (2001 року) тільки 32 відсотки населення відчуває належність до християнської релігії [Český statistický úřad. 6.8. 2003. 5.10. 2007. [http://www.czso.cz/csu/2003edicniplan.nsf/o/4110-03obyvatelstvo\\_hlasici\\_se\\_k\\_jednotlivym\\_cirkvim\\_a\\_nabozenskym\\_spolecnostem](http://www.czso.cz/csu/2003edicniplan.nsf/o/4110-03obyvatelstvo_hlasici_se_k_jednotlivym_cirkvim_a_nabozenskym_spolecnostem)], свято Паски зазнало значних змін, однією з яких є переміщення свята до комерційної сфери та матеріальних потреб (товарів широкого вжитку). Зрозуміло, що в Україні, яка налічує 60 відсотків віруючих [Ukrájina, WikipediaOtevřenáEncyklopedie.5.10.2007.<<http://cs.wikipedia.org/wiki/Ukrájina> a#N.C3.A1bo.C5.BEenstv.C3.AD>Ukrainian, Ukraine (83%) pravoslavi [http://www.adherents.com/adhloc/Wh\\_334.html](http://www.adherents.com/adhloc/Wh_334.html)], традиція Пасхи залишається сильнішою та добре підтриманою церковним життям.

У східних (православних) християн у церковному році великим святом є Різдво Христове а ще визначнішим – Воскресіння Христа, або Паска, тобто завершення відкуплення людського роду. У церковному році є свята, що не мають певної дати, вони називаються рухомими, Паска належить до них. Далі почнемо наш порівняльний екскурс, у якому звернемо увагу на період посту та назви окремих днів.

За найстаршими джерелами, які походять з II століття, християни дотримувалися посту тільки в день Христової смерті та продукти роздавали бідним. Пізніше період посту включав два дні – Страсну суботу (в Чехії називаємо цей день Білою суботою) та Великодну неділю (або Христове воскресіння). Потім поширився період посту на цілий Святий тиждень. Установлення сорока днів посту пояснюється символічно (багато подій у Старому й Новому завіті супроводилося числом 40). Піст в Чехії починався "Popelem" [Vavřinová 2006: 62] та кінчився Христовим воскресінням. Перша неділя посту називається «чорною», тому що жінки одягалися в чорний одяг як символ підготовки до посту. Ще існувала назва Неділя – Ručálka [Vavřinová 2006: 69]. Це була страва з намоченого гороху, який жарився та розтріскався. Ще існує одна менше вживана назва першої неділі посту – лисяча. Господині вночі пекли для дітей бублики та розвішували на

деревах а дітям казали, що вночі лисиця залишила бублики для них. Діти повині були помолитися, з'їсти смакоту та потім цілий рік їх не боліли зуби. Піст в Україні починався вже в суботу, коли господині збиралися іти до церкви, приносили з собою хліб, коливо й мед і замовляли велику панахиду по рідних-небіжчиках. Перша неділя посту називається «неділя збірна». Від цього дня молодь починала «збиратися на вулиці». [Павлюк 1994: 141]. В Україні в цей час звичайно починає розтавати сніг, а тому кажуть: «Неділя збір – тече вода з гір» [Воропай 1993: 243]. Дівчата колись варили кашу з маком і на короткий час закопували її в землю – щоб недоля пропала.

Друга неділя посту називалася між людьми в Чехії „pražná неділя“ – згідно з пісною їжею, яка називалася „pražma“ або „pražmo“ [Frolcová 2001: 53]. Це старослов'янська страва, яка виготовлялася випалюванням недозрілих зерн збіжжя.

Своєрідні назви маємо для всіх неділь посту. Третя неділя називається „kúčhavá“ («пчихава»), тому що кажеється – скільки разів у цю неділю пчихнеш, за стільки років помреш. В деякі області люди вірили, що навпаки стільки років будуть ще жити. Також існує повір'я, що – хто пчихне три рази, той буде здоровий цілий рік.

Четверта неділя називалася „družebná“ (дружна), тому що молоді було в цей день дозволено зустрічатися на майдані та веселитися. Існує також теорія, що назва виникла за «дружбою», який в цей день ходив разом з нареченим до дому нареченої. Це були, можна сказати, попередні заручини. В Україні має свою власну назву цілий четвертий тиждень Великого посту, називається «середохресний». В середу на цьому тижні – свято Хреста. Господині в цей день печуть «хрести» з маком і мастять їх медом. на цьому тижні також сіють мак, розсаду капусти й помідорів. Існує повір'я, що розсаду треба сіяти в піст – «щоб морозу не боялася» [Павлюк 1994: 141].

П'ята неділя посту називається „smrtná“ (смертна). Свою назву отримала за найстршим весняним обрядом, тобто винесенням смерті. За походженням цей звичай язичницьким. Це символічна традиція винесення зими у вигляді Morany, Mařeny, Smrtholky [Vavřinová 2006: 71]. Старші дівчата одягали солом'яну ляльку та на дерев'яній тичці її несли селом, а потім кидали у річку або спалювали. В області Моравії, яка називається Slezsko, була ця традиція трохи зміненою. У деяких селах виходили одним одному два походи – дівчата з Мореною та хлопці з Маржохом (чоловіча аналогія Морени). На майдані зустрілися, Маржох поцілував Морену, як символ прощання, та її кинули у річку, а його у калюжу.

Неділя за тиждень перед Великоднем називається в Чехії „květná“ (квітна). Свою назву вона отримала від квітів, пальмових паростків, якими люди вітали Христа при приході до Єрусалиму. В Чехії замість пальми люди вживають парості верби, клокички, черешні або вишні. В Україні неділя за тиждень перед Великоднем називається «вербною», «шутковою» або

«квітною», а тиждень перед цією неділею – «вербним» [Воропай 1993: 245-7]. У цей тиждень не можна сіяти конопель і городини, бо «буде ликовате як верба». У цю неділю святять вербу. Під церкву навозять багато вербового гілля та на Богослуження сходяться всі – старі й малі. Свячена верба користується великою пошаною, їй приписується магічна сила.

Останній тиждень перед Великоднем називається в Чехії „*pašijový*“ (страшний), святий або великий. А також кожний день цього тижня має свою назву – Синій понеділок, Жовтий вівторок, Бريدка середа, Зелений четвер, Велика П'ятниця, Біла субота, Великодня неділя та Червоний понеділок [Procházková 1995]. В Україні цей тиждень називається білим або чистим. Найважливішим днем цього тижня вважають четвер, який називається чистим, світлим, великим, страстним або живим. Чистий четвер – це день весняного очищення. До схід сонця селяни чистили в стайнях, коморах, на подвір'ї, в хатах – все повинно бути чистим і виглядати по-святковому. Велике символічне значення мала «страсна» свічка, яку люди намагалися донести додому, щоб вона не погасла. В народному віруванні вона мала велику магічну силу та люди вірили, що в скрутний час їм стане у пригоді. В Чехії днем очищення вважали бريدку середу, тому що у цей день чистили димар. Кажуть, що бريدкою ця середа називається також тому, що Юда в цей день зрадив Христа. Четвер – день спогади Останньої вечері Христа. Зеленим називається цей день тому, що люди мали їсти зелені страви (шпинат, капусту з кропивою), щоб були цілий рік здорові. Дзвони у цей день дзвонили востаннє, і замовкали до Білої суботи. Голос дзвонів заміняли різні тріскачки, торогкала та ін. Після обіду заборонено було працювати. Після заходу сонця господар кропив свяченою водою з нового горщика цілу хату та околицю – як охорону від відьом.

В Україні дзвони замовкають в Страсну п'ятницю, дзвонар замість дзвонів вистукує по дошці двома дерев'яними молотками. Віруючі люди в цей день нічого не їдять до виносу Плащаниці. Ні шити, ні пряти в Страсну п'ятницю не можна. Великий гріх рубати дрова або що-небудь тесати сокирою. Господині печуть паски (аналогія в Чехії – *mazanec*) та садять капусту. Традиція випікання та вигляду паски відрізняється територіально. За народним віруванням, в Страсну п'ятницю не можна співати – гріх. В Чехії «Велика п'ятниця» вважається днем суму. Люди не могли нічого робити з землею, не могли пекти хліба та існують області, де не розпалювали вогонь. Також не позичали нічого з домашнього господарста, тому що з такими предметами було б можна чаклувати. Рекомендувалося чесати собі волосся під вербою, бо воно буде міцне та гарне.

У Великодню суботу в Україні роблять крашанки, або, як кажуть на Київщині, «галунять яйця», а в Карпатах – «сливчать сливки» [Воропай 1993: 258]. Крашанки готуються в суботу тому, що за народним віруванням яйця, пофарбовані в суботу швидко псуються. Здебільшого фарбують на червоний, жовтий, синій, зелений і золотистий кольори. Перше фарбоване

яйце зберігають і підкурюють ним хворого на пропасницю. Найчастіше яйця пофарбовані червоним колором, бо це нагадує про кров Спасителя. В Чехії Великодню суботу називають Білою суботою. Рано-вранці святити у церкві воду, яку господарі вживали для поливання дерев. Біля церкви палили вогонь. Вугілля з цього вогня давали у хлів, щоб худоба не хворіла; давали його також під дах, щоб блискавка до нього не вдарила; розкидали його по полі, щоб збіжжя добре росло. У цей день господині традиційно печуть солодке печиво – „агнеця“ (баранчика) та дівчата фарбують яйця.

Великдень – неділя в Україні та в Чехії починається у церкві. Там святять паску а разом з нею беруть для свячення сало, яйця, порося з хрінном, мак або вино та ін. В Україні, як тільки прийдуть до дому з церкви, відразу масть свяченим салом губи, ніс і все обличчя – щоб улітку не боліло і не тріскалося від вітру та сонця. В західній частині України господарі не заходять в хату прийшовши з церкви додому; обходять всі будівлі, що є в господарстві, посипають навколо свячену сіль. Перед тим, як сісти за стіл, вся родина вмивається, молиться Богові та починає обряд розговіння. Після обіду ходять на кладовище христосуватися з померлими і кладуть на гробки крашанки. У Чехії люди приносять додому посвячені страви та їдять ці страви повільно до обіду, щоб тіло після довгого посту знов звикло до звичайної страви. Хлопці готують собі лозини з верби, щоб наступного дня могли стьобати дівчат. Ці лозини мають декілька назв – pomlázka, karabáč, tatar, beran (має до двох метрів). «Pomlázka» [Vavřinová 2006: 248-252] - найстарша збережена до нашого часу традиція. Це слово має двояке значення – 1) сплетені верболози для стьобання молоді. Таким способом дівчата отримують нову природну силу від молодих бруньок, 2) подарунок – крашанки, які вироблені з сирового або вареного яйця. З язичницьких часів яйце вважається символом життя, тому воно пов'язане зі святом весни.

У великодній понеділок ходять селяни в Україні один до одного, христосуються і обмінюються писанками. Цей день називається волочільним [Воропай 1993: 288]. Діти носять пироги до батька хрещеного, до матері, до баби та виголошують спеціальні великодні вірші. Батьки чи інші рідні дитину садять за стіл, частують її. Насиплять гостинця в хустку: насіння, цукерки, бублики, крашанки, гроші тощо. Вдома потім мати збирає гостинці всіх дітей а після обіду їх ділить. Такі діти називаються «христосувальники», а подекуди збереглася назва – «волочебники». Подарунок, який одержують, називається «волочільне» або «волочебне». Ця назва існує також в українців, білорусів, росіян, поляків та литовців. Великодній понеділок називається ще «обливаним понеділком» [Воропай 1993: 297-8], бо в цей день, за стародавним звичаєм, хлопці обливають дівчат водою або парфумами. Обливати когось або самого себе водою на Великодньому тижні – це стародавній звичай, що пов'язаний з весняним очищенням водою. Цей звичай існує або донедавна існував і в інших європейських народів, і в Чехії. Чеські дівчата у Великодній тиждень мають

звичай «chodit na kupani» і співати спеціальних пісень, в яких уособлена «Velkonoč» [Vavřinová 2006: 242], обмиває водою свої руки і ноги. У великодній понеділок, який раніше називався червоним понеділком, тому що яйця були пофарбовані тільки червоним кольором, у Чехії хлопці обливають дівчат водою джерельною з потічка або парфумами, потім їх стьобають (це називається «šmigrust») [Frolcová 2001: 56] та одержують гостинця – крашанки, цукерки, гроші та, по-новому, й алкогольні напої (залежно від області – вино, slivovice, горілку, лікер тощо). Наступний день дівчата відплатили хлопцям водою та «karabáčem». Після закінчення стьобання, лозини кидали на дах або до підвалу.

Цілий великодній цикл в Україні й в Чехії представляє відродження природи, нове життя. Але в Чехії велика кількість обрядів та традицій сьогодні зникла та залишилися тільки розважальні елементи. На нашу думку, причиною цього є сильні впливи інших європейських та заморських традицій, які впливають та замінюються зі стародавними та народними традиціями а також гектичний спосіб життя сьогоднішніх людей, які або через незнання традицій, або через комфорт не дотримують звичаїв предків. З поданого дослідження зрозуміло, що традиції наших народів подібні, різняться нерідко тільки назвами.

### Література

- Воропай, О.: Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Оберіг, Київ 1993.
- Ковалевський, О.В.: Українські традиції. Фоліо, Харків 2004.
- Наулко, В.І., Артюх, Л.Ф., Горленко, В.Ф. та ін.: Култура і побут населення України: Навч. посібник. Либідь, Київ 1991.
- Павлюк, С.П., Горинь, Г.Й., Кирчів, Р.Ф.: Українське народознавство. видавничий центр. Фенікс, Львів 1994.
- Frolcová, V.: Velikonoce v české lidové kultuře. Vyšehrad, Praha 2001.
- Langhammerová, J.: Čas Velikonoc. Národní muzeum, Praha 1993.
- Procházková, P.: Velikonoční obyčeje. Muzeum Beskyd, Beskydy 1995.
- Šottnerová, D.: Velikonoce:původ, zvyky, hry, pohádky, návody a náměty. Rubico, Olomouc 2004.
- Vavřinová, V.: Malá encyklopedie Velikonoc. Libri, Praha 2006.

### Summary

This article compares traditional names of important feast days in the Lent before Easter in the Czech and Ukrainian cultures and languages. Some traditions and customs differ in each country, some are the same. The differences in the names of feasts and the traditions are – despite the geographical proximity – caused mostly by the dissimilar number of believers and the general differences between the two branches of Christian belief.



# Народне житлове будівництво українців Слобожанщини

Сушко Валентина  
*Харківський історичний музей*

Народне будівництво Слобожанщини визначали як природні умови, так і традиції регіонів походження українських переселенців, адже сюди “зійшлись виселенці з усіх кутків України – від Галичини до Полтавщини, від Холмщини до Поділля, а єсть вказівки, що заходили сюди також бойки й гуцули з гір Карпатських” [Таранушенко 1928: 1–2].

Вивчення цієї проблеми розпочалося наприкінці XVIII ст. [Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст. 1991]. Наприкінці XIX ст., завдяки діячам Харківського університету та місцевих земств, дослідження стають систематичними [Багалій Д. І. 1991; Иванов В.В. 1898; Иванов П.В. 1907; Иванов П.В. 1889; Сумцов М.Ф. 2002; Таранушенко 1922 та ін.], однак у 1930-ті роки вони були припинені і відновлюються лише наприкінці XX ст. [Муравський шлях 1998; Красиков 1999; Сушко 1997 та 2004]

У “Топографічному описі Харківського намісництва” зазначено, що садиба українського селянина мала хату, яка стояла окремо, та “підварок” – господарські будівлі двору, об’єднані одним дахом. Традиція розділяти обійстя на “чистий” та “господарський” двір збереглася на Слобожанщині донині.

Декілька типів планування української садиби на Слобожанщині, що побутують і досі, можна звести до двох основних:

- хата і господарські будівлі розташовні паралельно. Хата причілковою стіною виходить на вулицю, перед цією стіною з вулиці може розбиватися квітник та невеликий садок. Господарські будівлі нерідко розташовуються під одним дахом (Україна, південний захід Сумщини; Росія, Белгородська область, Шебекинський район).

- Хата і господарські будівлі розташовні П-подібно і паркан з воротами замикає композицію. В такому разі хата може або виходити однією з причілкових стін на вулицю (переважний варіант), або розташовуватися у глибині двору. Господарські будівлі розташовуються під одним дахом або частково розкидані по господарському двору (Основний тип регіону).

Сакралізація житла розпочиналася від моменту обирання місця під будівництво і підкреслювалася необхідністю залучення до його створення “знаючих людей” [Иванов П.В. 1889: 37–38; Сушко 2004: 135–137]. Як і в усіх регіонах України, будівництво житла пов’язувалося з одруженням [Иванов П.В. 1889: 36–37]. На нашу думку, житло слугувало додатковим маркером перехідності лімінальної особи, навіть більше – закріплювало

новий статус.

У “Топографічному описі Харківського намісництва” докрано описана слобожанська хата кін. XVIII ст., вказані два основних конструктивних типи (рублена та каркасна), планування внутрішнього простору та декорування, які стали домінуючими до поч. XX ст. [Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст. 1991: 66–68]. Ці декілька типів житла продовжували домінувати до 1970-х рр.:

- Найдавнішим видом було зрубне житло, яке було характерним від початку останньої колонізації краю до межі XIX–XX ст., особливо у північних районах Слобідської України. Стіни такої хати зводилися з дубових колод, покладених горизонтально. Надалі поверх колод набивалася дранка–клинцьовка – планки для кращого прилягання глини. Після цього стіни уліплювалися кількома шарами “чорної” глини та білилися.

- У XX ст. основним типом на всій території Слобожанщини стало каркасне житло, коли стіни зводилися з колод дерева, поставлених всторч, які після клинцювання обмазувалися глиною та білилися.

- На півдні Слобожанщини, вірогідно від самого початку заселення, основним типом житла були саманні (з глиняної цегли) та хати з топтаними стінами (глина вилівалася між двома рядами опалубки та застигала, утворюючи стіни помешкання).

- Цегляні будинки починають масово зводитися лише з др. пол. XX ст.

Характерною особливістю хат, які зводилися після воєн (і після громадянської та I світової, і після II-ї світової війни) були зменшення висоти стелі, що досліджувалося ще науковцями поч. XX ст. [Марзеев 1927: 59–64]

Донині хатою на Слобожанщині вважається будівля з чотирикатним дахом [Польові матеріали автора]. Криття дахів до сер. XX ст. було солом'яне або очеретяне. Очерет як покрівельний матеріал використовували лише в окремих селах, розташованих поблизу заболочених річок і озер. Дахи хат на Слобожанщині мали характерні навіси–“піддашки” — виноси даху по фасадній стіні, що спиралися на стовпи. Згодом ці піддашки стали закритими, утворюючи додаткове господарське приміщення – «галерею», «коридор». Нерідко по глухій стіні хати робили невеличку комірчину – “прихалабок”.

Зведення каркасних хат, поширення солом'яних дахів, очевидно, було пов'язано з поступовою вирубкою лісу. У XIX ст. рідкісними стали “хати на помості” (з дерев'ю підлогою). Зазвичай, селянські та міщанські хати мали лише земляну долівку.

У XIX – на початку XX ст. у зоні лісостепу з перевагою листвяних лісів, для будівництва використовували дуб, акацію, вербу, липу, вільху. У багатьох селах стіни будинку і фундамент зводили з дуба, конструкцію даху робили з верби, вільхи та ін. Якість використовуваного будівельного



матеріалу часто залежала від майнового становища селянина. Уникали використовувати для будівництва житла осіку. Осикову деревину могли використати лише для будівництва стайні – щоб чорт не займав коней, хліву – щоб відьма не доїла молока та сажу, де тримали свиней, оскільки останні вважалися нечистими і не могли зацікавити темні сили.

Про внутрішнє планування українських хат XVII–XVIII ст. ми можемо дізнатися лише з письмових джерел. Від XIX до поч. XX ст. переважним типом планування була “хата на дві половини”, хоча існувало і двокамерне житло: “сіни–хата”.

Світлиця (кімната, хата) мала 3 зони: покуть, піч та простір під вікном проти челюстей печі, піл, кожна з яких займала окремий щабель у ціннісній системі світогляду (зони перераховані за пріоритетністю). Кожна із зон мала певне семантичне значення. Пріоритетність визначалася за опозиціями “чоловіче–жіноче”, “небесне (сакральне) – земне”, “чисте–брудне”.

До 1930-х років обійстя слобожанина мало численні господарські будівлі: «стайня», «хлів», «клуня», «льох», «повітка», “комора” , “саж”, “курник” та ін. Після “ери колхозів” номенклатура господарських будівель двору значно зменшилася та спростилася. Стало можливим використання однієї будівлі для різних потреб – “сарай”.

Таким чином, хоча вимоги до обсягу розвідки не дали змоги детально розглянути усі види народної архітектури (зокрема, релігійної), навіть житлового огляд будівництва Слобожанщини свідчить про те, що від XVII до останньої чверті XX ст. українці-слобожани зберігали місцеві, українські будівельні традиції, принесені з місць переселення.

Зміни, що відбувалися, були викликані здебільшого природними та соціальними умовами і розвивали народне зодчество.

Зміни, що відбулися наприкінці XX ст., здебільшого викликані не нагальною необхідністю (напр., відсутністю природних матеріалів), а зміною пріоритетів та смаків, модою. Цінність таких змін іноді видається сумнівною.

### Література

Багалій Д. І.: Історія Слобідської України / Передмова, коментар В. В. Кравченка.- Харків: Основа, 1991.- 256 с.: іл.

Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Старобельский уезд. Очерки по этнографии края / Под ред. В. В. Иванова. Т. I.- Харьков: Изд. губ. стат. комитета, 1898.- 1012 с.

Иванов П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии // Сборник ХИФО.- X., б. вид., 1907.- С. 74-109.

Иванов П. В. Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки, относящиеся к малорусской хате // Харьковский сборник. Вып. 3.- Харьков, 1889.- С. 35-66.

Красиков М. Філософія буття слобожанського селянина // Дух і Літера.-

Київ.- 1999.- № 5-6.- С. 428-442.

Куліш П. Записки о Южной Руси в двух томах.- К.: Дніпро, 1994.-719 с.

Максимов В.Л. Саманная изба. Вып. II / Под ред. проф. А.М.Соколова.– Петроград, Издание Главного управления землеустройства и земледелия, 1915.– 128 с.: илл.

Марзеев А.Н. Жилища и санитарный быт сельского населения Украины.– Х.: Научная мысль, 1927.– 196 с.: планы, карты, илл.

Муравський шлях-97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції / Упор. Красиков М., Олійник Н., Осадча В., Семенова М.- Харків: 1998.- 360 с.

Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст.: Описово-статистичні джерела / АН УРСР. Археограф. Комісія та ін. Упоряд. В. О. Пірко, О. І. Гуржій; Редкол. П. С. Сохань (відп. ред.) та ін.– К.: Наук. думка, 1991.– 224 с.

Сумцов М. Ф. Слобожане. Історико-етнографічна розвідка / Підготовка тексту й мовна редакція Леоніда Ушкалова; слово до читача, примітки та післямова Володимира Фрадкіна.- Х.: Акта, 2002.– 282 с.

Сушко В.А. Сучасний стан української народної архітектури на Харківщині (на прикладі с. Липці Харківського району Харківської області) // VIII Всеукраїнська наукова конференція “Історичне краєзнавство і культура” (наукові доповіді та повідомлення). Ч. II.– Київ–Харків, “Рідний Харків”, 1997.– с. 289–291.

Сушко В.А. Народна архітектура в світоглядних уявленнях українців (на прикладі вірувань, пов’язаних з будівництвом житла) // Міжнародна науково-практична конференція “Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації”: Тези доповідей.– Х.: Регіон-інформ, 2004.– С. 135–141.

Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII – XVIII вв.– Х.: Перша Друкарня вид-ва “Пролетарій”, 1928.– 9 с. + XXXVI.

Таранушенко С. Старі хати Харкова.– Х.: Друкарня Наркомосвіти, 1922.– 16 с. + XXVII табл., іл.

Чижикова Л.Н. Русско-украинское пограничье: история и судьбы традиционно-бытовой культуры.– М.: Наука, 1988.– 256 с.

### Summary

This text is about the traditional national architecture of the Ukrainians of Slobidska Ukraine in the period when the traditional culture was dominated. The main items concern the local peculiarities of planning and building of the national traditional house. The article had written on the materials collected by the ethnographers in the end of the 18-th – at the beginning of the 20-th centuries and in our days by the author herself.

# Регіональні особливості формування та історичного розвитку архітектури садибних комплексів Слобідської України

Гаврюшенко Дар'я

*Харківська державна академія культури*

В архітектурній практиці Слобідської України XVIII ст. важливе значення мали спадщина і трактати майстрів Ренесансу передусім А. Палладіо.

Палладіанський стиль, що застосовувався при будівництві вілл в Італії, Америці, Англії споріднює і садиби Харківщини з далекими італійськими віллами. Схожість деяких садиб із згаданими віллами вражаюча. І не тільки планова (плани садиб в Олексіївці, в Сосновці і плани вілл в Лізіере, в Баньоло, в Пойана - абсолютно тотожні), а й по зовнішній обробці фасадів. Те, що ми розуміємо під поняттям садиба, — являють собою споруди в Північній Італії, збудовані в XVI ст. Палладіо. Коли на Слобожанщину у середині XVIII ст. прибули майстри із околиць Лугано, з озера Комо, які були обізнані з творчістю Палладіо і його послідовники Скамоцці, Кальдерарі і інші — на Харківщині появились такі ж садиби. Садиба на Харківщині як тема архітектурна співпала з віллою палладієвською, і архітектори, отримавши багато замовлень, створили композицію проєктів, будувались вони як-то всі відразу. При цьому зодчі мало переймалися місцевими умовами, вони повністю запозичили плани рідних для них вілл, і зовсім не враховували при цьому особливостей нашого клімату.

Повсемісний перехід до європейських форм життя на Слобожанщині намітився уже в середині XVIII ст. В цей час встановлюється єдиний рівень архітектурних смаків. Послідовники класицизму дійсно об'єднали всю Європу в єдиній культурі, але нажаль в цьому духовному оновленні зручно почували себе тільки заможні слої суспільства.

З цього періоду архітектура стала жити по книгах, починаючи від Палладіо і Віньоли і до Берлінгтона і Цемберса.

Але з другої сторони в садибній архітектурі Слобожанщини також проявився вплив Москви і Петербургу.

Архітектурна єдність складного садибного комплексу, яка була досягнута в останній третині XVIII ст. означала розквіт садибного будівництва в Росії, що також позначилось на архітектурі садибних комплексів Слобожанщини.

Подібність і відмінність історичного розвитку Росії і України були причиною схожості та відмінності їх архітектури.

Кінець XVIII - перша половина XIX ст. відзначались широким розмахом будівництва на Слобожанщині замських палаців вельмож і панських будинків в дворянських помістях, чому сприяли зближення з Росією українського дворянства і зв'язки його верхів з російським престолом.

Велика увага приділяється архітектурному рішенню в'їзду до садиби. Навколо садибного комплексу розвивається пейзажний парк з мальовничим ставком, павільйонами, мостиками і руїнами. Поблизу палацу зводилась церква і господарські споруди, інколи - родинний мавзолей.

Найбільш раннім пам'ятником садибного зодчества на Слобожанщині є садиба Мерчик Харківської області. Перші садиби Слобожанщини цілком класичного стилю відносяться до початку XIX ст. Тільки Мерчик, як зазначає Лукомський, [Лукомський 1917:40,41] може бути поставлений окремо. Є різні шляхи для тлумачення історії побудови прекрасного палацу в Мерчику. Окрім А.А. Паліцина, якому приписують деякі мемуари, можна припустити цілком, що автором враховуючи польсько-французький характер архітектури будинку, був зсильний зодчий (адже проживали в Уфі, Вятці, Вологді зсильні поляки із Варшави, які потім будували прекрасні споруди). А ще більш вірогідно, що проект був замовлений Шидловським архітектору із Варшави. Бо дуже мало спільного в характері архітектури цього палацу з усіма, взагалі поміщицькими садибами Слобожанщини, а подібність з фасадами будівель в Варшаві, і особливо, з проектами Кубицького, Мерліні, Цуга - велика. Той же, зовсім і не Рінальдівський відтінок стилю Louis XVI. Та і в загальному плані садиби є те, що скоріше нагадує помістя польської Подолії і Волині, ніж України кінця XVIII ст., яка забудовувалась поміщиками із петербурзьких сановників (Завадовським, Репніним, Міклашевським, Судієнком). На Харківщині будівельниками садиб, не так як в остальній Україні, були більш місцеві поміщики. Тому тут було велике тяжіння і до Москви, і до Польщі, і до Петербургу (хоча такі садиби, як Хотень є виключенням), але все ж таки сильними були і місцеві традиції.

Саме схожі на Мерчиковський фасад споруди ми знаходимо в альбомі (літографій) Наполеона Орди, що замальовував помістя Могилевської, Гродненської і інших губерній.

Якщо ж допустити, що Мерчик був плодом роботи і таланту російського зодчого школи А.А. Паліцина, то майже все останнє будівництво краю тим більш не підходить до характеру цього автора, майстра цієї школи. Всі інші будівлі (більш або менш) наближаються до чисто російського характеру, навіть більше - московського «маєткового». Тільки церква в Бабаях і будинок в Довжику, мабуть, більш ранньої епохи (рустовані стіни останнього нагадують про Петербург і про стиль Louis XVI). З іншого боку, будинки в Графському, і в Василівці, і в Бурлуці - все це класика, що наближається по відтінку класицизму свого до ампіру

Москви. Особливо в Графському ті ж деталі, начебто рука одного майстра ліпила і на Пречистенці і тут, на Харківщині.

Немає будівель, з якими можна було б порівняти палац в Мерчику. Ні Румянцевський палац в Москві, ні яка не будь споруда Казакова, що працював в ранньому класицизмі, ні будівлі Рінальді - не мають такого відтінку архітектури стилю Neufforg'a.

Основний склад середніх і дрібних поміщиків на Україні представляла козацька старшина, яка прагнула з отриманням дворянських прав до освоєння «столичної моди». Це знайшло відображення в проникненні в архітектуру їх садиб класичних композиційних засобів і форм.

Прикладом багаточисленних садиб поміщиків середнього достатку являються Хатне, Токарі, Василівка, Должик, Куяновка, Ракитне і ін. Ці садиби відзначались більш вільним плануванням з урахуванням місцевих природних умов, порівняно розвинутим складом господарських будов, чистим двором перед садибою, в більшості випадків одноповерховою, інколи з мезоніном і традиційним портиком. Показний достаток садиб змінився в середньопомісних маєтках рисами господарської діловитості.

Для дрібнопомісних садиб характерний невеликий будинок з балконним крильцем - портиком, що танув в зелені садів. Господарські будівлі розташовувались як правило поблизу будинку і відзначались примітивністю архітектури. Це садиби: Сосновка, Липці, Железняк, Кровне, Пожня, Малижіно і інші.

Поряд з класицистичними використовувались форми середньовіччя, оскільки розвиток абсолютистських держав супроводжувався формуванням націй і прагненням відобразити народні ідеали. Крім того, введення до складу Росії Криму й Бессарабії, а в межі Австрії — Галичини й Буковини зумовило звернення до місцевих традицій.

Розвиток архітектури в середині XIX ст. пов'язаний з розвитком тенденцій романтизму. Ще з 1830-х років почалося захоплення минулими культурами і звернення до найяскравіших мистецьких взірців. Вже тоді розрізнялися стильові віхи. Свідомість суспільства виявилась пронизаною історизмом, усвідомленням лінійності й векторності часу, бажанням зрозуміти неповторність і своєрідність кожної фази розвитку архітектури. Наполегливе прагнення визначити закономірності історичного процесу супроводжувалося спробами знайти місце сучасності та передбачити хоч би найближче майбутнє, захоплення відкриттями історичних горизонтів та насолода й радість від знайомства з красою минулих часів зумовлювали потребу втілити себе у відповідних пластичних формах.

Безумовним каноном та уособленням краси в попередні художні епохи XV - XVIII ст. (ренесанс, бароко, класицизм) виступав класичний ордер, який став втіленням монізму архітектурної системи. Саме завдяки

йому домінували одноманітні симетричні композиції, осьові структури ансамблів і регулярні містобудівні утворення.

Основним носієм краси й ідейного змісту стали декоративні деталі, що рясно вкривали стінові поверхні. Проте нерідко брак пауз і нагнітання акцентів призводили до безакцентності.

З розвитком археології й мистецтвознавства архітектори озброїлися новими історичними знаннями та можливістю обрання цікавих мотивів і композиційних вирішень.

Сталися зміни і в професійній освіті. У Львові 1844 р відкрито Технічну академію, в якій потім навчалося чимало майбутніх зодчих. Архітекторів для роботи в Східній і Південній Україні готували переважно в Петербурзі; лише деякі з них здобували професійну освіту за кордоном. Активнішим і більш напруженим стало архітектурне життя. Не лише для Петербурга чи Відня була характерною діяльність творчих організацій. Цікаво, що в Одесі Товариство інженерів і архітекторів виникло в 1865 р., хоча в Петербурзі така організація сформувалася лише в 1872 р. Поширення преси супроводжувалося швидким розвитком архітектурної критики.

Часто помилково наголошують, що класицистичні форми були не придатними для освоєння нових будівельних матеріалів і конструкцій, розроблення яких характерне для XIX ст. — епохи стрімкого технічного прогресу. Але стиль ніколи не зумовлювався матеріалами й способами їх використання, що й підтверджується тогочасною архітектурною практикою.

Дев'ятнадцяте століття, ще не встигло зістаритись, коли дух людства перестав почувати себе затишно в класицистичному святилищі, а в 1860 р. суспільні настрої остаточно перемінилися, і більша частина світу була, видозмінена.

Ця архітектура страждала роковим неспівпаданням між призначенням і формою, між високою претенціозністю і вимогами повсякденного життя.

Залізні конструкції почали широко застосовувати в 1860-ті роки, коли нові стильові віяння визначилися повністю. У більшості споруд прогресивні й раціональні конструктивні вирішення старанно маскувалися, внаслідок чого будівлі з ідентичними конструктивними структурами набували зовсім різного оформлення фасадів та інтер'єрів. Лише у зв'язку зі світоглядними уявленнями могла демонструватись та чи інша конструктивна система й матеріальна основа.

В Росії відхід від класицизму та використання різних стилів минулого чітко проявились ще в 30-х на початку 40-х років XIX ст. Проте повний розрив з класицизмом і повсемісне утвердження еkleктики наступили лише в 50-х – 60-х роках і найбільш явно виявились в Санкт-Петербурзі, для якого характерне поєднання форм різних стилів минулого в сучасних спорудах. При цьому не рідко не тільки фасад і інтер'єр, але й кожне окреме приміщення виконувалося в різних стилях.

Можна сказати що майже всі архітектори другої половини XIX ст. були еклектиками-стилізаторами, причому найбільш улюблені у них були ренесансні і барочні мотиви.

Практично в архітектурі всієї Росії, включаючи самі далекі її окраїни, панувало стилізаторство. Розрив між функціонально-конструктивною основою, що розвивається і художньою стороною архітектури стає все більшим, архітектори посуті перетворюються в декораторів, що прикрашають фасади та інтер'єри будівель і не намагаються досягти колишньої єдності функцій, конструкції і естетичної якості споруд.

В 70-х – 80-х роках XIX ст. в загальному потоці стилізаторства особливий розвиток отримав національно-романтичний напрямок в архітектурі, який намагався відродити традиції давньоруського зодчества.

Архітектори в своїх творах застосовували головним чином мотиви російської дерев'яної архітектури, особливо селянських хат з багатою різьбою, і народного декоративного мистецтва. Характерні в цьому відношенні дерев'яні виставочні павільйони Гартмана на мануфактурній виставці в Солянному містечку в Санкт-Петербурзі і на Всеросійській політехнічній виставці в Москві і роботи Ронета на Всесвітніх виставках в Парижі, Копенгагені і Чикаго, а також кам'яні зі штучним оформленням і ліпленням і багато інших проектів.

На Слобожанщині в цей період також простежувалась романтична тенденція розвитку архітектури класицизму. Художній рівень архітектурних ансамблів садиб на Харківщині був взаємообумовлений традиціями місцевої культури. Класицистичні прийоми формотворення перероблялись і пристосовувались до місцевих будівельних матеріалів і до традиційних типів будівель. В невеликих садибних будівлях, службах і господарських будовах елементи „дерев'яної класики” pojawiaються у вигляді багатоколонних портиків, галерей, колонад, віконних наличників, фактури поверхні стін, що імітувала „дощатий” руст і ін. (Василівка, Старий Мерчик, Малинін, Куп'яновка, Старе Село і ін.) .

Дерев'яний палац в Великому Бурлуці зберіг різні прикраси фасадів, що відтворювали орнаментику кам'яних палаців, і які так полюбилися в класицизмі. Романтизм був безсилим відродити минуле, індустріалізм тільки прикрив перспективи на більш красиве майбутнє. Отже, архітектура опинилась між двома світами: один із них відходив у минуле, а інший був безсилим прорватися до життя.

З цього часу романтизм зберіг свої позиції лише в деяких областях архітектури. Наприклад, в будівництві церков. Прихильники романтизму ніколи не могли уявити собі, які соціальні і економічні проблеми нерозривно пов'язані з їх архітектурними установами. В результаті вони розраховували на допомогу тих самих сил і закладів, боротьба з якими, по суті, була їх ціллю. Ізольований на маленькому острові, романтизм жив тільки даною миттю, і був приречений споглядати як індустріальний

прогрес навколо нього розростався все більше і більше і єдине майбутнє, на яке він ще міг надіятись – це далеке минуле.

#### **Literatura**

Багалій: Історія Слобідської України. – Х.: Дельта, 1993.

Лукомский Г.К.: Старинные усадьбы Харьковской губернии. – Х., 1917.

#### **Summary**

This article is dedicated to the regional features forming and historical evolution of manor architecture on Slobozhanshchyna. Stylistic specialities of provincial manors on Slobozhanshchyna in the late XVIII and early XIX centuries were defined by the common direction of architecture that evolves in the style of classicism. In the architectural tradition of Slobozhanshchyna during XVIII century tractates of Renaissance representatives and, first of all, Palladio had an important meaning.

The author infers that a number of manors on Kharkivshchyna demonstrated the same essential style principles as Italian villas. Regional features of provincial manors architecture got the complete expression in composition and stylistic forms based on using traditions of folk architecture.



# Традиції гуманізму і культурних, загальнолюдських цінностей в українському суспільстві: історія та сучасність

Міносян Андрій, Коршунова Ірина

*Харківський державний університет харчування та торгівлі*

Протягом майже всієї історії розвитку людського суспільства докорінні зрушення і перетворення, які відбувалися в ньому, а також будь-які непорозуміння, незгоди чи спірні питання вирішувалися або шляхом насильства, або пошуком взаємоприйнятих рішень, орієнтацією на гуманізм, загальнолюдської вартості тощо.

Про цінність людини як особистості, її права на свободу, розвиток, щастя, на прояв своїх здібностей говорили Арістотель, Данте, Петрарка, Бердяєв та ін. Видатний український філософ, просвітитель, поет Григорій Сковорода у своїх творах утверджував високі моральні якості людини, вирішуючи проблему її щастя в самопізнанні та праці, яка відповідає природним нахилам особи. Ідеали гуманізму і людяності яскраво відбилися в його словах про те, що “щастя треба шукати всередині нас самих. Розглядівши себе, спізнавши себе самого, ми знайдемо у себе самих душевний спокій і сердешну радість”.

Гуманістична традиція формувалася багатьма поколіннями на тривалому і суперечливому шляху свого розвитку. Сьогодні, гортаючи сторінки вітчизняної історії, ми звертаємо увагу не тільки на те, що впровадження християнства було найвеличнішою подією стародавньої Русі, а й на те, що “нову віру густо полито кров’ю українського народу, що боронив батьківську віру”. “Вогнем і мечем” запроваджувалася нова віра, наводить у своїй праці “Хрещення українського народу” відомий політичний і церковний діяч І.Огієнко [Київська старовина. -1992 - № 2: 119], і про це також не слід забувати. Власне, вся історія українського народу являє собою протистояння гуманізму та насильства, що стримувало зростання вітчизняної духовної культури і було дуже серйозною перешкодою на шляху до державної незалежності. Згадаймо хоча б “домашню”, як її охрестили історики, війну Виговського з козацькою старшиною, до якої був притягнутий український народ. Саме він і став жертвою і заручником необачної політики гетьмана, зрештою утримавшого свою владу, але чи не занадто велика ціна /50 тисяч жертв у людях/ заради порозуміння з опозицією?! Такі свідчення знаходимо у праці І.Крип’якевича “Історія України” [1990: 190].

Процес переосмислювання історичного минулого передбачає і осудження тієї жахливої різанини, що скоїлась в Умані під час повстання,

відомого як “Коліївщина”. Драматизм цієї події тим більший, що він мав, так би мовити, своє продовження. Дещо схоже станеться пізніше, в 1919-1920 р.р., коли під час погромів в Україні загинуть 35-50 тис. євреїв, і, на жаль, участь у репресіях візьмуть й війська Директорії (ці факти зустрічаємо у О.Субтельного [1992: 317]).

Сьогодні ми маємо можливість говорити про поступове і послідовне знищення української автономії усіма без винятку царськими адміністраціями, посилаючись й на відомих російських істориків /про “кривість” вирішення малоросійського питання неодноразово писали Соловйов, Ключевський та ін./; про свідому експлуатацію людських пороків, таких, як ненависть, заздрість, підозра, які насаджувались серед козацтва та старшини, що відіграло роль роз’єднуючого фактора в національному русі за свободу та незалежність протягом усієї історії Української держави.

Кризую ідей гуманізму стала перша світова війна та червонобіла трагедія, що зіткнули українців, роздертих поміж кількома країнами, зупинивши цим налагоджений було процес відновлення української державності. Спроба нової влади виправдати насильство загостренням класової боротьби та революційною мораллю /!/ призвела до таких страхіть, яких не знало людство. Слід згадати лише про штучний голодомор 1932-1933 р.р. або винищування селянства під час колективізації, щоб зрозуміти неможливість будь-яких політичних формул та лозунгів, які руйнують принципи рівності, свободи, справедливості як норми взаємин між людьми.

Безумовно, історії відомі й зразки справжнього гуманізму, коли ставали поруч бідняк і заможний, кат і жертва, бо йшлося про боротьбу проти зовнішнього ворога, за визволення Батьківщини або вирішувалась доля важливого питання. Тоді, скажімо, строкатість соціального складу Центральної Ради не була перешкодою для згуртування депутатів навколо свого уряду, завдяки чому ми мали Українську Народну Республіку і першого Президента.

Й нині відродження нації, будівництва нової держави не повинно виходити за межі конструктивних відношень між людьми. Ми повинні зберегти цивілізований підхід, тобто усунення системи поглядів і цінностей соціалістичного минулого не повинно супроводжуватись новою “міфологізацією”, нехтуванням надбань попередніх поколінь.

Ось чому, створюючи сьогодні нову історію, справді вільну від ідеологічних кліше, “нормативів” та чорно-білого мислення, відмовляючись як від революційних, так і від “демократичних” доктрин, що виправдовують і абсолютизують насильство як метод здійснення суспільних перетворень, слід уважніше придивитися до ідейної спадщини, зберегти тисячолітні традиції під ознакою гуманізму, розуму й людяності, бо як і 90 років тому, актуальними є слова видатного діяча України М.Грушевського в його видатній праці “Хто такі українці і чого вони хочуть” [1991: 191], де

наголошується, що “більш ніж коли-небудь, саме в теперішнім моменті відчувається потреба поглиблення ідеї людства, його пошани і культури”.

#### **Література**

- Багалій Д.І.: Історія Слобідської України. – Харків, 1990.  
Грушевський М.: Хто такі українці і чого вони хочуть. – К., 1991.  
Крип’якевич І.: Історія України. – Львів, 1990.  
Огієнко І.: Хрещення українського народу/Київська старовина. – 1992. № 2.  
Субтельний О.: Україна. Історія. – К., 1992.  
Черненко А.М.: Українська національна ідея. – Дніпропетровськ, 1994.

#### **Summary**

This scientific article deals with the problem of prioritness of humanistic and cultural values in the modern life. On the basis of the historico-cultural past, the issues of opposition and moral choice in the Ukrainian society, definition for justice of the chosen way while constructing modern democratic state in Ukraine are considered.

The interests of nation and people must not contradict values common to all mankind but to be in harmony with nature and the world around us.

To authors' mind, to keep continuity in cultivating traditions under the badge of respect, love and culture is no less important.



# Цінності молоді в контексті аналізу соціально-культурних реалій сучасного суспільства України

Сугрובה Юлія

*Кримський державний медичний університет ім. С.І. Георгієвського*

В умовах революційних змін економічної і політичної сфер життя та глибинних трансформацій культури з особливою гостротою постає проблема відкриття й уславлення нових ціннісних констант, що забезпечують сталість сучасного суспільного буття. У цей період, коли людина стає невтримним споживачем породжених епохою постмодерну нових “цінностей”, що отримали найбільш повне втілення в масовій культурі, з особливою силою відчувається необхідність звернення до проблем молоді, її світогляду, інтересів, переконань, її майбутнього.

Глобальні проблеми цивілізації тісно пов'язані з цінностями людства. Відновлення соціокультурних і внутрішніх соціальних відносин можливе за умови відкритості аксіологічної системи, яка становить основу адаптивної здатності суспільства.

В аксіосфері взаємодіють соціальний і особистісно-індивідуальний рівні, у результаті чого й формується її зміст. Один з напрямків взаємодії – засвоєння особистістю ціннісних норм у процесі соціалізації; інший напрямок іде від самої особистості, від форм її життєдіяльності, де ціннісні норми ідентифікуються в спілкуванні як групові або соціальні.

Цінності як стійкі уявлення про значущі речі, стани та проєктивні цілі не проявляються безпосередньо, формуючись як певні особистісні й групові переваги, ціннісні орієнтації, в результаті самостійного оцінювання життєвих подій або культурної трансляції (передачі нормативних зразків і "значущостей", які закріпилися у співтоваристві) [Зильберман 1996: 15]. Тому їх варто вивчати не тільки як філософські категорії або абстрактні характеристики оцінки, надання значення, але також варто виявляти їхній соціальний зміст через складний ланцюжок непрямих індикаторів, які піддаються реєстрації, аналізуючи думки, установки, орієнтації, вибори, спрямованість соціальних дій, символічні солідарності й групові ідентифікації зі значущими цілями, символами, ідеалами.

До сучасних досліджень соціальних цінностей, ідеалів і нормативних систем у вітчизняній науці ми можемо віднести праці Дробницького О.Г., Іконникової С.Н., Кона І.С., Клепікова О.І., Лісовського В.Т., Надольного І.Ф., Осовського В.Л., Семашка О.В., Цибульника В.Ф. та ін.) Ці автори аналізують світогляд молоді, моральні та естетичні цінності, протиріччя духовного становлення молоді, специфіку молодіжної

субкультури.

Поняття соціальної цінності означає будь-який предмет і людські взаємодії щодо нього, які лімітують і визначають поведінку суб'єктів (індивіда, групи, співтовариства). Ці значущі предмети й відносини, насамперед як форми міжсуб'єктної взаємодії та діяльності, не тільки детермінують і конституують дії людини, але й узаконюють, санкціонують її інтереси, домагання та вчинки. Саме ці дві властивості - лімітувати й визначати уявлення, думки, оцінки й діяння людей - представляються нам найбільш істотними в змісті будь-якої соціальної цінності.

Якщо культура, сформована соціумом, задає певні способи діяльності щодо оволодіння й використання середовища і самої людини, тобто певну технологію й техніку соціальної дії, то соціальні цінності формують простір соціальної взаємодії та орієнтації в ньому як якісь ментальні, символічні й поведінкові кодекси. Соціальне тут відіграє подвійну роль - стабілізатора і генератора контактів індивіда з оточуючими його соціальними спільностями [Пигров 1995: 36].

Сучасна молодь України проходить своє становлення в дуже складних умовах формування нових соціально-економічних відносин. Багато в чому цей процес пов'язаний з перспективами модернізації суспільства. Колишні соціальні цінності (колективізм, перевага суспільного над особистим) втрачають свою актуальність.

На перший план виходять ініціативність, незалежність, демократичні свободи. Відсутність моделі професійної кар'єри в нових суспільствах веде до зміщення орієнтації молоді від суспільно-виробничої до підприємницької діяльності.

Життєві плани формуються в нестійкому середовищі, в умовах дефіциту загально визнаних уявлень і цінностей.

За основу візьмемо три дослідження: 1) дослідження про соціально-економічне становище молоді Білорусі - Росії - України: "Молодь у суспільстві, що змінюється," 1998 р.; 2) дані моніторингу інституту соціології НАН України, 2003 р.; 3) дані дослідження кафедри українознавства Кримського державного медичного університету ім. С.І.Георгієвського, 2005 р.

За результатами першого дослідження ієрархія соціальних цінностей молоді в Україні виглядає так: на першому місці здоров'я-51,5%, на другому - гроші-41,9%, на третьому - кар'єра-41,4%, на четвертому - освіта, професія-31,5%, на п'ятому - родина-29,6%, на шостому - любов-18,2%. Це дослідження зафіксувало відстороненість значної частини молоді від політичного життя [Здравомыслов 1998].

Результати моніторингу 2003р. трохи змінили картину ціннісних пріоритетів молоді.

Які ж ціннісні пріоритети молодого покоління України?

Домінують вігальні цінності - міцне здоров'я, міцна родина,

благополуччя дітей, матеріальний статок. Інтегральний середній індекс цього блоку цінностей за п'ятибальною шкалою - 4,80.

На рівень нижче стоїть блок досить важливих цінностей - однакові можливості для всіх, цікава робота, суспільна значущість, морально-психологічний клімат у суспільстві, підвищення освітнього рівня (інтелектуальний розвиток), державна незалежність країни. Інтегральний середній індекс цього блоку цінностей - 4,19. Якщо порівняти дані моніторингу 2002р., то можна помітити, що цінність "цікава робота", яка була першою в цьому блоку 2002р., посунулася на друге місце.

Третій блок поєднує ціннісні пріоритети середнього рангу. Разом вони утворюють групу так званої ціннісної напівпериферії. Тут можна виділити дві підгрупи цінностей.

До першої підгрупи належать цінності: національно-культурне відродження; незалежність у справах, судженнях, вчинках; демократичний розвиток країни; розширення культурного кругозору, прилучення до культурних цінностей. Інтегральний середній індекс цієї підгрупи цінностей - 3,79. Порівняно з 2002р. цінність "можливість критики й демократичного контролю рішень владних структур" перемістилася в другу підгрупу ціннісної напівпериферії.

До другої підгрупи ціннісної напівпериферії належать три цінності: "можливість критики й демократичного контролю рішень владних структур", "можливість підприємницької ініціативи", "участь у релігійному житті". За п'ятибальною шкалою інтегральний середній індекс цієї підгрупи цінностей - 3,24. І, нарешті, така життєва можливість, як "участь у діяльності політичних партій і громадських організацій" виявилася малозначною. Її інтегральний середній індекс - 2,67 (трохи нижчий, ніж у 2003р.). Інакше кажучи, ця життєва можливість перебуває на периферії ціннісної ментальності молоді й усіх громадян України [Ручка 2003: 180].

Дослідження ціннісної ієрархії студентів Кримського державного медичного університету ім. С.І. Георгієвського 1-го та 6-го курсів показали такі результати.

Студенти 1-х курсів на перше місце поставили цінність "освіта", потім - "кар'єра", "гроші", "здоров'я", "дозвілля", "любов", "родина", "цікава робота", "творчість", "участь у політичних партіях і громадських організаціях", "служіння людям і країні". Шестикурсники не набагато змінили свій ціннісний світ, однак перевагу 72% надали цінності "здоров'я", на друге місце перейшла цінність "гроші", а далі - "родина", "кар'єра", "освіта", "цікава робота", "дозвілля", "любов", "творчість", "участь у політичних партіях і громадських організаціях", "служіння людям і країні". П'ять років навчання в одному вузі, на одному факультеті (медичному) посунули значущість здобуття освіти, навіть такої елітної, але, на жаль, катастрофічно низько оплачуваної професії, як лікар, з першого на п'яте місце. А ось цінність грошей зросла, вона перейшла на друге місце.

Сьогодні в молодіжному середовищі та й у всьому суспільстві відчувається сильний вплив процесів формування нового члена суспільства - власника. Гроші стають для молоді одночасно і метою, і засобом.

Задоволення цих потреб більшість молодих людей повинні забезпечити собі самі, оскільки їм важко розраховувати на допомогу батьків. Саме для них гроші є засобом вести нормальний спосіб життя. Для іншої частини студентів гроші важливі самі по собі, тому що без них вони не можуть реалізувати свої життєві й професійні плани, наприклад, відкрити свій приватний кабінет або розпочати іншу діяльність. Тут гроші стають первинною метою, без якої неможливо реалізувати подальші особисті плани.

Молоді люди віддають перевагу скоріше високооплачуваній (а кар'єра саме це й передбачає), ніж цікавій роботі. Визначається орієнтація до грошових доходів, а не до самореалізації, до *to have*, замість до *to be*.

Розвиток цих нових якостей змінює ціннісні домінанти молоді, робить стабільними егоцентричні установки, молодь стає практичнішою, прагматичнішою, більше стриманою в прояві духовності. Все частіше й частіше домінують "суб'єктивні" орієнтації, тобто переважають особисті потреби й мотиви, переслідуються егоїстичні інтереси й цілі. На перший план виходить не соціальна спрямованість, що була властива молоді 60-80-х років, а індивідуальна спрямованість із перевагою особистих потреб і цілей. Модерністські, гедоністичні цінності усе активніше утворюють основу ціннісної структури на початку третього тисячоліття й домінують у суспільній свідомості молоді.

Загальноприйняті цінності, властиві радянським часам, наприклад, інтереси суспільства повинні превалювати над інтересами індивіда тощо, еволюціонували в ході радикальних економічних реформ і перемістилися на периферію ціннісної свідомості. Це дозволяє зробити висновок про те, що відбувається зміна соціального архетипу молодого покоління України.

Услід за підйомом культурної активності молоді наприкінці 80-х - початку 90-х років пішов її спад у середині 90-х рр. і, нарешті, помітний підйом до кінця 90-х - початку 2000-х рр. Соціально-культурна депресія зменшилася. Події 2004 р., розбурхавши молодь, продемонстрували величезний потенціал активності й певний культурний ренесанс. Однак ці зміни носять спонтанний, у цілому безсистемний характер.

Підбиваючи підсумок, зазначимо, що сьогодні архіважливі заходи щодо формування цінностей, які схвалюються суспільством. Система цінностей становить собою результат освітньої (ми свідомо називаємо освітньою, а не виховною) функції суспільства. Вона не дається ззовні, а виробляється наявними в цьому суспільстві соціальними інститутами в процесі історичної практики. Інакше кажучи, наявність єдиної системи, яку поділяють широкі маси, є показником ефективності виконання суспільною системою своїх освітніх функцій (молодь необхідно вчити, а не "лікувати")



виховними методами).

Ціннісні установки ХХ століття частково або повністю вичерпали свій конструктивно-творчий потенціал, і збереження їх як провідних, панівних цінностей об'єктивно заганяє людство у безвихідь. Звичайно, у деяких приватних сферах соціального життя й культури вони ще можуть відігравати якісь другорядні ролі, але провідну роль в ціннісній картині вони повинні надати іншим ціннісним установкам. Яким саме?

Повернення до універсальних культурних цінностей, традицій і духовного коріння; утвердження пріоритетів самоцінності життя, здоров'я, духовної творчості; переорієнтація розуму, що гармонічно сполучає раціональне й ірраціональне на шляху до мудрості; полілог культур як шлях до взаєморозуміння й духовної згоди [Лазарев 2005: 192].

І молодіжна культура, ми думаємо, стане першою серед тих, хто через серію проб і помилок почне перевтілювати ці мрії в реальність.

Багато питань, пов'язаних з визначенням сутності й дослідженням цінностей сучасної молоді, їхньої системної ієрархії, змін у національному менталітеті, поширеності у суспільстві в цілому та у молодіжному середовищі зокрема, а також проблеми ціннісних опозицій у політиці, економіці, суспільних генераціях, у повсякденному соціальному житті ще недостатньо досліджені, особливо щодо сучасного етапу систематичних змін.

### **Література**

Здравомыслов, А.Г.: Молодежь России: Что она ценит и что она умеет? Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. Москва 1998, с. 15-16.

Зильберман, Д.Б.: Традиция как коммуникация: трансляция ценностей, письменность. Вопросы философии 4/1996, с. 20-25.

Лазарев, Ф.В., Брюс, А. Литл: Вселенная культуры: стратегемы и ценности. СОНАТ, Симферополь 2005, с. 192.

Пигров, К.С.: Амбивалентность социального (опыт исследования ценностей). Москва 1995, с. 36.

Ручка, А.А.: Межгрупповая и внутригрупповая дифференциация ценностных приоритетов граждан Украины. Мониторинг института социологии Украины. Киев 2003, с. 180.

### **Summary**

Aspiration to the alternative way of life in theory is fixed and analyzed by concept sphere of values forming. It is underlined that the valued options formulated in this sphere do not possess identical social sense. Their social meaning can have negative and positive expression.



# Думки В. Липинського про роль та місце української інтелігенції в житті нації

Богуславський Олег

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Відомий український еміграційний громадсько-політичний діяч, філософ, редактор і публіцист М.Шлемкевич (1894-1966), розмірковуючи над визначенням терміну “інтелігенція”, зупинився на такому її тлумаченні: *“Термін інтелігенція охоплює сукупність осіб, які на основі освіти, знання, орієнтації..., а не на основі традицій чи соціально-економічного становища здобувають вирішальний вплив на всі, не тільки духові, ділянки життя суспільства, отже здобувають владу в державі”* [Шлемкевич: 877]. Автор підкреслював дуже важливий нюанс – цей процес не може спиратися лише на історичний досвід попередніх поколінь.

Проблема української інтелігенції в усі періоди національного та державного відродження була стрижневою проблемою цих процесів. Хто сформулює те, чого хоче народ? Хто піднесе дух народу та спрямує його на боротьбу? Хто очолить цю боротьбу? Часто відповідь на ці питання була одна – свідомо національна інтелігенція. Тож, зрозумілим видається той факт, що проблемою завдань, які стояли і стоять перед нашою інтелігенцією займалися такі визначні представники української (в тому числі еміграційної) науки та публіцистики другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття, як М.Драгоманов, М.Грушевський, С.Петлюра, В.Липинський, К.Левицький, Д.Донцов, С.Підгайний, М.Шлемкевич. Серед сучасних авторів необхідно відзначити дослідження Г.Касьянова, С.Грабовського, Є.Сверстюка, Т.Перуна та ін.

Говорячи про інтелігенцію у своїх «Листах», В.Липинський в одному місці вживає такого вислову: *“ми, зненавиджені нею, бувши поміщеники”* [Липинський: 453]. Так він більш ніде не висловлювався, але цей самотній гіркий вираз видає ту емоцію, що стала підставою для його “присуду” над інтелігенцією. Це правда, що українська інтелігенція не мала ніколи великої пошани до “панів”, що сиділи на українській землі. Не було за що їх шанувати навіть з виключно національного боку – всі вони, за самотніми винятками, цуралися свого народу. Найближче до народу залишилася лише дрібна шляхта, яка й дала початок українського національно-культурно-політичного відродження.

Досліджуючи феномен української інтелігенції, можемо констатувати наступне: якщо до ХХ століття проблема була географічно окреслена Наддніпрянщиною та Галичиною, то після поразки визвольних змагань 1917-1920 рр., а особливо після того, як велика кількість представників української інтелігенції були змушені виїхати на еміграцію,

географія була розширена країнами перебування. Завдання, які стояли перед українською інтелігенцією на еміграції, багато в чому відрізнялися від умов попереднього, “державного”, або “краєвого” життя: *“Ріжні умови життя і праці, ріжне оточення..., все це не могло не зробити свого впливу, не лишити свого сліду. Утворилися неминуче певні ріжниці в психології, в світорозумінні навіть для тих, яких роки перелому застали людьми остаточно скрісталізованими і викінченими. До кадрів інтелігенції влилися нові елементи, нові сили з-поміж молоді, яка росла і складалась при цілком інших і одмінних обставинах”* [Садовський: 5].

Саме зміна ситуації, в якій опинилася українська інтелігенція після занепаду державності, поразки визвольних змагань та пізнішого виходу на еміграцію, і призвела до спротиву тогочасній інтелігентській еліті. Іншими словами – це була реакція проти визначальної, провідної ролі інтелігенції в суспільстві й державі. Виходячи з цього, найголовнішою причиною поразки визвольних змагань, на думку В.Липинського стало те, що *“за “самостійність” проти “федерації” було піднято повстання, зорганізоване при допомозі найбільше самостійницьких і патріотично настроєних галицьких військових частин, але на чолі повстання знов опинились ті, хто на протязі літ, у всіх довоєнних часописах і виданнях, що виходили на території бувшої російської України, доказували не за страх, а за совість, що самостійність противиться й духові й реальним потребам українського народу”* [Липинський: 8].

Попри існуючі стереотипи, критика в бік інтелігенції лунала від представників усього політичного спектру української міжвоєнної еміграції. Так, “Тризуб” у рубриці “З життя й політики” розмістив матеріал В.С. з підзаголовком “Інтелігенція старої формації і нова інтелігенція”, у якій автор, представник т.зв. “республіканського табору” зазначав: *“Інтелігенція відмовилася від свого я, вона стратила своє обличчя, вона загубила свою роль, яку відогравала на Україні раніше – роль організатора і провідника нових політичних течій. Думаємо, що ця роль втрачена нею безповоротно. Для політичного керівництва, для активної участі в політичному життю потрібною являється наявність певного морального авторитету і присутність певних волевих моментів. Своєю компромієвістю, своєю задачею позиції ще задовго до того, як здали їх (і чи здали?) стомлені нерівною боротьбою народні місцї, інтелігенція на Україні свій моральний авторитет стратила і довела відсутність у неї волевих моментів. Таким чином інтелігенція на Україні в змислі тої своєрідної групи, якою її створив дореволюційний період на Україні і в Росії, як активна політична сила з рахунків мусить бути викинена”* [В.С.: 15].

Подібні погляди не були поодинокими, але найповніше вони були висловлені В.Липинським у його політичному трактаті “Листи до братів-хліборобів”, перший розділ якої називався “Українська наддніпрянська інтелігенція й українська національна ідея”. Треба відразу зазначити, що в

своїх працях В.Липинський завжди ставив знак рівності між поняттями “інтелігенція” і “демократія”, а тому багато чого з того, що він відносить на рахунок української інтелігенції, слід було б ототожнювати з його політичними опонентами – представниками демократичних українських сил.

Самій же інтелігенції, В.Липинський дає таке визначення: *“Інтелігентом не називаю всякого, хто скінчив вищу чи середню школу, бо таку школу скінчити може і хлібороб, і військовий, і промисловець, і робітник. Інтелігентами, по моїй термінології, єть люде не зайняті матеріально-продуктивною працею, не володіючі ані засобами війни, ані засобами продукції, і здобуваючі собі прожиток взамін за працю свого ума і духа”* [Липинський: XLVII].

Закидаючи українській інтелігенції її прихильність до націоналістичних концепцій, В.Липинський попереджав про це: *“Голосними, але порожніми фразами ці людей холодним як лед серце і розпаленим самолюбною амбіцією мізком вмовляють в наївних слухачів, що вони будять “націоналістичний фанатизм” і розпалюють “національний ерос” мас. Це тільки Ви – інтелігенти українські, що в гріхах молодости загубили всі свої еротичні здатності, думаєте, що “ерос” може творитися книжками”* [Липинський: XVIII].

Деякі думки В.Липинського з приводу участі інтелігенції у владі є і досі актуальними, бо *“демократія, яку Ви практикуєте, це не народ і не добро народу, а метод Вашого інтелігентського правління при помочі оббріхування народу. Анонімний фінансовий капітал дає Вам гроші, а народ – картки виборчі. За гроші Ви у народу купуєте картки, а лякаючи народом, Ви виманюєте гроші”* [Липинський: XI].

Ознаками демократичної інтелігенції, яка прийшла до влади, за В.Липинським, були *“авторитет, влада й відповідальність у народа внизу, а свобода й безвідповідальність зверху”* [Липинський: 46]. Хіба ця думка не є актуальною й досі?

Розглядаючи майбутній устрій Української держави, В.Липинський прийшов до висновку, що лише гетьмансько-монархічна форма правління може повернути Україні державність та незалежність. Основними конструктивними рушіями цієї форми правління повинні були стати *“організатори продукції войовничого типу”*, або, як їх називав В.Липинський, – *“войовники-продуценти”*. Решта повинна була *“слухатися і допомагати, бо самі конструктивної праці робити не вміють”* [Славинський: 7].

В.Липинський дуже гостро критикував історичну й сучасну діяльність усіх українських класів, станів і типів, *“але нема такого гіркого, огидного слова, такого тяжкого обвинувачення, яке він не кинув на адресу української, особливо, т.зв. “свідомої” інтелігенції”* [Славинський: 7]. Хоч він і говорив про інтелігенцію, що вона є *“мозком і творцем духу нації”* і

тому він шанує її. Але шанує так, “як добрий господар шанує коня, що на ньому їздить, поросну свиню, що йому поросят має дати”, бо українська інтелігенція, на думку В.Липинського, політично без вартісна, вона не визнавала і не визнає послуху щодо українських “войовників-продуцентів” тільки тому, що могла од них дістати матеріальну “піддержку в розмірах за малих в порівнянні з її за великими апетитами” [Славинський: 4-5]. Українська інтелігенція, – на думку В.Липинського, – причина причин всього лиха в нашій історії. “Політичні змагання козащини були розбиті Москвою, головним чином, при помочі тодішньої української інтелігенції...”. “Поміщикам українським з часів відродження, підготована ними, інтелігенція віддячила сотворенням ідеології: “бий панів”; а проти гетьманських “куркулів”... заключила вона союз з російськими большевиками. На думку В.Липинського, української інтелігенції од князівських часів і до наших днів, як у Алеші Поповича, “очі завидуючі й руки загребуші”, і “питання жолудка відограють в ній рішаючу роль” [Липинський: 452-453].

Розглядаючи питання про те, якою ідеєю можна об’єднати українську націю, В.Липинський дає таку відповідь: “В демократичну, всенаціональну й всеклясову ідею, яка-б нам таке обєднання могла дати, ми не віримо. Не сотворила такої ідеї й такого обєднання наша демократія досі, не сотворить тим більше в будуччині. Добу міщанського патріотичного романтизму вона протавила й вертати до неї, це дійсно бесплодна і непотрібна реакція” [2, 46]. Тож, на його думку тільки “українська монархія може обєднати українську націю. Тільки вона в силі пробудити й відродити навіть усіх ту стару національну традицію, то спочиває мости навіть найбільше зденаціоналізованих “гетьманців” отих, республікою розігнаних, а для держави необхідних “фахівців”... Тільки Маєстат Українського Монарха відродить Маєстат Української Нації. Тільки він урятує повагу імені українського, потоптану нашою демократією, яка навіть свої власні авторітети, навіть своїх власних найкращих українських людей уже встигла й у своїх і в чужих очах принизити та осмішити” [Липинський: 47].

Оцінюючи стан справ у цій ділянці на еміграції, В.Липинський дістається такого необнадійливого висновку: “Те, що тепер на еміграції українській – де майже вся інтелігенція українська опинилась – пишеться й робиться, це не тільки ліквідація української національної ідеї, а й ліквідація саміх себе, її носителів... все нищиться в самім зародку, завдяки повній безпринципності, повній національній байдужості та безнадійності й якійсь тупій зневажливості до саміх себе” [Липинський: 20].

Говорячи про національне визволення, В.Липинський зазначає: “І пам’ятайте Ви, інтелігенти українські, що народ український визволиться може лише тоді, коли з паці московської і варшавської метрополії він свою голову вирве. Голова його – це пани. Не тільки сучасні, а всяка, у всякій добі,

місцева верхня – провідна і правляча – верства, яку Ви – представники народу – своїми “очима завидючими і руками загребущими” всякий раз, як починає творитись Держава Українська, назад в Москву та Польщу заганяєте. Верству цю Ви мусите до народу притягнути і з народом в одну націю зв’язати” [Липинський: IX].

Ідеалом української інтелігенції у В.Липинського була та, що “не претендує на верховну політичну владу, бо розуміє, що для такої влади вона не має сили”, та “яку не спокушає роля демократичного і народньо-республіканського зняряддя в руках спекулянтського золота, або роля “робітничо-селянської” диктатури в повній залежності од грабіжницької воєнної чрезвычайки”, та для якої “найбільшою амбіцією і найбільше гарячим бажанням єсть дати своїй нації одну об’єднуючу політичну ідеологію, а не жити з паразитарного розбивання нації на множество взаємно себе пожиряючих партій та ідеологій. Тільки така інтелігенція своїм великим поривом Духа, своєю покорою перед духовною і світською українською Владою прищепить всім класам українським поняття єдності політичної і національної” [Липинський: XXXVIII].

Не можна обійти увагою пророчі слова В.Липинського про притаманну всім українцям “взаємну злобу і зненависть”. Якщо матеріально забезпечені “продуценти”, на думку автора, обмежуються матеріальним достатком, то “свідомий” інтелігент... матеріально не забезпечений..., він кормиться тільки продуктами демократичної і революційної “свідомої” української преси та літератури, тобто продуктами свого власного розкладу. Він відчуває своє приниження і покривдження, чого інші мешканці України, “не-Українці”, не відчують. Він не ненавидить їх, вони ненавидять його” [Липинський: 461]. А це і є головною причиною державотворчих неуспіхів українців. Тому, на думку В.Липинського, інтелігенцію треба тримати на дистанції від державного будівництва, аби вона не додала у її нову будівлю своєї старої отрути.

Повертаючись до суті питання про роль інтелігенції в державі, виникає питання – чому В.Липинський плекав думку про те, що ця роль полягає в тому, аби бути купленою чи найнятою, сидіти в сінях у “войовника-продуцента” та бути механічним ретранслятором його думок? Зрозуміло, що годі шукати об’єктивних джерел такого твердження, що тут доводиться звернутись до емоційного “ключа”, аби пояснити цей дивовижний факт у людини, яка сама належить до інтелігенції.

На це питання відповідь дає сам В.Липинський, коли зазначає у вступі, що перші дві частини були написані “безпосередньо по катастрофі (тому найслабші, бо серце ще занадто було переповнене горечю)” [Липинський: XLVI].

Підсумовуючи думки В.Липинського про роль і місце української інтелігенції в державотворчих процесах, можемо констатувати, що всі негативні висновки автора зумовлені трьома основними факторами: 1) зневірою в інтелігенції, як у провідній верстві, що повинна нести, як мінімум, моральну відповідальність за поразку визвольних змагань 1917-1920 рр., 2) бунтівливістю української інтелігенції, з притаманним їй “самопоборюванням”, і 3) зрадливістю інтелігенції на користь тих чи інших ситуативних вигод.

### **Література**

Липинський В.: Листи до братів-хліборобів про ідею і організацію українського монархізму. – Відень, 1919-1926. – 580 с.

Шлемкевич М.: Інтелігенція In: Енциклопедія українознавства Т. 3. Молоде Життя, Мюнхен 1959, с. 877-879.

Садовський В.: Ми і вони. In: Тризуб 7/1927, с. 5-8.

В.С.: З життя і політики. Інтелігенція старої формації і нова інтелігенція. In: Тризуб 37/1929, с. 14-18.

Славинський М.: Український монархізм. In: Тризуб 24/1926, с. 2-9.

### **Summary**

In the article an author analyses opinions of V.Lipinsky of role and place of Ukrainian intelligentsia in state creative processes, establishing, that all of negative conclusions of author are predefined three basic factors: 1) by disappointment for intelligences, as in a leading layer which must carry moral responsibility for the defeat of revolution 1917-1920, 2) to inherent Ukrainian intelligences “eating” up, and 3) instability of intelligences is in relation to those or other situation calls



## До лексичних основ мислення людини

Скопюк Тетяна

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Однією з помітних подій 2004 року була поява нової наукової дисципліни – антрополінгвістики, завданням якої була реконструкція відсутніх сторінок еволюції людини. Її виникнення було проголошено на Міжнародній конференції “Мова та Культура”, яка проходила у Польщі (м. Білосток) в червні 2004 року. На цій конференції провідними ученими Польщі, Росії, України, Данії, Великобританії, які працюють у сфері термінознавства, когнітивної та порівняльної лінгвістики, був підписаний “Білостокський Маніфест”, де зазначалися передумови появи та основні риси антропологічної лінгвістики. Також було констатовано, що особливістю антрополінгвістики є концентрація уваги на еволюцію мислення людини і відображення цього процесу у мові, особливо у лексиці, що вважається, безумовно, важливим у зв’язку з недавніми відкриттями в загальній антропології та виникненням у наслідок цього необхідністю перегляду та уточнення теорії еволюції.

Передумови антрополінгвістики, що спричинили появу цієї нової дисципліни, склалися наприкінці ХХ століття, а саме:

- була створена методологія дослідження семантичних полів;
  - сформувався та розповсюдився системний підхід у наукових дослідженнях;
  - накопичені результати етимологічних та діахронічних досліджень, як окремих слів, так і лексичних груп;
  - з’явилося термінознавство, яке досліджує національні термінології, співвіднесені з різними, відмінними семантичними полями;
  - виникла необхідність розробки лінгвістичних засобів моделювання мислення людини та пізнання в системах штучного інтелекту;
  - останні дані з розгляду можливостей навчання вищих приматів мови знаків дозволяють виявити у вищих приматів здібності до міркування, аналогічних людським;
  - і, нарешті, слід зазначити зростаючий інтерес до проблеми виявлення основних принципів мислення, які дають можливість відкрити нові аспекти цієї проблеми, а також цей зростаючий інтерес відобразився у збільшенні кількості відповідних наукових напрямків, починаючи з традиційних філософських дисциплін – гносеології, епистемології та логіки і найбільш пізніми – такими, як семіотика, антропологія, історія науки та техніки, розробка систем штучного

інтелекту, вікова психологія, педагогічна психологія (оскільки навчання також є процесом пізнання), і завершаючи такими молодими дисциплінами, як когнітивна психологія, національна психологія, етнолінгвістика, когнітивна лінгвістика та культурологія (хоча є підстави припускати, що цей перелік неповний).

Слід зазначити, що в жодній з перерахованих наук та наукових дисциплін практично не було спроб розгляду еволюції мислення з точки зору його відображення мовою, особливо лексиною.

**Мета** даної статті – дати відповідь на питання, чим повинна займатися антрополінгвістика та визначити межі цієї науки. Оскільки у процесі пізнання і мислення найбільш активно задіяна спеціальна лексика, когнітивний підхід став одним з основних напрямків дослідження. За останні 20 років вченими різних країн були проведені десятки досліджень еволюції різних галузей знань, які базувалися на припущенні, що практично всі історичні зміни у свідомості людей, розвитку культури, економіки і розвитку знань відображалися лексичною системою мови. У зв'язку з цим з'являється можливість на основі аналізу змін термінологічного апарату певної галузі науки отримати доволі чітке уявлення про особливості та закономірності розвитку теоретичної думки. Це дає також можливість реконструювати історичний стан та тенденції розвитку культури.

Результати проведених досліджень дають змогу стверджувати, що характер мислення був різним на різних етапах розвитку розумових здібностей людини. В історії формування будь-якої галузі наукового знання можна визначити ряд основних етапів і, перш за все, донауковий та науковий етапи. Досліджуючи еволюції старих галузей знання, визначаємо три етапи їх розвитку – донауковий етап, коли в мисленні люди користувались уявленнями і називали їх звичайними словами, протонауковий етап (ранній, примітивно-науковий), оперуючий спеціальними уявленнями, найменуванням яких є прототерміни, і особливо науковий етап оперування поняттями та термінами.

Так, дослідження історії розвитку метеорологічної лексики показало наявність трьох хронологічних шарів. Найбільш давній шар, пов'язаний з назвами опадів, розвивався з загальноуживаних, побутових слів (*дощ, сніг, роса, град* тощо), які існували ще в праслов'янській мові. Хронологічно наступний шар, який відносять до 15 – 18 ст., пов'язаний з локальними назвами вітрів (*трамонтана, фен, суразу, хамсин, бугульдейка, вентанія* тощо). Ці слова вже називають спеціальні уявлення; в основному це запозичення з різних мов, що належать до спеціальної лексики. Третій шар сформувався у 19 – 20 ст. і складався з термінів латинського походження, які позначали поняття. Аналогічна ситуація спостерігалася у ряді інших термінологій.

Такий підхід дає підстави твердити, що у процесі розвитку наукових знань ми можемо визначити декілька історичних типів мислення, які

переважали на різних етапах еволюції людства і визначали характер пізнання.

Для того, щоб з'ясувати загальний характер та основні риси нової наукової дисципліни, необхідно сформулювати її мету, об'єкт, предмет та методи дослідження, вихідні положення, основні проблеми і напрямки дослідження, які визначають її розділи [Grinev-Griniewicz 2004: 28].

**Метою** антрополінгвістики ми можемо вважати відтворення картини еволюції розумових здібностей людини на основі її відображення у відповідній еволюції мови (перш за все її лексикою). Можна припустити, що це дасть нам унікальну можливість розглянути свідомість людини у процесі її зародження і формування, більш чітко визначити наше місце у довіллі та, можливо, зазирнути в наше майбутнє.

**Об'єктом** дослідження є лексичні системи різних мов, в першу чергу термінології.

**Предметом** дослідження є загальні риси історичного розвитку термінологій різних мов, оскільки в них найбільш виразно відображаються особливості процесу розвитку системи наукових знань. При цьому можливо:

- розгляд різномовних термінологій як засобів подачі єдиної системи понять;
- розгляд одномовних різночасових термінологій у якості варіантів єдиної глибинної понятійної системи;
- порівняльний діахронічний аналіз семантичних полів з метою з'ясування специфіки розвитку систем понять у різному мовному середовищі (що є сферою загальних інтересів антрополінгвістики та етнолінгвістики);
- вивчення розвитку систем понять, притаманних мисленню людини незалежно від мовного середовища.

Для досягнення поставленої мети ми можемо використовувати різні методи дослідження, а саме системний діахронічний аналіз лексики, що базується на методі семантичних полів; метод логічної реконструкції найбільш ймовірної послідовності розвитку мови, порівняння з даними розвитку і особливостей психіки тварин, зіставлення з даними про розвиток людини у ранньому дитячому віці, урахування всіх тенденцій розвитку мови та інші методи. Ми використовуємо у даному дослідженні історичний метод, оскільки для розуміння природи будь-якого психічного явища необхідно простежити його філо- та онтогенетичний розвиток від елементарних до більш складних форм [Маклаков 2005: 61].

Основні проблеми антрополінгвістики визначаються характером мислення людини на різних етапах людської свідомості, що відображається у мові. Відповідно і визначення основних напрямків досліджень та розділів антрополінгвістики зумовлено основними етапами еволюції мислення людини. Визначення на основі термінознавчих досліджень трьох етапів еволюції спеціальної лексики (та відповідних історичних типів мислення)

можуть вивчатися на основі існуючих писемних джерел. Крім цього існував протолюдський період, який передував появі сучасної людини і почався з відокремлення людини як біологічного виду (6 – 8 млн років тому) [Велика Енциклопедія Кирила та Мефодія 2001] і завершився появою сучасного, кроманьйонського типу людини (90 – 100 тис років тому) згідно Британської енциклопедії [Encyclopaedia Britannica 2003].

**Місце** антрополінгвістики серед інших наук може бути визначено близькістю суміжних наук, перерахованих у Білостокському Маніфесті, а саме гносеології, епистемології, логіки, семіотики, біології, антропології, наукознавстві, історії науки і техніки, теорії штучного інтелекту, віковій психології, педагогічній психології, когнітивній психології, етнолінгвістики, когнітивній лінгвістики та культурології.

Відсутність у перерахованих науках спроб аналізу розвитку процесу пізнання з точки зору його відображення лексикою мови може бути пояснено рядом причин. У мовознавстві та філософії це, можливо, пояснюється тим, що формулювання даної проблеми – “Мова та мислення” практично вилучає можливість діахронічного підходу, оскільки, на відміну від пізнання, яке ми розуміємо як “загально-історичний процес творчої діяльності людини, формуючий її знання” (Філософський словник, 1986), мислення традиційно розглядається як одиничний акт пізнання, тобто, розглядається поза зв’язком із часом. Таку ситуацію можна розглядати як блискучий приклад диктату мови, що визначає напрямок мислення і нерідко обмежує його певними рамками.

У логіці, семіотиці та теорії штучного інтелекту відповідний напрямок дослідження ще не сформувався, оскільки не вкладається у рамки традиційної проблематики.

У психології це може бути пояснено відсутністю сформованого напрямку досліджень національної психології у зв’язку з мовою, хоча у межах цього напрямку можна було б розглядати загальні ідеї В. Гумбольдта, сформульовані ще на початку 19 століття, а також проведене в 1930 роках піонерського дослідження І. Тріра, присвячене історії розвитку семантичного поля слова “розум” у німецькій мові.

Ця праця, яка на наш погляд, дозволила отримати винятково цікаві дані і продемонструвати високу ефективність такого напрямку досліджень, не отримала належної уваги у психології, хоча в іншому напрямку психології (віковій психології) саме лексичні дані використовуються для встановлення ступеню розвитку дітей, оскільки лише мова дає можливість кількісного виміру рівня розумового розвитку. Проте, саме в сучасній психології, її розділах присвячених походженню та розвитку перцепторної психіки, таксономії психічних процесів та віковій психології, можна знайти припущення про час та особливості становлення і розвиток мови і мислення людини.

У біології була розроблена і добре відома теорія еволюції, яка досить докладно інформує про всілякі перипетії людини на шляху від одноклітинної інфузорії до ссавців, потім приматів і нарешті мавпи, але нічого не зазначає про її подальший розвиток. Тому існуючу теорію еволюції, яка фактично зводиться до опису ембріогенезу, слід вважати теорією еволюції мавпи, але аж ніяк не людини. Підводячи людину до її народження, біологія з нею прощається і подальша доля людини вважається об'єктом вивчення інших наук, зокрема антропології, хоча, на наш погляд, правомірнішим був би підхід до людини як до однієї з представників тваринного світу – окремого виду вузьконосих високоорганізованих прямоходячих безхвостих мавп (визначення взято нами з антропології). В деяких окремих медико-біологічних роботах можна знайти окремі зауваження щодо морфологічного розвитку людини в антропогенезі, з чого можна зробити висновок, що біологи усвідомлюють той факт, що людина як вид не зникла зовсім після свого формування.

В антропології існує тенденція розглядати розвиток людини до формування виду сучасної людини (кроманьйонця), що з'явився 90 – 100 тисяч років тому назад. Залишається не зрозумілим, що саме в даному випадку відповідає періоду антропогенезу (формуванню сучасного типу людини), який розпочався 6 – 8 млн років тому назад. Чи слід цей період відокремлення людини від високорозвинених мавп вважати частиною дородового розвитку, чи його слід розглядати як первісний етап постнатального (післяродового) періоду?

Розвиток матеріальної культури людини простежується в антропології й археології до епохи культури заліза (І тисячоліття до нашої ери – І тисячоліття нашої ери). Проте, про розвиток розумової діяльності людини в дописемний період можна здогадуватися лише за посередніми, непрямими доказами (збільшення об'єму кори головного мозку, поява ділянок мозку, пов'язаних з мовною діяльністю, рівень матеріальної культури та обрядових дій тощо).

В галузі історії недоробок цієї проблеми може бути пояснений, на наш погляд, гіпнотизуючою силою лавини фактів, які викликають необхідність переробки у вузькій спеціалізації і перешкоджають спробам узагальнення інформації, більше того – в деякому незвичному для загальної історії напрямку – історії розумового розвитку і становленні сучасної психології людини.

Наукознавство, яке "... вивчає закономірності функціонування і розвитку науки, структуру і динаміку наукової діяльності, взаємодію науки з іншими сферами матеріального і духовного життя суспільства" (Велика Енциклопедія Кирила і Мефодія 2001), залучає лише період після появи спроб класифікації і систематизації знань, у кращому випадку – від античної цивілізації.

У такій новій науці як культурологія не тільки не пропонується теорія формування культури в рамках антропогенезу, але й не робиться спроби якимось осмислити факти, запозичені з суміжних дисциплін (скажімо, з історії). Складається враження, що авторам робіт цього напрямку навідь не спадає на думку, що тут можлива й повинна бути якась теорія.

Таким чином відома нам теорія еволюції пов'язана лише з доісторичною людиною, і в жодному разі не пояснює стрибка від свідомості тварини до мислення людини, і як би уявляючи, що людина народжується відразу сформованою, раптом володіючи в повному об'ємі сучасними знаннями, - у що повірити доволі складно. На межі перерахованих дисциплін існує своєрідна нічийна зона, біла пляма, наповнення якої буде стимулювати їх розвиток. Справжньої теорії еволюції людини, заснованої на вивченні історії розвитку людства, ми ще не маємо і можемо працювати у цьому напрямку.

#### **Література**

- Велика Енциклопедія Кирила і Мефодія. Ст. "Антропогенез". 2001.  
Маклаков А. Г. Общая психология: Учебник для вузов. – СПб.: Питер. 2005, - с. 61.  
Grinev-Griniewicz, SiergieJ. Evolution of terminology and culture: establishing foundations for anthropological linguistics // Language and Culture: Establishing foundations for anthropological linguistics. Bialystok, 2004, - p. 28.  
Encyclopaedia Britannica, 2003.

#### **Summary**

The article deals with the appearance of a new scientific discipline - anthropological linguistics or antropolinguistics and defines the purpose and object of study, the methods, some problems, the main directions of research and the place of anthropological linguistics among other sciences. The author of the article tries to consider the process of evolution of cognition, the development of human mentality from the point of view of reflection of this process in language, especially in vocabulary. This aspect of cognitive studies becomes especially important in connection with the latest findings in general anthropology and the subsequent need for the revision of the theory of evolution.

# Специфіка прототипних уявлень

Левченко Олена

*Львівський регіональний інститут державного управління  
Національної академії державного управління при Президентові України*

Однією з важливих проблем, вирішуваних прототипною семантикою, є поділ ознак (атрибутивів) на необхідні та достатні чи, як в А. Вежбицької, на істотні та прототипні [1985: 60], у традиційній семантиці – денотативні та конотативні семи тощо. Однак у межах лінгвокультурологічного аналізу, зокрема дослідження метафори та символу, такий поділ вважаємо зайвим, про що свідчать опосередковано висновки Г. Скляревської [1988: 61] про те, що будь-яка інформація, пов'язана з певним об'єктом, може ставати основою метафоризації.

Важко стверджувати, що можна знайти «найкращий» зразок таких категорій, як *гарний, білий, здоровий*, як це здійснено для категорій *птах, фрукти* в межах різних лінгвокультур. Фразеологічні одиниці (укр. *гарна наче рожка, як калина, мак городній, весна; червона як ягода (калина, рожка); біла як береза, молоко, полотно; білий як глина, день, іній, крейда, смерть, сметана, сніг, сонце, стіна, папір* тощо; *здоровий як віл, кінь, бик* тощо) свідчать про існування репертуару прототипних референтів для певної ознаки в межах мовної картини світу. Для ознакових категорій прототип – це ментальний зразок, не кращий чи найкращий, а типовий із низки типових, тобто ментальна репрезентація певного об'єкта, регулярно використовувана лінгвоспільнотою для категоризації.

На нашу думку, існують принаймні такі типи порівнянь, як *атрибутивні й сценарні* [Левченко 2003; Левченко 2005]. Вони відрізняються способом репрезентації та кількістю поданої інформації. Значення більшості атрибутивних порівнянь можна описати формулою «дуже + слово», що (примітивно!) семантизує атрибут. Порівняння *ОЗНАКА + ЯК + ОБ'ЄКТ* можуть базуватися на реальному чи приписуваному атрибуті, виокремленому лінгвоспільнотою з певних причин саме в цьому прототипі. Сценарні порівняння вже не вкладаються в таку спрощену схему, вони описують діяльність, поведінку, ситуацію – сцену, сценарій. У «найпростіших» атрибутивних порівняннях, які стосуються людини, атрибут подано експліцитно (укр. *гарна як рожка*) на відміну від порівнянь, де атрибут є імпліцитним (укр. *дівчина як сметана*). Такі порівняння базуються на прототипних уявленнях соціуму. Ізольоване порівняння *як кінь* не дає чітко визначеного атрибута: *здоровий, тяжко працює, дурний* тощо. Звичайно, те чи інше значення задає контекст, а слова так званої теми (*здоровий, працює, дурний...*) відіграють важливу роль тоді, коли ядровими є декілька атрибутів. Можна передбачити, що такий неексплікований

атрибут (атрибути) і є сталим у структурі прототипу: укр. «*А тамки, насеред хати, лежала Настя з лицем, як хустка, і з замкненими очима*» (Б. Лепкий) – прототипна хустка біла; «*Прислав син лист, пише, що дитина вмерла... Смутку ж мій! Дитина була, як горіх, – що я мав за потіху з неї!*» (О. Маковей) – **здоровий**; «*Тримай язик за зубами, бо ти парубок як дуб, а так тебе сперу, як смаркача!*» (Б. Лепкий) – **високий і міцний**.

Спостерігаємо явище асиметрії, коли об'єктові приписуються навіть антонімічні атрибути, що можливо як у межах однієї мовної картини світу, так і різних (укр. *мудрий як старий дуб – дурний як дуб*; укр. **червоний, як перець** – «*Козак **чорний, як той перець, Я білява, як паперець***» («Ой у полі криниченька»)). У наведених прикладах об'єкт виступає у різних профілях – як рослина і як матеріал; як різні рослини з однаковою назвою. Українські словники фіксують порівняння *дурний як собака*, хоча в мовленні трапляється: укр. «*З таким феноменом ми зустрічаємося нерідко, в розмовній мові його позначають словами: "Розумний, як собака, знаю, а сказати не можу"*» (<[www.zsu.zp.ua/99/1-article.php](http://www.zsu.zp.ua/99/1-article.php)>). Натомість собаці у російській мовній картині світу приписано атрибут **розумний**, наприклад: рос. «– *Можно я её возьму на минутку? – вежливо спросила Дуня, умная, как собака (семь языков и высшая математика). – Надо кое-что снять с нее*» (Л. Петрушевська, НКРЯ). Різні колірні атрибути надано міфічній істоті: укр. **червоний, як опир** ‘чоловік червоний і злобний’ – пол. *czzerwony jak wriór* – пор. бол. *като вампирин черен*.

Зіставлення актуалізованих атрибутів у різних стратах тієї самої мови (як і різних мов) переконливо свідчить про наявність прототипного ядра та периферії. На основі ядрових атрибутів відбуваються різноманітні вербалізації. Так, протиставлення *слон – муха* є інваріантом опозиції **велика тварина – комаха**: пор. укр. *робити/зробити з мухи слона (вола, бугая)*; *робити з мухи верблюда; робити з комара вола (верблюда)* – біл. *рабіць (зрабіць) з камара каня* – бол. *направям/направя от мухата слон*. Зрозуміло, що один із ядрових атрибутів **мухи – мала**.

Н. Сукаленко зазначає, що «антропоцентричний принцип диктує вибір образно-стереотипних еталонів загалом зі звичного середовища [1991: 22]» і, окрім того, «звичний» еталон є джерелом багатьох властивостей, а «екзотичний» – однієї, як *слон* [1991: 23]. Власне остання заувага потребує певних уточнень: у «генетично» екзотичних прототипах, з огляду на активне вживання, відбувається нарощення складників або активізація різних складників прототипу. Наведімо декілька аргументів на користь того, що й екзотичні прототипи можуть бути джерелом більшої кількості атрибутів. Назва такої екзотичної тварини, як **слон**, також входить до складу українських, російських, польських фразеологічних одиниць. В. Даль зазначає, що *слоном* чи *слоною* називали в давнину взагалі важку, незграбну чи велику тварину [Даль т. 4: 223]. Можливо, саме цим пояснюється те, що цей компонент входить до російських ФО; словник В. Даля фіксує й паремії



з компонентом *слон*. Вербалізація певних концептів у термінах концепту Слон є водночас і давньою, і набутою (внаслідок зміни значення слова), пов'язаною з літературною традицією (вираз рос. *слона не приметить* виник із байки І. Крилова «Любопытный» [АА: 321]). **Слон** у досліджуваних ФС (фразеологічних системах) є знаком чогось надзвичайно **великого, важкого** → **значного**: укр. *робити з мухи слона* – рос. *делать из мухи слона* – біл. *з мухі зрабіць слана* (хоча саме ця фразеологічна одиниця є калькою з грецької); укр. *ведмідь (слон, бик) на вухо наступив* – рос. *медведь (слон) на ухо наступил* – пол. *stoń komuś nadepnął na ucho*. У російській мові функціонує вислів літературного походження *раздача слонов* ‘о распределении денег, благ’ [Дяд: 212]. В українській та російській фразеологічних системах існують випадки нетипової вербалізації «типових» значень через «екзотичний» компонент *слон* (укр. *впертий як слон; дужий як слон* – рос. *сильный как слон; здоровый как слон; неповоротливый как слон; ходит, топает как слон; идти, переть как слон; как (что) слону дробина* – пор. укр. *як турові (вепрові) шротина*). Специфічно російською за образністю є ФО: *слоны (слонов) слоняты* ‘ходить, бродить без дела, без цели; **слонятыся**’; *слонов продавать*, праздно шататися [Даль: т. 4, 223]; рос. *слоны (слонов) слоняты* – укр. *швенді справляти; швендяти; тини тягати; тинятися; вештатися*.

Українські словники подають два переносні значення слова **мавна**: ‘людина, що сліпо наслідує чужі звички, вчинки’, ‘дуже негарна людина’; аналогічно російські. Фразеологічні словники фіксують одиниць з аналізованим компонентом, однак він активно функціонує у складі порівнянь: укр. *«Перейнятлива, як мавна, проворна, жвава та вертка зроду, вона ще до того вдавала з себе дуже ворушливу й жваву парижанку»* (І. Нечуй-Левицький); *«І якщо під час цього ПОСТУПОВО ви не захочете мукати, як корова, чи жестикулювати, як мавна, то користуватиметеся запасами ще й старого вокабуляру»* (<[www.molodaukraina.org/news.asp](http://www.molodaukraina.org/news.asp)>); *«Ні, не до тієї, що стрибає по сцені, кривляючись, як мавна, котрій під хвостом скипидаром помазали, і, свято віруючи, що співає...»* (<[romantic.kiev.ua/cgi-bin/author.pl?action](http://romantic.kiev.ua/cgi-bin/author.pl?action)>); *«Внутрішньо рухливий, як мавна. Власне, гримас і кривляння він відважить публіці повною мірою»* (<[www.den.ua/1998/108/culture/cull.htm](http://www.den.ua/1998/108/culture/cull.htm)>) – рос. *ловкий (проворный) как обезьяна; вертлявый как обезьяна (мартышка); лазить, прыгать, карабкаться как обезьяна; гримасничают, кривляются как обезьяна; подражат кому-л. как обезьяна* тощо. У польській фразеологічній системі ця тварина асоціюється зі злостивістю. У сучасних українських та російських текстах активно вживають порівняння: укр. *«“Дніпро” порвав “Хайберніан”, як мавна газету»* (<[ntn.tv/news/sport/05/09/30/1154.html](http://ntn.tv/news/sport/05/09/30/1154.html)>) – рос. *«Он бы этого Сидуса мог порвать, как обезьяна газету»* (<[www.kino-pravda.com/comments.php](http://www.kino-pravda.com/comments.php)>); укр. *«Жінка за кермом як мавна з гранатою... це не мій вислів одразу прошу не ображатись... мене літом чуть "баба за рульом" не збила..*

я *ішов по зебрі...*» (<[www.univer-sity.com/index.php](http://www.univer-sity.com/index.php)>) – рос. «*Говорят, что женщина за рулём – это обезьяна с гранатой...*» (<[www.radiorus.ru/issue.html](http://www.radiorus.ru/issue.html)>).

Досліджені артефактні атрибутивні порівняння засвідчують той факт, що в українській фразеології порівняно, зокрема, з російською вищу фразеотворчу активність має такий концепт концептосфери Артефакт, як Страва. Наприклад: **гарний** – укр. *гарний, як перепічка; гарна як пишка; як медуник* ‘красива людина’ – рос. *Ø*; **гарячий** – укр. *гарячий як (єврейський) борщ*; **добрий** – укр. *добрий як мід* – рос. інд.-авт. «*Бабка еще в детстве была – тетя Поля, Пелагея Павловна, кулачка, старушка добрая, как котлета, – похоронили, похоронили уже, не заметил, что умерла, не помню когда...*» (А. Бітов, НКРЯ); укр. *довгий, як великодня ковбаса* – пор. рос. *длинный как макаронина*; **дурний** – укр. *дурний як сало без хліба; дурне сало [без хліба]; розумний, як сало* – рос. *Ø* – біл. *як сала; як сала без хлеба* (пор. біл. *несалёнае сала* ‘неўдзячны чалавек, які незаслужана робіць каму-н. непрямнасці’) – пол. *głupi jak sadło*; укр. *дурний як масла грудка; тупий як галушка*; **лінивий** – укр. *лінивий як картопляник* – рос. *Ø*; **м’який** – укр. *м’який, як памтух (памтущка)*; «*Піонери зирнули на руки диригента-партийдця, м’які, як балабушки, але він помигонув грізним знаком – знов кричати*» (В. Барка); «*Вона була дівкою в тілі: міцно збита, м’якенька, як домашній цвібак, з потужними пухкими персами та голодною посмішкою спраглої знань дівчинки*» (Л. Дереш) – рос. *мягкий, рыхлый как тесто* – пол. «*Rozwalali zgnile pnie, miękkie jak ciasto, o próchnie rudozielonym od pleśni*» (С. Жеромський); **низький** – укр. *низький як перепічка; високий як студень* – рос. *Ø*.

Специфіку метафоричних вербалізацій у межах певної мовної картини світу зумовлено особливостями категоризації. Зв’язки між концептами, які спостерігаються на фразеологічному матеріалі, є типовими для певної лінгвоспільноти. Однак цілком очевидно, що фразеологічна реконструкція є лише складником концепту. Перелік фразеологічних атрибутів того чи іншого об’єкта може не збігатися з переліком його атрибутів, укладених на основі інших текстів культури. Окрім того, дані, зафіксовані у словниках порівнянь та отримані під час психолінгвістичних експериментів, не відображають усього різноманіття порівняльних стратегій, використовуваних лінгвоспільнотами. Інформація, отримана на основі аналізу великого масиву текстів (НКРЯ та текстів, розміщених в інтернеті), підтверджує ці висновки. Порівняльні стратегії демонструють динаміку прототипних уявлень. Екзотичні прототипи можуть переходити до розряду звичних для лінгвоспільноти, збільшуючи при цьому кількість ядрових атрибутів. Об’єкт дійсності залежно від контексту (чи тла) отримує певні атрибути, на основі яких устанавлюється зв’язок із відповідними категоріями. Прототип символу й прототип символізованого в ментальному просторі не перебувають на відстані однієї ланки чи, іншими словами, однієї

когнітивної процедури (особливо коли йдеться про метафору). Символічну асиметрію мовних картин світу здебільшого можна пояснити незбігом прототипних уявлень, які розвинулися під впливом різних культурних чинників. Дослідження стійких порівнянь, які унаочнюють явище приписування атрибутів, свідчать, що існує декілька прототипних референтів для певної ознаки. Відповідні психолінгвістичні експерименти, спрямовані на визначення прототипних референтів (зокрема того чи іншого кольору), за всієї своєї результативності, не задають під час експерименту регістру, їм властивий високий ступінь абстрагованості. Результати контекстуального аналізу стійких порівнянь засвідчують, наскільки важливо враховувати, для якої вербалізованої концептосфери відбувається пошук, яким є комунікативний намір.

### **Література**

АА: Ашукин, Н. С., Ашукина, М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. Художественная литература, Москва 1988.

Даль: Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Русский язык, Москва 1989–1991.

Дяд: Дядечко, Л. П. Новое в русской и украинской речи: Крылатые слова (материалы для словаря). Комп'ютерпрес, Київ 2002.

Левченко, О. П.: Метафоричні принципи та інтерлінгвальне й специфічне у мовних картинах світу. In: Мова та культура. Київ 6(III/1)/2003, с. 190–198.

Левченко, О.: Фразеологічна символіка: лінгвокультурологічний аспект. ЛРІДУ НАДУ, Львів 2005.

НКРЯ: Национальный корпус русского языка. 2003–2006. Ел. ресурс: <info@ruscorpora.ru>.

Скляревская, Г. Н.: Опыт системного описания языковой метафоры в словаре // Национальная специфика языка и отражение ее в нормативном словаре. Наука, Москва 1988, с. 63–67.

Wierzbicka, A.: Lexicography and conceptual analysis. Ann Arbor 1985.

### **Summary**

In the article the problem of development of prototypes presentations and asymmetry is explored. The research is based on the reconstruction of prototypes attributes, carried out on different original phraseology material.



# Містичне як вияв авторської свідомості в сучасній українській фантастиці

Чернова Ірина

*Запорізька державна інженерна академія*

Фантастика віддавна посідає доволі помітне місце в світовому мистецтві. Кожна епоха має зразки творів з фантастичними сюжетами, образами. На думку самих письменників-фантастів, якщо розуміти фантастику як докорінну зміну законів реальності, що дозволяє досягти ефектів, недосяжних за рахунок методів реалізму, то спочатку, в епоху відсутності диференціації, літературні твори були фантастичними дуже значною мірою. Елементи сакральності, казковості, міфологічності та фантасмогорійності блискавично впліталися та перепліталися у тканині найрізноманітніших творів, що виникали в різних країнах. Проте до кінця 60-х років ХХ століття у вітчизняному літературознавстві сформувалася й закріпилася стійка традиція розглядати фантастику як явище паралітературне або оцінювати його виключно як дитячу літературу. Упереджене ставлення академічного літературознавства до багатющого мистецького явища (адже маємо фантастичну літературу, фантастичне кіно, живопис), було зумовлене й певними ідеологічними нашоуваннями.

За останні роки ситуація суттєво поліпшилася, з'явилися дисертаційні дослідження, наукові та публіцистичні статті, які засвідчують що така галузь знань, як фантастознавство вже належним чином сформувалася. Визначаючи специфіку науки про фантастичне, Є.Харитонов зауважує на багатоаспектності цього явища, відзначаючи літературний, лінгвістичний, мистецтвознавчий та соціально-філософський аспект фантастичного твору[Харитонов Є. Фантастика вчора и сегодня - 1998].

У посттоталітарному українському літературознавстві наявні спроби дослідити фантастику передусім у історичному та теоретичному аспекті. Всі дослідники поетики фантастики схиляються до думки, що фантастика в літературі – це сфера художньої творчості, заснованої на широкому використанні методів перевідтворення та вільного перетворення елементів реальної дійсності, яка в рамках кожної конкретної художньої моделі підпорядкована особливостям задуму і специфіці функціонального впливу на читача.

Функції фантастичного в літературі ХХ століття досить складні і багатопланові (онтологічна, гносеологічна, прогностична, аксіологічна, моделююча, регуляторно-символічна, пізнавальна, виховна та ін.). Тематичний діапазон художньої фантастики також досить широкий. Однією з найістотніших особливостей фантастичної літератури вважається використання різних форм умовності: образів, символів, мотивів, прийомів

тощо. Це ріднить фантастику з міфологією. Тому найбільш глибинними й перспективним напрямком дослідження фантастичного мистецтва, на наш погляд, є онтологічний, адже в сучасній фантастиці чітко простежуються багаторівнева міфілогізація та містифікація, які якнайкраще характеризують українську фантастику в загальносвітовому контексті.

В історії європейської філософії від самого її виникнення до сучасних форм існування спостерігається розвиток двох взаємопов'язаних принципів філософствування: логіко-абстрактного теоретизування й інтуїтивно-іраціонального споглядання, що відповідно знайшло відображення в філософській містиці. Ці дві сфери не можуть існувати окремо – одна доповнює іншу. Саме поняття містика має кілька тлумачень. Під містичним часто розуміють щось негативне, темне, чаклунське. Навіть серед сучасних філософських уявлень існує упередження щодо містичного досвіду (І.Добронравова, О.Трахтенберг та ін.) [Добронравова І. Філософія – страж раціональності – 2002; Трахтенберг О. В. Почерки по истории западноевропейской философии – 1957]

Містику можна визначити як форму тієї, чи іншої магії, яка володіє технікою проникнення в таємний надприродний світ. Але магія та містика мають протилежні форми діяльності людини. Бог для містиків – велика таємниця, тоді як окультні науки бога матеріалізують. Містична фантастика – це і є те надприродне, що вимагає віри в себе. Вона моделює два світи людського сприйняття, яке покликане дати відповідь на одне з головних питань – де початок реальності й де починається нереальне.

У загальному значенні містика (гр. таємний) – релігійно-філософська течія, яка на протигагу схоластиці бачить шлях до Бога не в логіці, а в надчуттєвому спогляданні. Містика - це зв'язок світу психічних явищ з нескінченним трансцендентним світом. Під містичним часто розуміють щось негативне, темне, чаклунське. Пов'язування містики зі спіритичними і магічними явищами не завжди супроводжується диференціацією так званої магії, окультних наук та самої містики. Хоча різноманітні форми магії в своїй основі демонструють різні техніки проникнення в таємний, надприродний світ, за своєю метою вони кардинально відрізняються від містики чи містицизму як філософського вчення.

Містика як підсвідоме джерело інформації, як суб'єктивний духовний досвід, що пов'язує людину із трансцендентним світом, сформувалася в особливе філософське вчення, яке має місце в різних епохах і називається містицизмом.

В українській духовній культурі, значну основу якої складає християнська релігія, містика посідає вагомe місце. Дослідження містичних коренів світогляду діячів української культури, як і природи самої містики в Україні тільки розпочинається, хоча першою такою спробою була праця Д.Чижевського „Нариси з історії філософії на Україні”.

У руслі загальнолітературної реміфологізації в українській фантастиці активно відбувається використання міфологічного чинника для інтерпретації, наповнення конкретним смислом внутрішньої спрямованості містичного досвіду. Під містикою найчастіше розуміють спрямованість на щось, що має найвищий ієрархічний статус у певній релігійній системі чи психотехніці [Хромець В. Структурно-феноменологічний аналіз містики в контексті релігійної антропології – 2001]. Містичне у фантастичному тексті служить виявом авторської свідомості. Сам процес релігійно-містичного пізнання також має свою специфіку. А.Ішмуратов пише "Езотерична настанова за змістом співпадає з природною настановою, з єдиним уточненням, універсум включає свідомість універсальну, яка знаходиться в особливому відношенні зі свідомістю індивідуальною": [Ишмуратов А.Т. Феноменология изотерики – 2003.:30} Містик намагається долати традиційність своєї свідомості. Це своєрідна відмова від продукування тих стереотипів, які існують у тому чи іншому суспільстві. Кожна з містичних традицій пропонує свій метод, залежно від цілей, на які спрямована кожна з них. Структура містичного по відношенню до практичного її втілення може бути такою: те, на що спрямована медитативна практика, суб'єкт інтендування – ким інтендується об'єкт, і те, яким чином об'єкт інтендується. Письменники-містики (М. І С.Дяченки, Г.Л.Олді, О.Зорич, В.Васильєв, А.Дашков, О.Корепанов та ін.) намагаються інтенсифікувати свою пізнавальну діяльність, яка спрямована на світ профанний. У процесі творення містичної площини тексту спочатку відбувається зміна ментально-емоційного ставлення до світу(катарсис). Часто це виражається в дусі християнської традиції покаяння. Людина в такому процесі виступає суб'єктом, а сфера священного об'єктом. За цим відбувається 2 етап – подолання, або переходу, який вимагає від людини долання профанного, коли священне ніби відкривається, маніфестує себе у профанному. Воно постає як щось об'єктивне серед суб'єктивного, сакральне виявляє себе як об'єктивний суб'єкт Від читача(героя) вимагається побачити сакральне у його проявах. На завершальному етапі Я (містичного героя) долучається до вищої реальності, отже свідомість в такому вимірі є чистою. Такий стан свідомості у різних філософсько-релігійних традиціях характеризується по-різному, наприклад з точки зору буддизму – це стан повної відсутності свідомості.

Через дихотомію священного та світського письменники-фантасти осмислюють роздвоєність світу в цілому й внутрішнього світу людини. У творах Марини і Сергія Дяченків містичний досвід завжди спрямований на сферу священного. Фантасти-містики у своїй практиці спрямовуються на щось вище від них, на те, що притаманне світу природної настанови(світові традицій). Їх тексти репрезентують сенс когнітивних процесів авторів, тому очевидно можна говорити про своєрідну фантастично-містичну модель світу у творчості М. І С.Дяченків, Г.Л.Олді, О.Зорича, В.Васильєва, А.Дашкова.

Ця модель будується на основі традиційних компонентів: зв'язків душі однієї людини з іншою, або з твариною, одухотворення незвичних неживих предметів (наприклад, вулиць), вибудовування кількох паралельних світів, експерименти з людськими можливостями, надання особливого значення якимось артефактам. Для містичних текстів українських авторів характерна дифузія свідомого та неусвідомленого на всіх рівнях художньої структури, така мобілізація різних рівнів психіці завдяки синкретизації її складових дозволяє створювати суспільно цінний продукт, чого не можна досягти за допомогою стандартних реалістичних прийомів.

Проте містичній фантастиці з її намаганням втекти, звільнитися від надмірних уявлень про фізичну реальність (в інтенціональності Гуссерля такий процес означає своєрідну “втечу від себе” — утримання від суджень про реальне) іноді не вистачає динаміки. Тому доцільно говорити про велику небезпеку для сучасної фантастичної літератури, яка криється в абстрагуванні-зреченні від реальності, коли простір ідеальної проекції заповнюється вибраним. То ж звернення сучасних письменників, які працюють у фантастичній літературі, до містичного вираження і моделювання містичного простору завжди повинне враховувати абстрактні “крайнощі” містики, адже втративши свою віталістичну сутність, вона перетвориться на раціональні вправи абстрактного мислення, на безбарвні логічні схеми, без чуттєвості, без переживання, без віри.

### **Література**

Добронравова І. Філософія – страж раціональності // Філософська думка. – 2002. – №1.

Ишмуратов А.Т. Феноменология изотерики // Феноменология і практична філософія: Щорічник Українського феноменологічного товариства, 2001 р. – К.: Курс, 2003. – С. 29-44.

Трахтенберг О. В. Почерки по истории западноевропейской философии. – М., 1957.

Харитонов Є. Фантастика вчера и сегодня. – М., 1998.

Хромець В. Структурно-феноменологічний аналіз містики в контексті релігійної антропології. – К., 2001.

### **Summary**

The article deals with the problem of expressing the author's consciousness in a mystic–fantastic sphere. Structure elements and form of the mystic model are considered by the example of Ukrainian science fiction writers' creative works.



# Про походження одного казкового персонажа

Дерева Людмила

*Горлівський державний педагогічний інститут іноземних мов*

У світовій літературі, в тому числі й у слов'янській, можна відшукати багато цікавих жіночих образів, які стали уже традиційними. Це вірна дружина Ярославна, мудра порадниця Василиса Премудра, хоробра Роксолана. Одним із найдавніших і найпопулярніших персонажів східнослов'янської народної казки є Баба-яга. Цей персонаж, крім власного імені, завжди характеризується особливою словесною формулою. Таких кліше існує багато; найбільш типовими є:

1. Баба-Яга костяна нога;
2. Баба-Яга, морда жильна, нога глиняна;
3. Лежить Баба-Яга – з кутка в куток, губи на грядці, ніс в потолок;
4. Виїхала з лісу Баба-Яга – в ступі їде, пестом поганяє, помелом слід замітає.

Виникає питання: якого походження цей персонаж. Спробуємо на основі новітніх досліджень простежити генезу цього образу і з'ясувати його походження, оскільки, мабуть, немає образу суперечливішого, аніж образ Баби-Яги.

Якщо звернутися до витоків цього персонажа, то можна згадати, що В.Я. Пропп у книзі „Исторические корни волшебной сказки” визначав його як міфологічний образ охоронниці світу мертвих. Таким же ім'ям, указує дослідник, називали і жрицю в общині нареченої [Пропп: 143]. Яга – образ ранньоматріархального суспільства русів. У слов'ян на цьому етапі розвитку почиталась Баба – древній священний образ першопредка в матріархальних общинах європеїдів, від яких відділились слов'яни. Концепція походження людини сучасного типу від неандертальця сьогодні вважається застарілою. Як відомо, неандертальці з'явилися 100 тисяч років тому, а людина сучасного типу – 3 мільйони років тому. Раса європеїдів формувалася в процесі антропогенезу у високогір'ї тропіків Африки. На основі європеїдів формувались і решта нації [Нестурх: 66 – 67]. Бабу зазвичай уявляли в образі мудрої жінки. Її поважали як засновницю низки жіночих кровнорідних груп (першопредка). Вона була представницею і захисницею того роду, де її визнавали першопредком. У деяких групах європеїдів почитали образ Барбари. Баба вважалася покровителькою кохання і шлюбу, захисницею усіх жінок і дітей. Інколи її представляли як покровительку повивального мистецтва, і кожного разу жінки, які допомагали породіллям, зверталися за допомогою до духу свого першопредка. Місцем проживання Баби-першопредка вважалось небо.

Сакральний образ Яги з'являється разом з міграцією в Малу Азію та на Балкани індоєвропейців-скотарів. Перша їх хвиля з'явилася в цих районах на межі V – IV тис. до н.е. Вони займалися гірським скотарством – розводили овець і кіз. Їх союзником була невелика група древніх мисливців-риболовів ойко-айнів. Вони принесли у Східну Європу і Малу Азію сакральний образ, який спочатку називали Янга, а згодом він трансформувався в назву Яга. Образ Янги-Яги формувалася в етнічній групі ойко-айнів і зберігався у їх потомків угро-фінів, а у гірських скотарів таким був образ козлоногого Пена. Слов'яни, які почали своє переселення з Північної Африки на Балкани і в Малу Азію в III тис. до н.е., виявили, що ці райони вже тісно заселені древніми європеїдами – прийшлими індоєвропейцями. За своїм походженням слов'яни були близькими до європеїдів, які займалися полюванням і рибальством, а також у деякій мірі угро-фінам. Відповідно, слов'яни частіше знаходили з ними спільну мову і взаємозв'язок. І навпаки, такого зв'язку не було з вівчарниками-козлятниками. Перепоною цьому була, з одного боку, зовсім незрозуміла мова, а з іншого – їх прагнення до використання слов'янської молоді як рабів-пастухів і рабинь-наложниць. Юнаки скотарів почали практикувати викрадання слов'янських юнаків і дівчат. Священним покровителем юнаків індоєвропейських викрадачів був образ Гусака (рос. Гусь), який в угро-фінів передавався як Рус, а у вівчарів Тур). Значить, міфологічні образи Яги, Руса і Тура з'явилися на території Малої Азії і Балкан разом з їх носіями на межі V – IV тис. до н.е. З цього часу в казках східних слов'ян і з'являється образ Яги.

Але слід зазначити, що образ Баби (ще не Яги) формувалася за подібністю до реальної жриці родової жіночої групи, за тим колом обов'язків, які вона виконувала в середовищі жінок. Тому і її назва Баба формувалася на основі загальної назви жриці – „Ба” (аналогічне словоутворення для позначення спорідності використовується у різних африканських народів). Назва Баба-Яга виникла пізніше під впливом контактів слов'ян з індоєвропейцями. У результаті тривалих контактів міфологічні уявлення про Бабу і Ягу злилися в один образ, у якому постало деформоване уявлення про Бабу. Ці зміни проходили паралельно зі змінами обов'язків слов'янських жриць, функції яких злилися, а функції індоєвропейських правительок розширювалися.

Варто зазначити, що в образі Баби-Яги відбилися багатівкові культурні нашарування, і саме тому він до цього часу залишається для дослідників одним із найзагадковіших і найсуперечливіших.

У різних місцевих традиціях ім'я Баби-Яги могло мати різні варіанти і трактування: у білоруських і українських говірках – Баба-Яга і Баба-Язя, в російських – Баба-Ягабова, Єгабиха, Єгібиха, Баба-Ягинішна тощо [Русская мифология 2005]. Близькі до Баби-Яги персонажі з іменами, однокорінними слов'янським зустрічаються також у казках поляків (Jedsi baba), словаків

(Jesi baba), чехів (Jezinka). У слов'янських мовах саме слово „яга” і його похідні пов'язані з поняттям небезпеки, мук і жахів, злості. Так, у болгарській мові слово „еза” означає „мука, тортури”, старосербське слово jesa – „біль, жах”, сербохорватське jeziv – „небезпечний”, словенське jeza – „гнів”, а jeziti – „розердити”, чеське jezinka – „зла баба”. Нерідко в казках Баба-Яга іменується також відьмою або чаклункою, що пов'язано з міфологічною основою її образу.

Як уже зазначалося, в народній свідомості Баба-Яга найчастіше поставала злою столітньою бабою і супроводжувалося, як правило, формульними описами. У деяких казках нога Яги є не костяною, а дерев'яною чи залізною. На думку дослідників, незвичайна нога пов'язана з тим, що цей персонаж спочатку поставав як зооморфне обличчя міфологічного персонажа, який став прообразом казкової Баби-Яги [Пропп 1986]. У міфології різних народів дійсно можна відшукати подібні антропоморфні персонажі, які мають ноги тварин: Пан, фавни, різні карлики, демони, чорти тощо. Разом з тим прообраз Баби-Яги, як і власне зати́м і сама вона, настільки тісно були пов'язані з уявленнями про смерть і з образом смерті, що ця тваринна нога змінилася в народній свідомості на костяну, тобто ногу мертвяка. З цієї причини, як неважко простежити, Баба-Яга в казках ніколи не ходить: вона або лігає, або лежить, тобто, відповідно до міфологічних уявлень, виявляє себе не як жива істота, а як мертвяк.

Образ казкової Баби-Яги наділений стійкими атрибутами. Одним із них є чарівна клюка чи палка. Від її удару „ніякий богатир не може на світі жить”. За допомогою палиці вона може перетворити в каміння все навкруги, у тому числі і героїв-богатирів. У багатьох казках як атрибути Яги виступають знаряддя жіночої праці, більшість з яких пов'язана з домом і приготуванням їжі: кочерга, лопата, пест, ступа, помело. Цим предметам, незважаючи на їх утилітарний характер, у традиційній культурі надавалося магічне значення. Наприклад, ступа виявляється тим предметом, на якому Баба-Яга переміщується в просторі, замітаючи при цьому сліди помелом. Інколи Баба-Яга зображується як така, що сидить за прядкою, пряде нитку, а її веретено і клубок набувають в казковій реальності чарівних якостей.

Головним же атрибутом цього персонажа є незвичайна хатинка, що має особливе розташування в казковому просторі. Вона є своєрідною межею між життям і смертю. Дім чи палац Баби-Яги вирізняється ще однією особливістю. Часто він огорожений тином, на кожній з тичинок якого стирчить голова і тільки на одній тичинці голови немає. Інколи огорожа навкруги хатинки зображується як така, що складається з частин людського тіла: огорожа – з людських кісток, на його колах – череп, замість засову – людська нога, замість запору – руки, замість замка – гострі зуби. Усе це вказує на те, що люди виявляються жертвами Баби-Яги.

Образ Баби-Яги може бути схарактеризований як міфологічний через її родичів. У ряді казкових сюжетів вона може мати три, дев'ять,

десять, дванадцять чи сто доньок-оборотнів: або дівчат, або кобилиць, або корів. У деяких сюжетах Баба-Яга виступає в ролі матері трьох багатоголових зміїв – Чуда-юда, Ідолища і Іздолища – чи їхніх дружин.

У казках Баба-Яга володіє уміннями, які в народній свідомості кваліфікуються як магичні. Вона, наприклад, може переносити силу з однієї істоти на іншу, може насилати сон на героїв, давати їм непосильні задачі чи перетворювати героїв в каміння. У народних уявленнях сон сприймався як тимчасова смерть. І в казковій реальності Баба-Яга виявляється тією істотою, яка розпоряджається життям і смертю персонажів. У багатьох казках вона навіть є хранителькою сили і життєвої субстанції, яка втілюється в образі води. У одних сюжетах це дві бочки з сильною і слабою водою, які герой міняє місцями, щоб перемогти супротивника. В інших сюжетах це два джерела чи колодязі: в одному з них мертва вода, у якій все живе гине, в іншому – жива цілюща вода, у якій оживає мертва птиця, засохла травинка зацвітає, у безрукого відростають руки, а в сліпого відновлюється зір. Крім того, Баба-Яга володіє чарівними предметами. Це і клубочок, який вказує дорогу, і незвичайні засоби переміщення – Сивка-бурка, крилатий кінь, ковер-літак, чоботи-сороходи, це і різні незвичайні предмети – гуслі-самогуди, срібне блюдо і золоте яблучко, золоті п'яльця і срібна голка тощо. Багато предметів мають золотий відтінок, що ще раз доводить їх приналежність до потойбічного світу.

Які ж функції виконує цей персонаж у казках? Образ Баби-Яги надзвичайно суперечливий. У залежності від сюжету вона може бути то „позитивним”, то „негативним” персонажем. Відомий учений-фольклорист В.Я. Пропп виокремив три основні типи цього персонажа: Яга-дарувальниця, Яга-викрадачка, Яга-воїтелька [Пропп: 345]. Найдавніший тип – Яга-дарувальниця. Вона дає добрі поради героєві, вручає йому чарівні предмети, допомагає під час побігу. Яга-воїтельниця вступає в протиборство з героями богатирями. Перемогти її може лише головний герой. Казки, де Яга виступає в ролі викрадачки і пожирательками дітей, дослідниками ставляться в один ряд з сюжетами, де взагалі присутній мотив відправки маленьких дітей або тих, що досягли 13-15 років, а також шлюбного віку, в ліс або в науку до лісового чудовиська тощо. Цей тип казок, а також сюжети з Ягою-дарувальницею і Ягою-воїтелькою пов'язуються вченими з древніми обрядами посвяти. Форми обряду посвяти у різних народів були різними, хоча їх спільною особливістю була триступенева структура. Обряд складався з виділення індивіда із суспільства, оскільки набуття нового статусу повинно було відбуватися за межами усталеного світу, затим – період випробувань і навчань і, напешті, повернення в колектив у новому статусі. Поеднуючим різні форми посвяти був також відповідний міфологічному мисленню механізм обряду: він зв'язувався з так званою тимчасовою смертю того, кого посвячували.

Передбачалось, що під час обряду хлопчик чи юнак помирав, щоб воскреснути новою людиною і набути магичної сили.

Повертаючись до образу Баби-Яги, варто зазначити, що в рамках міфологічної свідомості її прообраз не міг кваліфікуватися як позитивний чи негативний у сучасному розумінні цих ознак. І в казках, які відбивали елементи міфологічного сприйняття, Яга – страшна баба, грізний страж, мудрий, віщий персонаж, покровителька і порадиця, але тільки того героя, який знає, як поводити себе з нею. У пізніших традиційних уявленнях Баба-Яга сприймається як відьма, пов'язана з нечистою силою.

У народі існує думка, що Баба-Яга пов'язана з чоловічим персонажем народних колискових пісень та забавлянок Бабаєм. Але така точка зору не знаходить підтвердження в науковій літературі. Тим більше, що матріархат був більш ранньою формою організації людського суспільства. Тому здебільшого у народному побуті ім'я Баби-Яги стало емоційно забарвленим: так зазвичай називають злих жінок.

Таким чином, помітно, що сучасні теорії походження Баби-Яги усе більше схиляються до думки про її неслов'янське походження. Від себе додамо, що це можна простежити і в тому, що нею лякали маленьких дітей, що не притаманне слов'янам. Про це ж свідчить і відсутність свята на честь Яги.

#### **Література**

- Нестурх М.Ф.: Человеческие расы. – М., 1985.  
Пропп В.Я.: Исторические корни волшебной сказки. – М., 1986.  
Русская мифология. – М., 2005.  
Словарь славянской мифологии. – Минск, 2004.

#### **Summary**

The article deals with the history of the image Baba Yaha. Analyzing the scientific resources the author of the article approves that this image has no Slavonic roots.



## Два джерела української освітньої традиції

**Білик Катерина**

*Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна*

**Білик Олексій**

*Харківський державний технічний університет будівництва і архітектури*

**Білик Ярослав**

*Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна*

Національна і соціо-культурна самоідентифікація, усвідомлення і вибір напрямку політичного розвитку сучасної України зумовлюють необхідність ретельних і глибоких історико-культурних досліджень, адже відомо, що без знання історії неможливе майбутнє. Однак саме освітня традиція, яка завжди поставала необхідною основою історико-культурного поступу, є зараз найменш дослідженою.

Звісно, сучасний стан вивчення цієї проблематики в Україні насамперед є результатом дії цілої низки політичних факторів, частина з яких є чинними і до теперішнього часу. У радянські роки такі дослідження не віталися і перебували фактично під забороною.

Поява освітньої (університетської) традиції в українських землях фіксується пізніше за західноєвропейські регіони. Перші навчальні заклади, які мали визнане право надавати ступінь магістра своїм випускникам (а саме таким був і є критерій вищої освіти), з'являються тут з кінця чотирнадцятого століття (у Львові). Це, звісно, набагато пізніше за перші європейські вищі школи, адже у італійському місті Салерно вища школа існувала вже з кінця десятого століття. Але варто зауважити, що загальною особливістю середньовічної культури був її хвилеподібний характер розвитку. Культурні новації, народжуючись в основних культурних центрах цієї історико-культурної доби, поступово поширювались до периферійних регіонів. Тому і феномен університетської традиції, з'явившись спочатку на півдні Італії, поступово поширився до Франції, Англії, Іспанії та ін. країн, утворюючи своєрідне мереживо освітніх закладів різного типу. Таким чином, за декілька століть виник єдиний європейський освітній простір.

Що ж поєднувало такі навчальні установи, які знаходились на територіях різних держав, де навчалися представники різних соціальних груп? Єдиний і гомогенний європейський культурно-освітній простір – від Шотландії на півночі і Італії на півдні, від Португалії на заході і до України на сході – поєднувався системою освітньо-наукових комунікацій.

Основні характеристики європейського освітнього протору забезпечувалися традиціями мандрівництва тодішньої професури і

студентства, типологічною єдністю світоглядних чинників за часів Високого Середньовіччя, а також мовним фактором.

Постійні мандри студентства і професури з одного навчального центру до іншого, які часто могли знаходитись у зовсім різних регіонах Європи, забезпечували універсальний і всеохоплюючий характер освітніх процесів. Відповідно до існуючих тоді уявлень, всі члени вченої корпорації незалежно від свого походження відносились до суспільного стану духівництва, причому студенти – на час навчання, а викладачі – постійно. Проте найбільший соціо-культурний вплив на освітню традицію був зумовлений мовним фактором.

Зауважимо, що культурний універсум середньовічної доби взагалі був би зовсім неможливим без мовної єдності. Саме середньовічна латина протягом багатьох віків забезпечувала таку світоглядну єдність. Позбавлена національної маніфестації, ця мова поставала важливим засобом особистого та соціального соціо-культурного конструювання власної буттєвості.

Латина в освітньо-наукових центрах в українських землях органічно доповнювалась давньогрецькою мовою. Тому за мовно-культурними традиціями усі вищі навчальні заклади українських земель поділялися на „латинські” і „греко-словенські”, оскільки викладання давньогрецькою мовою обов’язково супроводжувалося наявністю частини курсів на церковнослов’янській мові. Частина українських вищих навчальних закладів поєднували в собі ці дві мовні традиції, найвідомішою з них була Острозька академія.

Дві мовні традиції не обмежувались лише тим, якій мові викладання і спілкування віддавали перевагу у тому чи іншому навчальному закладі. Такий мовний поділ був насамперед маніфестацією двох основних напрямків культурного впливу у тогочасній Україні.

Послідовники латинської традиції переважно перебували під західноєвропейським впливом. Інша традиція була зумовлена значним впливом візантійської культури, який протягом багатьох віків відчувався в українській культурі. Кожна з цих традицій зумовила існування стійкої системи світоглядно-філософської символіки, їх послідовники маніфестували присутність двох окремих світоглядних парадигм. Так, зокрема, латинська світоглядна парадигма тяжіла до раціоналізму – це чудово видно на прикладі творів Феофана Прокоповича, відомого представника Києво-Могилянської академії. Греко-словенська традиція першочергово передбачала символізм і кордоцентризм, що й постає основною характеристикою філософських і художніх творів Г. Сковороди.

### **Resume**

Ukrainian culture developed under different influences. The main influences were: Western European and Byzantine ones. Results of these influences can be followed in the educational tradition of the Ukraine.



# Особливості комунікативної діяльності соціального педагога

Заверико Наталія  
*Запорізький національний університет*

Мовленнєва комунікація – це процес спілкування шляхом мови, який має свої внутрішні закони і базується на певній системі усталених культурних норм. Мовленнєва комунікація – розгалужена й тонка система спілкування мовою, яка вимагає достатньо активної розумової роботи і дотримання певних правил.

Мовленнєва діяльність соціального педагога спрямована на інших людей, клієнтів соціально-педагогічної роботи. Серед численних функцій, які виконує соціальний педагог, особливе місце посідає комунікативна, оскільки вона забезпечує реалізацію усіх інших. Зважаючи на особливості діяльності соціального педагога, комунікацію можна розглядати як процес передачі інформаційного, емоційного чи інтелектуального змісту [Соціальна педагогіка].

Соціальний педагог виступає джерелом інформації у багатьох випадках: повідомляє про існуючі пільги та можливості отримання допомоги у різних ситуаціях, про соціальні структури, що надають підтримку тим чи іншим категоріям населення; як терапевт він працює з емоціями та почуттями клієнтів, що опинились у скрутних умовах ( насилля, утрата рідних або сенсу життя, суїцидальні наміри тощо). Працюючи з клієнтом, соціальний педагог організує взаємодію таким чином, щоб клієнт усвідомив свої проблеми, забажав їх вирішення та побудував стратегію подальших дій щодо вирішення проблеми, зробив усе можливе, щоб реалізувати ці дії та отримати позитивний результат.

Різноманіття клієнтів і чисельність їх проблем стимулюють розвиток комунікації у соціально-педагогічній сфері, а значить створюють умови для широкої взаємодії соціального педагога з різними соціальними інституціями та колами. З одного боку, клієнти потребують інформації з офіційних джерел (соціальні служби, біржі працевлаштування, консультативні центри, дружні клініки для молоді, телефони довіри тощо) та засобів масової інформації; з іншого – відбувається пряме спілкування безпосередньо в межах певної організації. У той же час комунікація із засобів передачі інформації перетворюється в особливий інструмент управління життєдіяльністю клієнта.

Комунікація в соціально-виховній сфері має деякі особливості. По-перше, процес комунікації нагадує двосторонній потік інформації, в якому оцінюється якість передачі інформації, її повнота, зміст, форма. Це дозволяє оперативно і правильно сформулювати уявлення про відповідну проблему,

вибрати партнерів, розробити педагогічну стратегію і тактику, визначити адекватні методи і засоби реалізації конкретних цілей. При цьому обмін інформацією перетворюється з двостороннього у багаторівневий процес, в якому задіяні різні соціальні суб'єкти: інформатори та адресанти; соціальні працівники, соціальні служби, можливі клієнти та їх мікросоціум. Суб'єкт комунікації опиняється у багатоканальному зв'язку з різними партнерами, у режимі отримання від них інформації та передачі її ним. Тому ефективність комунікації у соціально-виховній сфері залежить не лише від її якості, своєчасності, повноти, але й від того, наскільки багатогранною вона є.

По-друге, ефективність комунікації залежить від того, наскільки зрозумілою буде інформація. Один із оптимальних способів зробити певну інформацію сприятливою – перевести її на певний рівень доступності. Кожен фахівець зацікавлений у тому, щоб його інформація була зрозумілою клієнтам.

По-третє, ефективність комунікації підвищується завдяки наданню максимально детальної, конкретної інформації.

У спілкуванні визначають три основних аспекти: комунікативний – передача інформації; інтерактивний – організація взаємодії між суб'єктами спілкування; перцептивний – особливості сприймання і взаєморозуміння комунікантами один одного.

Предмет спілкування завжди обумовлює змістовний характер людської взаємодії. І залежно від того, що виступає предметом спілкування, його змістом, змінюються, розширюються різновиди спілкування: побутове і ділове; спеціально-професійне, соціально-політичне, соціально-педагогічне, інформаційно-комунікативне та ін.

У своїй професійній діяльності соціальний педагог використовує різні види спілкування: спеціально-професійне - з колегами; ділове - з соціальними інституціями, під час патронажу проблемних сімей; соціально-педагогічне спілкування спрямоване на організацію умов життєдіяльності клієнтів, їх сімей та громади; інформаційно-комунікативне пронизує усі види спілкування фахівця такого профілю. У той же час, іноді грані між усіма видами спілкування стираються і стають не дуже помітними.

Під час роботи з клієнтами соціальний педагог використовує різні комунікативні засоби: мовленнєві (вербальні) – лексика, стилістика, граматики, семантика, стиль, правильність мови; невербальні – кінестичні (міміка, жести, пози); паралінгвістичні (тембр, інтонація, тональність); екстралінгвістичні (пауза, сміх, покашлювання); проксемічні (просторовість), предметно-контактні (дотик до рук, поглажування, обнімання тощо).

Крім того, для успішного результату соціальний педагог уважно відстежує застосування цих засобів клієнтом у процесі комунікації і враховує їх для організації подальшої роботи.

Особливий комунікативний метод, який постійно застосовується фахівцями соціально-педагогічної сфери – це активне слухання. На жаль, у повсякденному житті вміння активно слухати зустрічається рідко, хоча має особливу цінність з причини людської відчуженості, екзистенціональної самотності, невміння налагодити діалогічне спілкування.

Активне слухання передбачає використання кількох специфічних прийомів:

*заохочення* (спрямоване на демонстрацію зацікавленості фахівця та стимулювання діалогу: „Я розумію”, „Угу..”, „Це цікаво”);

*повтор, переформулювання* (повтор – це відтворення того, що сказав клієнт; переформулювання – спроба сказати те ж саме, але іншими словами);

*відображення, рефлексія* (відобразити – значить визначити провідні почуття або відношення, про які клієнт може і не казати, але котрі лежать в контексті його слів. Для цього необхідно слухати не лише слова, але й тон, модуляції, експресію, відстежувати манеру говорити, жести, міміку та ін.);

*узагальнення* (дозволяє підводити підсумки того, що було сказано, допомагає клієнтові зрозуміти себе, свої потреби та проблеми; підвести до самостійного прийняття рішення).

Таким чином, особливості комунікативної діяльності соціального педагога вимагають від нього постійного оволодіння мовленнєвою культурою та удосконаленням навичок щодо спілкування у різних професійних ситуаціях та з різними категоріями клієнтів.

### **Література**

Соціальна педагогіка: Підручник / За заг.ред. професора Капської А.Й.- К.: Центр навчальної літератури, 2006.

### **Summary**

The article deals with the issue of social pedagogue, the content of speech communication is defined and the conditions of its effectiveness. Special attention was paid to communicative method – active listening.



# **Актуальні проблеми навчання мові українських та іноземних студентів та їх міжкультурна комунікація**

**Заболотна Людмила**

*Харківський медичний університет*

У Харківському медичному університеті ведеться викладання трьома мовами: українською, російською та англійською. Викладання англійською мовою існує вже 10 років. Потреба в навчанні іноземних студентів англійською мовою виникла у зв'язку з перебудовою економіки та медичної освіти в Україні та переходом країни на ринкові відносини. Можливість такого викладання приваблює більшу кількість студентів в Університет.

У 1996/97 році було 2 групи по 10 студентів, в 1997/98 – 30 студентів, в 1998/99 – 40, в 1999/2000 – 50, у 2000/01 – 55, у 2001/02 – 40, у 2002/03 – 50, з 2003 і далі – по 90 студентів. Це студенти з Індії, ОАЕ, Ірану, Судана, Марокко, Сирії, Пакистану, Маврикії. Деякі з них достатньо добре володіють англійською мовою, інші – гірше. Усі вони на протязі півроку навчаються на кафедрі іноземної мови і тільки потім починають вивчати російську та українську мови. І лише одиниці з них вивчали латинську мову на батьківщині, в коледжах. Англійська мова для більшості студентів не є рідною. В основному це «індійський варіант» англійської мови, тому, особливо на початку, у зв'язку з особливостями їх вимови, спілкування зі студентами важке. Це вимагає індивідуального підходу до кожного студента. Велике значення мають також особливості методики викладання.

Іноземні мови люди вивчали віками, але як система або наука методика викладання іноземних мов почала складатися трохи більше ніж сто років тому. Існують різні погляди на методику як науку. Неспеціалісти в галузі викладання іноземних мов вважають, що методики як науки не існує, а є лише емпіричний досвід, накопичений найбільш талановитими викладачами, які в своїй роботі, в кращому випадку, спираються на основні дидактичні принципи педагогіки. Інші стверджують, що методика, хоча і має наукове підґрунтя, але самостійною наукою вважатися не може.

На наш погляд викладання латинської мови та медичної термінології в медичному вузі, як і інших теоретичних дисциплін, повинно спиратися на загальні принципи дидактики: 1) наочності навчання; 2) свідомості навчання; 3) зв'язку теорії і практики в процесі навчання; 4) системності і послідовності в навчанні; 5) доступності навчання; 6) врахування індивідуальних особливостей учнів та деякі інші [Чернявський 1994].

Враховуючи всі ці принципи та спираючись на «Програму з латинської мови та основ медичної термінології для студентів медичних

інститутів», була складена робоча програма та тематичний план викладання латинської мови та медичної термінології англійською мовою.

Серед усіх принципів дидактики особливу увагу треба приділяти принципам наочності і доступності навчання, а також урахуванню індивідуальних особливостей тих, хто вчиться. Принцип наочності вимагає, щоб кожне теоретичне положення ілюструвалося прикладом. Цій меті послугують розроблені нами таблиці до різних розділів граматики з афіксами та кінцевими терміноелементами.

Викладачі нашої кафедри - люди різних вікових груп, тому обмін досвідом, навичками та прийомами навчання іноземців відбувається постійно. Усі ми намагаємось відповідально та сумлінно ставитись до своєї праці. День у день триває виснажливий марафон, ім'я якому – вивчення граматики. Але проблема полягає в тому, що у багатьох студентів дуже слабка мотивація до навчання. Особливо це стосується студентів – мусульман. Складається враження, що вони приїхали сюди відпочити від суворих мусульманських законів, відчутти себе «вільними», а водночас, може, чогось і навчитися. Звичайно, вони ще діти, здебільшого лише 18-19 років, і це необхідно брати до уваги: їм важко дається адаптація до нового клімату, способу життя, свободи, а тим більше – нового мовного середовища. Плюс вік, коли кохати хочеться більше, ніж вивчати ази латинської граматики, яка, окрім того, що вона потрібна як фахова мова, ще й має виховне значення своєю «цнотливістю та суворістю» [Ионенко 2007: 303]. У результаті – низька мотивація до вивчення мови.

Тому ми багато уваги приділяємо процесу виховання цих «великих дітей», гуманітарній та культурно-просвітницькій роботі. Іноземні студенти одержують знання з історії та культури України, обов'язково ходять на екскурсії, знайомляться з визначними пам'ятками Харківщини, ходять до театру української драми ім. Т.Г. Шевченка. Ці заходи ми намагаємось проводити разом з українськими студентами, які допомагають іноземцям сприймати українську мову. Студенти-іноземці вчать вірші, співають пісні українською мовою, які їм до душі, беруть участь у святкових концертах та вечорах дружби. Вони беруть участь у науково-практичних студентських конференціях та олімпіадах на краще знання української та російської мови.

Арабські студенти надзвичайно імпульсивні, непосидючі, як правило недопитливі і, на жаль, погано виховані. У багатьох завищена самооцінка, хворобливе самолюбство, нетерпимість до критики, висловленої навіть у делікатній формі. Робота в арабській аудиторії – як ходьба мінним полем: ніколи не знаєш, який сюрприз тебе чекає наступної хвилини. Проблем більше, ніж досягнень, а розчарувань та образ більше, ніж задоволення. Треба бути справжнім професіоналом, щоб створити у групі спокійну робочу атмосферу, зацікавити студентів, залучити їх до співробітництва, переконати у важливості та корисності запропонованих їм занять і при цьому ніколи не ущемляти їх громадянські права, не ображати національних почуттів. Цього

мистецтва ми навчаємось з нашими студентами кожного дня, і серйозних конфліктів поки що не було.

Дуже важливо систематично створювати на заняттях ситуації, що містять не тільки освітній, а й виховний момент. Вони можуть бути використані для ознайомлення іноземців з різними сторонами нашого життя, а також для виховання у них цікавості і поваги до країни проживання, до наших порядків та правил.

Слід використовувати всі можливості для розширення культурного кругозору й удосконалення світогляду іноземних студентів. Одна з них – ігрові завдання, які разом з іншими видами роботи можуть стати надійною основою для вироблення у студентів міцних мовних навичок. Мовна гра на занятті – джерело цінних культурних та краєзнавчих знань, вона повинна бути цікавою та змістовною, сприяти розвитку розумової та мовної діяльності, мати педагогічний та навчальний зміст. Ігрові граматичні завдання до вподоби першокурсникам. Ми використовуємо ігри як навчальні, так і творчі. А вводити гру можна на будь-якому занятті, підпорядковуючи її різним цілям. Є ігри-загадки, рухливі ігри з різними предметами, таблиці, картки, сценки, розігрування діалогів. Це дає змогу без примусу, зацікавлено опанувати мовним матеріалом навіть найбільш небалим студентам. Гра може бути і формою активного відпочинку, своєчасно знімати втому, підтримувати мотивацію до навчання, створювати у аудиторії невимушену, доброзичливу атмосферу, що сприяє подоланню психологічної скутості, яка неминує виникає при переході на іншу мову.

Зараз я здійснила свою ідею ігрового методу вивчення латинської термінології в групах, які навчаються українською мовою, і хочу його здійснити в групах студентів, які навчаються англійською мовою. Наприклад, одна група студентів на занятті створює кросворд із слів, які треба засвоїти по темі заняття, інша група – цей кросворд розв'язує. З урахуванням теперішньої моди на розв'язування кросвордів молодими людьми в Україні це повинно різко підняти ефективність засвоєння матеріалу. Іншим прикладом ігрового методу вивчення мови може бути дуже популярна серед української та російської сучасної молоді гра «Поле чудес», у якій використовується принцип «мозкового штурму». Також можна на деяких заняттях з метою повторення клінічної термінології проводити короткі ігри по типу Клубу Веселих та Кмітливих.

Є сенс у тому, щоб іноземних студентів запрошувати на лекції в гуртожитках, які б готували та проводили українські студенти за такими темами, наприклад: «Менталітет українських студентів – медиків», «Україна – сьогодні», «Нові духовні вчення в Україні», «Українське кіно – сьогодні» і таке інше.

Суттєву допомогу нашим студентам надають також словники медико-біологічних термінів створені викладачами кафедр різних медичних закладів України, наприклад у Дніпропетровську [Дніпропетровськ 1999].

Сприятливий психологічний клімат у студентському колективі в змозі забезпечити лише високоосвічений, грамотний фахівець з високим рівнем загальної культури. При роботі з іноземними студентами викладач повинен добре розуміти як вербальну (навчальну інформацію), так і невербальну комунікації. Основними компонентами останньої є міміка, жести, поза, погляд тощо, що при недостатньому мовному взаєморозумінні є чи не найголовнішим фактором психологічної рівноваги.

**Висновок.** Якщо до основних принципів дидактики додати **ігровий та виховний** моменти, та поставити їх чи не найпершому місці, то процес оволодіння знаннями, як українських студентів, так і іноземних, прискорюється і стає гармонійним і комунікативним, без конфліктів і психологічних ускладнень, що виникають на основі конкурентної атмосфери, пов'язаної з оцінкою знань «дітей-студентів». Викладач повинен творчо підходити до кожного заняття, добре знати особливості кожного студента, бути не холодною розумною машиною надавання знань, а грамотним фахівцем з високим рівнем загальної культури, який, разом з тим, є живим, веселим та легким «ведучим-ігроком».

### Література

Чернявский, М.Н.: Латинский язык и основы медицинской терминологии. Медицина, Москва 1994.

Ионенко И.Р.: Языковая подготовка и культура мышления. Ін:

Культура, свідомість, мова в інформаційному суспільстві : Матер. Всеукр. Наук.-практ. Конф. (19-20 квітня 2007 р., м. Харків): Вид-во НфаУ, Харків 2007, с. 303-305.

Ми – українці. Енциклопедія українознавства.: ВАТ «Дніпрокнига», Дніпропетровськ 1999.

### Summary

The article presented covers different aspects of language teaching to foreign students: history of the question, achieved successes, problems which call for solving. A considerable attention is given to the issues of the advancement of educational process.



# Українська мова як предмет засвоєння у вищій школі (історико-генетичний аналіз та сучасні лінгводидактичні тенденції освіти нефілологів)

Любашенко Олеся

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Вищий навчальний заклад слугує для молодшої людини сферою інтенсивного усвідомленого опанування мовами, потреба в яких фіксується незалежно від обраного фаху. Тому рідна мова посідає місце „генетики” мовних знань у мовній культурі особистості. Логіка розвитку методики викладання рідної мови у вищій школі передбачає принцип інтегративності, входження в об’єктивну картину чужомовної дійсності через використання механізмів і кодів системи рідної мови. Таке „навантаження” вимагає відповідних лінгводидактичних стратегій рідної мови з урахуванням широкого спектра екстралінгвістичних факторів формування мовної особистості.

Важливим моментом аналізу сучасного стану проблеми вивчення української мови у вищій школі є психологічні передумови включення студента в навчальний процес. Моделювання навчального предмета – це не лише відбір відповідного матеріалу із галузі наукових знань для досягнення освітньої мети, але й стимулювання пізнавального процесу, визначення його змісту, засобів логіки, предметної діяльності суб’єкта пізнання (учня, студента), його орієнтування у предметі пізнання. Українська мова для студентів є дисципліною, яку вони вивчали в школі, а отже мають сформований перцептивний образ, який впливає на ставлення та оцінку еквівалента цієї дисципліни в університеті. Говорячи про вивчення української мови у вищих навчальних закладах і середній школі, необхідно констатувати, що перехідна ланка між ними відсутня, і образ мови-кристала, який сприймається як завершений після опанування шкільної програми, у ВНЗ або піддається додатковому шліфуванню і грануванню, або ж розбивається на дрібні уламки і скельця, руйнуючи системне уявлення про явище у свідомості індивіда.

Навчальний предмет (навчальна дисципліна) є своєрідною проекцією наукового знання. „Наука стає ним тоді, коли особливими способами, з точки зору дидактичних завдань, вона проектується на навчальний процес, тобто перетворюється на навчальний предмет” (Давыдов В.В.; 1965; с.440). Таке перетворення має свої закономірності, які визначаються особливостями процесу засвоєння, можливостями навчально-пізнавальної діяльності та іншими чинниками. Українська мова як мова навчання та дисципліна у вищій школі пройшла складний шлях упровадження наукових

знань у площину освіти, оскільки питання вивчення мови є не лише дидактичним, але й філософським, культурологічним, політико-правовим.

Дослідницькі галузі освіти і мови концентрують тисячолітній досвід роздумів над духовною культурою народів. Рідна мова є вихідним елементом загальної системи освітнього знання, бо завдяки їй таке знання взагалі отримує можливість акумулюватися та розвиватися. Питання навчання рідної мови в Україні тісно пов'язане з історією української культури, розвитком православ'я, відстоюванням етнотрадицій, поглядами на стосунки різних мов в українському соціокультурному просторі. Тому, визначаючи місце української мови в системі освіти у різні періоди української історії, дослідник неодмінно сягає витоків писемності, історії наукової думки, самовизначення слов'ян, руху від старослов'янської церковної книги до сучасного українського підручника. Історія ж української мови як мови навчання та дисципліни у вищій школі міцно пов'язана з історією всього мовно-освітнього процесу від давнини до сучасності.

Історико-генетичний аналіз проблеми української мови як предмета засвоєння у вищій школі, на нашу думку, спрямований на виявлення: соціально-культурних умов формування мовного середовища навчання; ключових моментів історії становлення вищої освіти в Україні; мовної політики держав, що захоплювали українські землі; особливостей функціонування української мови як мови навчання, як навчальної дисципліни, як мови підручників, як мови педагогічної науки впродовж історичного розвитку.

Історія вищої освіти в Україні доводить пріоритетність рідної мови як незаперечної виховної цінності. Степан Сірополко у монографії „Історія освіти в Україні” відзначає, що утворення Київської держави відбувалося у багатомовному контексті. Проте той факт, що освіта в школі здійснювалася слов'янською (старослов'янською) мовою, яка була близькою до руської, а не латинською, як це було в школах Заходу, мало той позитивний наслідок, що освіта була доступна кожному (Сірополко С.; 2001; с.43).

Навпаки, шойно рідномовний ґрунт ставав недоступним для українців, обмежувалися і їхні освітні можливості. Так у XIII-XVI столітті вищі верстви українського громадянства, з огляду на привілеї шляхетського стану, потрапляли під вплив польської культури і навчали дітей польської мови, залишаючи рідну мову та церковну школу для простого люду. Цей розрив між верствами українського суспільства зумовив відсутність на той час середньої та вищої українських шкіл.

У XVII ст. деякий крок у становленні руської мови як мови навчання зробила Київська братська школа. І хоча навчали в ній грецької, латинської старослов'янської й польської, але не руської, а всі інші науки викладалися старослов'янською, проте учням дозволялося відповідати рідною розмовною мовою (Сірополко С; 2001;с.88). Взагалі, у програмах братських

шкіл відводилося місце руській мові як рідній, але її вивчення не було цілеспрямованим до того часу, поки в Європі не запанували погляди Яна Амоса Коменського. У 90-і роки XVII ст. Київська колегія вже наближалася до рівня європейських академій університетського типу. 1701 року Петро I грамотою від 26 вересня підтвердив за Київською колегією права вищого навчального закладу. У її граматичних класах студенти, крім слов'янської, латинської, грецької та польської мов, опановували й українську книжну (руську) мову.

XVIII століття в історії української освіти стало періодом державницьких заходів щодо зросійщення шкіл, академій, університетів. 1764 року Катерина II скасувала гетьманство в Україні; за її царювання було зруйновано Запорізьку Січ та введено кріпосне право. Вона проявила себе як рішуча прибічниця політики русифікації та централізації. У 1796 році Катерина II серйозно взялася за введення російської мови у «Малой Росії». В Київській духовній академії декілька вчителів на вимогу митрополита Самуїла Миславського дотримуватися правил російської вимови та правопису написали заяву про відставку через нездатність подолати свою українську вимову (Сірополко С.; 2001;с.145). С.Миславський хоча й належав до найбільш освічених митрополитів XVIII ст., але вперто насаджував русифікацію в школі, яка на той час була міцно закорінена в місцевий етнокультурний ґрунт. Він наполягав, щоб русинська (українська) мова лишалася для власного уподобання студентів, а російська набувала все більшого політичного значення. До Московського університету відряджалися викладачі для вивчення російської мови і її подальшого викладання в Україні.

Початок XIX ст. О.Сухомлинська визначає як перший етап „національного відродження” в педагогіці, пов'язаний із культурницькою та народницькою течіями (Сухомлинська О.В.; 2003; с.10). Питання про мову навчально-виховного процесу поставало одразу ж із відкриттям вищих навчальних закладів. Уже з перших днів заснування Харківського університету, в 1805 році, постало питання про мову викладання. Більшість професорів викладало іноземними мовами, але керівництво університету вимагало від них знання української мови.

Держави, що загарбували українські території, вважали своєю стратегічною метою встановлювати свою мову навчання. Щойно поляки зайняли Львів у 1919 році, було ліквідовано всі кафедри з українською мовою викладання у Львівському університеті (Алексюк А.М.;1998.;с.154). Ставлення ж більшовицької влади до так званих старих університетів на центральних і східних землях України було вкрай неприязним і нагадувало ставлення чужинців. В українських університетах ліквідовувалися юридичні та історико-філологічні факультети, а на базі цих університетів створювалися інститути народної освіти (ІНО).

Та загалом 20-і роки ХХ ст. позначилися політикою українізації, в якій важливе місце посіли наркоми освіти В.Затонський, М.Скрипник та О.Шумський. Ухвалений «План українізації установ соціального виховання» передбачав ряд заходів, серед яких викладання предметів українською мовою. Якщо викладачі україномовних закладів не знали мови, то вони були зобов'язані оволодіти нею протягом шести місяців. Для них організовувалися курси та гуртки. Упродовж року випускні класи педагогічних курсів мали українізуватися для забезпечення потреб народної освіти необхідними кадрами (Медвідь Л.А.; 2003; с.268-269). Державним посадовцям необхідно було отримати документ про знання української мови при Наркоматі освіти. Головним завданням цієї акції з українізації було послуговування українською мовою в галузях культури, засобах масової інформації, державних установах, у системі освіти.

Українська мова як предмет на цей час планується в навчальних програмах закладів вищої освіти, які перебувають за кордоном України, але в яких навчаються українські студенти – представники діаспори. Так, у Чехії в м. Подебради в Українській господарській академії було введено до загальноосвітніх курсів українську мову та історію України, які мали вивчати майбутні інженери, економісти, фінансисти. „На викладання цих предметів запрошено лекторський персонал з інших факультетів або окремо” (Українська висока політехнічна школа;1959; С.21). Зокрема на агрономічно-лісовому факультеті необхідно було, крім прослуховування курсів, зазначених у плані, та їх екзаменування, скласти іспити з української мови та української історії або надати довідку про їх складання. Від 1922 року лектором з української мови в цьому навчальному закладі працював Модест Левицький. Він же брав участь у роботі „Термінологічної комісії”, яку сенат академії утворив для наукового забезпечення українського фахового мовлення. Можна твердити, що така робота була однією зі спроб опрацювати термінологічне поле певної спеціальності засобами української мови, що є однією з дидактичних цілей її вивчення на неспеціальних факультетах ВНЗ у наш час. Специфіку української мови опановували майбутні правники та економісти Вищої торгівельної школи в Празі, адже на цей час частиною Чехії була Підкарпатська Русь, на території якої існувала мережа середніх та спеціальних навчальних закладів, де навчання проводилося українською мовою. Тому існувала потреба продовжувати навчання у вищій школі. В навчальному плані Вищої торгівельної школи українська мова вивчалася протягом двох семестрів по дві академічні години на тиждень в межах „Курсу української мови з практикумом”. Метою курсу було вивчення основ граматики та фахового мовлення у сфері торгівлі та економіки (Čada Josef;1932; s.54). Студенти різних спеціальностей читали тексти таких українських часописів, як „Записки соціально-економічного відділу української академії наук” (Київ), „Сільськогосподарська освіта” (Харків), „Господарство України: Українська

кооперативна республіка” (Львів), а також мали змогу вивчати довідкову літературу, зокрема збірники статистично-економічних відомостей про сільське господарство і торгівлю в Україні. Методичним прийомом навчання було зіставлення різних функціональних стилів, тому, крім наукових та ділових текстів, студенти вивчали художню літературу на зразках творів Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, В.Винниченка, М.Коцюбинського, Олександра Олеся, М.Вороного. Дидактичною метою визначався вихід за межі побутового мовлення та ознайомлення з ознаками різних стилів, які необхідно знати фахівцям з вищою освітою.

Наслідком багатолітньої стратегії вилучення української мови із системи виховних чинників освіти стало знецінення рідномовного навчання у свідомості українців. Станом на 1987 рік в усіх обласних центрах і столиці України українські і змішані українсько-російські школи становили 28% від усієї кількості шкіл, а російські – 72 % (Алексюк А.М.;1998;с.219). Аж до періоду реалізації „Закону про мови в Українській РСР” (1990) жодних актуальних заходів щодо повернення прав української мови владою не вживалося. Та й після 1990 року кількість студентів перших курсів, які навчалися державною мовою, зростала вкрай повільно. Внаслідок суцільної русифікації шкіл усіх рівнів, яка здійснювалася впродовж багатьох років, виникли труднощі із забезпеченням викладання обов’язкових предметів студентам українською мовою. З 1992–1993 навчального року студенти вищих навчальних закладів мали вивчати українську термінологію обраної спеціальності. Для цього інститути, університети та академії спільно з Академією наук України розпочали створення українсько-російських та російсько-українських фахових словників 15 жовтня 1992 року створено постійні курси для вивчення української мови викладачами, студентами, аспірантами, співробітниками вищих навчальних закладів. З 1 вересня 1993 року почали функціонувати кафедри українознавства. А.Алексюк представляє динаміку зростання кількості академічних груп, у яких викладання велося українською мовою. Лише за чотири роки, з 1989 до 1993 року, їх кількість зросла на 30 %. Отже, можна твердити, що, на жаль, ідеологічні та політичні фактори відіграли визначальну роль і спричинили кризові явища в національній системі освіти, підґрунтям якої є рідна мова. Створення і функціонування самої системи освіти не досить для того, щоб вона вважалася національною. Як слушно зазначила О.Сухомлинська, „потрібна відповідна державна освітня політика, яка поступово переростає в ідеологію, де ідеї національної освіти та національного виховання посідають ключове місце, стають метою й завданням виховання” (Сухомлинська О.В. 2003;с.9). Освітня політика, що межує з ідеологією, дозволить повернути втрачене у розвитку процесу засвоєння рідної мови середній та вищій школах. Українська педагогічна громада змушена була спрямовувати свої зусилля на боротьбу за українську мову як навчальний предмет і як мову дидактики, замість того, щоб розвивати теорію і практику національної

лінгводидактики. Зміна освітньої парадигми сьогодні можлива лише за умови конкретизації напрямків та методології, які не пов'язуються із боротьбою за виживання української мови у сфері навчання.

Передумовою реалізації навчальних завдань в університеті є об'єктивна необхідність високого рівня організації різнофахової освіти. Однак професійне спрямування освіти ніяк не заперечує потреби ґрунтового загальнокультурного розвитку, формування гуманної, гармонійної, цілісної особистості. Адже „перед системою освіти постає проблема досягнення оптимуму в підготовці кадрів – забезпечення їх високого професіоналізму і одночасно такого набору фундаментальних знань гуманістичного характеру, які б давали випускникові професійну мобільність, можливість бути дійсно високо інтелекгентною людиною” (Артемчук Г.І., Попович В.В., Січкаренко Г.Г.; 2004; С.164) Дисципліни мовного циклу посідають особливе місце в навчальному процесі, а українська мова є інструментом прилучення до духовних скарбів рідного народу і на сучасному історичному етапі стає основною мовою комунікації в науці та вітчизняному діловодстві. Вивчення сучасної української мови, ділового українського мовлення, фахової мови створює для студентів унікальні можливості: здобути вправний засіб орієнтування у сферах офіційно-ділового писемного та усного спілкування, збагнути особливості мовної стилістики, специфіку використання різних мовних одиниць залежно від сфери та мети вживання, прилучитися до вироблення загальних мовних норм і стандартів, які перебувають на етапі становлення. Українська мова як нефахова (загальноосвітня) дисципліна, що вивчається на різних природничих та гуманітарних факультетах інститутів та університетів має ту особливість, що може бути як предметом, так і інструментом наукового та практичного пізнання майбутнього фаху для студентів. Основним практичним втіленням ідеї вивчення української мови на неспеціальних факультетах університетів та інших вищих навчальних закладів є формування творчого використання мови як засобу створення, вираження й повідомлення думок, як інструмента, за допомогою якого можна описувати нескінченну множину реальних та уявних ситуацій.

### Література

Алексюк А.М.: Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія.-К.: Либідь, 1998.-557 с.

Артемчук Г.І., Попович В.В., Січкаренко Г.Г.: Вища школа України: реальність і тенденції розвитку.-К.:Ленвіт, 2004.-176 с.

Давыдов В.В.: Связь теорий обобщения с программированием обучения.//Исследование мышления в советской психологии // Сб. ст.под ред Е.В.Шорохова.-М.:Наука, 1965.-472 с. С.437-470.

Медвідь Л.А.: Історія національної освіти і педагогічної думки в Україні: Навч. пос.-К.: Вікар,2003, 335 с.

Сірополко С.: Історія освіти в Україні.-Київ: Наукова думка, 2001.-912 с.

Сухомлинська О.В. Історико-педагогічний процес: нові підходи до загальних проблем.-К.: А.П.Н., 2003.-68 с.

Українська висока політехнічна школа;Нью Йорк: Абсолютент Української госп. акад. та Укр.. техн.-госп. ін.-ту, 1959; В 3-х т.-Т.1.

Čada Josef: Jazykové stadium na vysoké škole obchodní v Praze.-Praha:Knihovna spolku posluchačů comerč. Inženýrství., 1932.-355s.

### **Summary**

The article is an attempt to assume the priority directions and principles of Ukrainian studies in high school. The the methodical value of native language education for the specialists (non philologists) were analysed.





# **Методологічні засади навчання орфоепічних норм української мови в умовах функціональної багатомовності (до практики навчання російськомовних студентів)**

**Попович Наталя**

*Кримський державний медичний університет  
ім. С.І. Георгієвського*

Глибоко розвинений теоретичний рівень викладання (навчання) української мови вимагає вдосконалення та поглиблення практичного рівню, сьогодні якнайтісніше пов'язаного з життям. Зважаючи на розширення сфери функціонування, вивчення останнього та практичне оволодіння орфоепічними нормами є соціальним замовленням суспільства та втіленням в життя мовної політики уряду.

Навчання української мови здійснюється на дидактичних засадах, що зумовлюють мотивований вибір методів і прийомів, засвоєння курсу та формування комунікативних умінь і навичок. Вивчення орфоепічних норм повинно враховувати ті специфічні умови мовного оточення, в яких це навчання відбувається. Викладання української мови у такому регіоні як Крим має низку специфічних особливостей, пов'язаних з етнічними чинниками. Процес навчання враховує одно-, дво- або тримовність населення Криму: здатність спілкуватися тільки російською; російською та українською; російською та кримськотатарською; російською, українською та кримськотатарською.

На наш погляд, викладання у вищій школі, зважаючи на вимоги сьогодення, повинно спиратися, передусім, на такі психологічні процеси, притаманні особистості, як відчуття, сприйняття та мислення. Саме завдяки цим процесам іде засвоєння основних лінгвістичних понять і формуються мовні уміння та навички.

Усі граматичні форми та мовні значення виражаються за допомогою звуків і поза ними не існують, тому саме на звуковому підґрунті йде побудова інших розділів мови – лексики, граматики. Вивчення фонетики є першим рівнем вивчення структури мови [Кочерган 2000: 106].

Доцільним, на нашу думку, є починати навчання з основ фонологічної системи української мови, перш за все з того, що сприяє розумінню співвідношення між звуками (фонемами) і буквами, тобто на чому ґрунтується один з основних принципів українського правопису – фонетичний. Ознайомивши, наприклад, з вимовою голосних звуків, можна запропонувати для порівняння слова української та російської мов, що відрізняються тільки одним звуком (бік–бок, бик–бык). У першому варіанті

голосний пом'якшує попередній приголосний звук, а в другому, навпаки, - вимагає твердої його вимови. Цей приклад демонструє, як звукове оформлення слова впливає на його значення: змінивши звукове оформлення, змінюємо його лексичне значення. Наступний приклад розглянемо і графічно й у транскрипції. Порівняємо вимову звука перед графічно однаковою, але різною щодо вимови в українській, російській і кримськотатарській мовах буквою е у словах тебе [тебе'] (укр.), тебя [т'еб'а'] (рос.) та сени [с'ены'] . У прикладі подано для порівняння вимову подібної сполучуваності звуків. В аналізованому українському слові, на відміну від російської та кримськотатарської, характерною є тверда вимова попереднього приголосного. М'яку вимову попереднього приголосного в українській мові дає буква є, яка вимовляється як [йе] з пом'якшенням попереднього приголосного.

Навчання орфоепічних норм краще за все починати одночасно з трьох боків: фізичного, фізіологічного та лінгвістичного, що дає уявлення про співвідношення голосу та шуму при утворенні звука, про будову мовного апарату тощо. Оволодіння фонологічною системою продовжується засвоєнням таких понять як протиставлення звукових пар, сполучуваність звуків, рівномірне чергування голосних і приголосних звуків, мовний потік, наголос.

Не менш важливим є й спостереження над приголосними звуками української мови [Кочерган 2000:114]. Парні приголосні в українській мові (дзвінки – глухі, тверді – м'які) виконують різні функції, одна з яких – змісторозрізнавальна. Кожен звук у парі протиставляється іншому, а ступінь м'якості може бути різним. Власне м'яким є лише фонема [й] , решта – пом'якшені. При вивченні, наприклад, передавання м'якості на письмі, необхідно привернути увагу на асимілятивну м'якість приголосних звуків перед наступним м'яким: радість [ра'д'іс'т'].

Ті, хто навчається, повинні практично визначати на слух кількість звуків у слові, різницю між дзвінками та глухими приголосними, поділ на склади та виділення наголошеного складу, порівняння звукового складу паронімів (мимохіть-мимохідь), а особливо, міжмовних омонімів (неділя – неделя, власний - властный); виразне читання з дотриманням орфоепічних норм української мови: навчаєшся [наўча'йес'с'а], [за'ўтра] і правильне інтонування [Кочерган 2000:129].

Українська орфоепія в умовах функціональної багатомовності повинна вивчатися у тісному зв'язку з рідною мовою. Найбільш складним цей процес став для носіїв кримськотатарської мови. Це пов'язано з тим, що кримські татари, які повернулися на історичну Батьківщину, двомовні, тобто вони достатньо добре володіють і російською і своєю рідною мовою. Отже, починати навчання необхідно було через порівняння та на підставі такого порівняння, знаходячи спільне, але все більше відокремлюючи особливе, характерне тільки для української мови, поступово знаходячи й

виявляючи зв'язки з рідною мовою. Тому підґрунтям для вивчення української на початку 90-х років стала порівняльна характеристика норм української та російської орфоєпії та близькість фонологічних систем української та російської мов з одного боку, а з іншого – особливість кожної з них. Як показав 15-річний досвід викладання, фонологічна система української мови не викликає у кримських татар особливих труднощів, навпаки, не тільки фонетичний, але й інші мовні рівні засвоюються набагато швидше і краще, ніж при вивченні російської мови. Схиляємося до думки, що артикуляційна база носіїв кримськотатарської мови більш суттєво відрізняється від російської, ніж від української [ Пономарів 1997:11]

У центрі навчання орфоєпічних норм української мови лежить звукова система мови, а значить, провідне місце належить усним вправам, бо тільки усна форма мовлення є основною для спілкування. Слова або текст (діалоги), які аналізуються, вимовляються чи прочитуються вголос, спостерігається природа звуків, артикуляція органів мовлення, парадигматика звуків, їх функції у мові, аналізуються недоліки у вимові окремих звуків та слів, що виникають унаслідок російськомовного оточення та впливу орфоєпічних норм рідної мови. Так, повертаючись до корелятивних пар, слід природу твердості – м'якості пояснювати через спостереження за їх артикуляцією, зокрема, за рухом спинки язика до м'якого піднебіння, порівнюючи пари звуків [д]-[д'], [з]-[з'], [т]-[т']. Ті, хто навчається, повинні вимовити слова та виділити в них м'які звуки. Такого виду вправи сприяють свідомому засвоєнню правил передавання м'якості на письмі й надалі.

Отже, вивчення орфоєпічних норм ґрунтується на оволодінні “азами” та основними поняттями фонетики, а вироблення фонематичного слуху та мовної культури вимови потребує постійного тренування.

Необхідно ознайомити тих, хто навчається з нормами української орфоєпії, серед яких традиційно виділяють такі:

- чітка вимова голосних звуків, які (порівняно з російською звуковою системою) вимовляються чітко, незалежно від наголосу, немає характерного для російської мови “акання”: у.[молоко'] - р.[малако']. У мовному потоці припускається невиразна вимова ненаголошених [е] та [и] – [ме"тро'], [ви"хо'ди"ти"];
- задньоязиковий звук [г] вимовляється в обмеженій кількості слів і характеризується твердою проривною вимовою: гава, гедзь; артикулюється, як звук [к], але зімкнення відбувається на рівні останніх зубів, а звук [г] потребує тримати язика біля нижніх зубів під час артикуляції ізольованого звука. Положення язика визначається наступним звуком [Пономарів 1997:17];
- відсутність асиміляції за глухістю, тобто дзвінки приголосні завжди вимовляються дзвінко (у будь-якій позиції) і

ніколи не оглушуються у.[ду'б], [ка'зка], р.[дуп'], [ска'ска] (за винятком окремих асимілятивних впливів);

- звукосполучення [дж], [дз], що належать до одної морфеми, на письмі передаються двома літерами, при вимові зливаються в один звук;

- залежно від позиції дзвінкого приголосного відбуваються асимілятивні зміни у вимові – глухі уподібнюються дзвінким: [р'утза'к];

- нескладовий звук [в] уподібнюється до [ў], ніколи не уподібнюється до [ф] і не має пари за глухістю;

- українська мова відзначається милозвучністю, що досягається різними засобами врівноваження голосних і приголосних звуків. Оволодіння засобами милозвучності також є невід'ємною складовою вивчення норм орфоєпії. Милозвучність досягається природним, тобто даним самою природою, чергуванням окремих голосних і приголосних звуків, можливістю вживати варіанти початку або закінчення слів чи словоформ, не змінюючи їх значення (удосконалити-вдосконалити, навчалася-навчалась, запитав би-запитала б, над ним - наді мною тощо).

Ті, хто навчається, дуже швидко засвоюють цю орфоєпічну норму, аналізуючи тексти, самостійно складаючи речення, обравши одну із запропонованих словоформ.

Порівняння допомагає чіткіше виділити особливості фонологічної та графічної системи порівнюваних мов. Наприклад: звучання [йо] у російському та кримськотатарському алфавітах передається літерою ё, а українська орфографія це звучання передає залежно від місця знаходження звука буквосполученнями йо чи ёо: ёлка, ёкъ, йому, льон.

Під час оволодіння нормами української орфоєпії необхідно зупинитися над спостереженням характерних помилок у осіб, для яких українська мова не є рідною. Серед помилок слід виділити такі: 1) “акання” у результаті багаторічної практики спілкування російською мовою. Головна особливість вимови українських голосних – їх повне творення в усіх позиціях, збереження однієї й тієї ж якості звуків [Пономарів 1997:23]; 2) характерна для російської мови вимова звука [г]; 3) оглушення звука [в] на [ф] у кінці слова та складу; 4) труднощі у сприйманні звукосполучення [шч] на позначення буквою щ на письмі; 5) особливості наголошування багатьох українських слів, особливо таких, що можна віднести до розряду міжмовних омонімів, та низка інших, викликаних, в основному, індивідуальними особливостями тих, хто навчається. Помилки чи порушення орфоєпічних норм успішно ліквідуються систематичними заняттями.

Під час оволодіння нормами орфоєпії корисно ознайомитися зі стилями мови, які характеризуються своєрідними звуковими особливостями. Умовно функціональні стилі літературної мови можна

згрупувати у два різновиди: книжний (літературний) і розмовний. Користуючись книжним стилем (науковий, офіційно-діловий, публіцистичний, художній), звуки треба вимовляти чітко, відповідно до їх артикуляційних ознак, користуватися словесним наголосом. Останнє вимагає постійних тренувань, бо порівняно з російською мовою, наголос в українських словах має свої особливості (новий-но́вый), для кримськотатарської мови характерна тенденція наголошування на кінцеві морфеми слова [Вінницький 1984:88]. А для розмовного стилю характерним є швидкий темп, не завжди виразна вимова окремих звуків, своєрідна “неповнота” їх артикуляції, порушення законів милозвучності.

Для вивчення звукових особливостей української мови за норму береться літературна норма вимови, оскільки в ній якнайкраще виявляються всі особливості фонетичної системи й орфоепічних норм.

Засвоєння орфоепічних норм – показник культури мовлення, підґрунтя для подальшого вивчення української мови, її лексики, морфології, синтаксису.

### **Література**

Вінницький, В.М.: Наголос у сучасній українській мові. Радянська школа, Київ 1984. Пономарів, О.Д.: Сучасна українська мова. Либідь, Київ 1997. Кочерган, М.П.: Вступ до мовознавства. Академія, Київ 2000.

### **Summary**

Specific conditions of linguistic surrounding must be taken into account in the study of correct pronunciation norms. Teaching of Ukrainian in Crimea has a number of specific features, related to the ethnic factors.

Mastering of phonological system presupposes study of such terms as contrasting of pair of sounds, their compatibility, vowel gradation and consonant interchange, linguistic stream, accent. The analysis of typical mistakes is an important component of training of the correct pronunciation norms.

Mastering of the correct pronunciation norms is the characteristic of a high level of knowledge of literary language.



# Вивчення односкладних речень студентами-іноземцями

Шевцова Лариса

*Житомирський державний університет імені Івана Франка*

Лінгводидактика, як відомо, спирається на загальнодидактичні принципи. На їх основі будується й робота з вивчення односкладних речень. Використання загальнодидактичних принципів під час розв'язання завдань з методики було обґрунтовано в працях К. Ушинського, К. Єльницького, В. Добромислова, О. Текучова, В. Масальського, Є. Дмитровського та інших учених.

Поряд з цим методичні ідеї поглиблювались, конкретизувались та ставали основою для створення власне методичних принципів. Для формування синтаксичних умінь обов'язковими К. Плиско [Плиско 1978] називає такі дії:

- 1) вивчення граматичних категорій у структурно-граматичному аспекті;
- 2) ознайомлення з граматичними категоріями у логіко-семантичному аспекті;
- 3) оволодіння граматичними категоріями у функціонально-стилістичному аспекті.

Структурно-граматичний аспект передбачає ознайомлення з формальними показниками граматичних категорій. У зв'язку з всебічним вивченням речення в сучасній лінгвістиці виділився конструктивний синтаксис, завданням якого є розгляд структурної організації й побудови речення. Увагу дослідників привертають структурні елементи речення, які складають його структурну схему.

Вивчення граматичних категорій у структурно-граматичному аспекті можна реалізувати такими шляхами:

- 1) ознайомлення студентів з структурно-граматичними особливостями речення;
- 2) ознайомлення студентів з структурно-граматичними ознаками складових частин речення;
- 3) складання структурних схем поданих речень і їх складових частин;
- 4) побудова речень і їх складових частин за поданими схемами.

Логіко-семантичний аспект передбачає вивчення змістової сторони граматичних категорій, а точніше – їх семантики. Цей аспект тісно пов'язаний з структурно-граматичним, оскільки граматичні категорії мають зміст і форму.

Кожна граматична одиниця характеризується семантикою і перебуває в логічних відношеннях з іншими одиницями. Тому під час вивчення односкладних речень слід запроваджувати:

- 1) установлення семантики речення;
- 2) установлення семантики синтаксичних категорій, що входять до складу речення.

В. Бабайцева зазначає, що речення в системі мовлення пов'язане з системою мови логічним членуванням, типовою семантикою і характером структурної схеми. Як одиниця мовлення речення характеризується індивідуальним змістом. Це й потрібно враховувати у процесі вивчення односкладних речень.

Функціонально-стилістичний аспект разом із логіко-семантичним передбачає вивчення змістової сторони граматичних категорій, а точніше – вивчення їх функціонування у процесі спілкування.

Оскільки мовні засоби передають зміст висловлювання, ставлення мовця до фактів чи явищ, то мовлення повинне бути виразним і образним. Мовні засоби потрібно добирати так, щоб мовлення було правильним у функціональному відношенні, точним у смисловому і виразним у естетичному.

Із сказаного випливає зв'язок синтаксису з культурою мовлення і стилістикою. Остання подає правила семантичної, функціональної і емоційної доцільності використання мовних засобів у процесі спілкування. Сукупність цих правил становить стилістичні норми, якими слід оволодіти в процесі навчання.

Опрацювання стилістичних властивостей односкладних речень здійснюється такими шляхами:

- 1) ознайомлення студентів із стилістичними можливостями односкладних речень;
- 2) робота над синонімією синтаксичних категорій;
- 3) аналіз стилістичної ролі синтаксичних категорій у різних стилях літературної мови.

Наводимо приклади вправ, спрямованих на вивчення односкладних речень.

*Вправа 1. Серед наведених речень знайдіть односкладні. Визначте їх вид.*

1. День мав бути хмарний, прохолодний. (Ю. Смолич) 2. Яка то честь – народові вклониться. (М. Лиходід) 3. Не звикай утертими стежками йти за другим сліпо, як у дим. (І. Франко) 4. Тільки в праці невтомній крилатим стаєш. (В. Сосюра) 5. У хаті все темнішало та темнішало. (Марко Вовчок) 6. Хоча б не спізнитись! Поспіти б хоча! (О. Підсуха) 7. Що ж мені тепер сказати? (В. Швець) 8. Спокою мені не треба. Хай часом і важко йти, - лиш знати б, що ждуть на тебе, що людям потрібний ти. (В. Колодій) 9. Та



не судилось бути нам у парі... (О. Підсуха) 10. Погасло літо. Морозець розцвів. (Т. Севернюк)

*Вправа 2. Визначити головний член у поданих реченнях. Указати, яке значення вони виражають.*

1. Стати переможцем, залишитися ним, втримати таку честь... (В. Собко) 2. Бути якнайближче до правди. (О. Гончар) 3. Пісням лунати, поемам бути – поети є. (І. Гончаренко) 4. Нікому нас не взяти у ярмо. (В. Колодій) 5. Знань за плечима не носити. (Народна творчість) 6. Не літять мені птахом у вирії... (Н. Кашук) 7. Ось та ж кімната, стіл, перо, папери. І лиш йому сюди вже не зайти. (В. Колодій) 8. Та не вбити вже у живих пісню правди і волі. (В. Колодій) 9. Не вбити нас! Не спопелити мою Хатиньку, Хатинь! (В. Бровченко) 10. Нам вічно небом жить... (М. Вінграновський)

*Вправа 3. Серед наведених речень знайдіть інфінітивне.*

1. Жити на землі – не просто, звісно. (В. Кобець)
2. Відчувати в окопі живу душу біля себе – це щастя. (О. Гончар)
3. Якби з ким сісти хліба з'їсти, промовить слово... (Т. Шевченко)
4. Бити – це значить самому мучитись. (І. Багрянний)
5. Трактором орати – не лопатою копати. (Народна творчість)

*Вправа 4. Визначте означено-особове і інфінітивне речення.*

1. В палітрі щастя любові колір не так вже й часто розпізнають. (Т. Севернюк)
2. У стремлінні до влади й кар'єри губим небо ясне, голубе, землю, воду. (С. Реп'ях)
3. Діалогу не відбулося, і печалі ніхто не втишив. (Т. Севернюк)
4. Поляняло, оджовтіло, зголубіло. Всі печалі мої встигли на експрес. (Б. Олійник)
5. Складати зброю! Годі лютувати! Господар тут – народ, якого не зламати! (Р. Братунь)

*Вправа 5. Серед поданих речень знайдіть інфінітивне. Вкажіть його вид.*

1. Хочу жити в паланні, зорити в блакить, щоб від серця любов іскрила. (Ю. Дмитренко)
2. Нас тепер нікому не скорити... (М. Рильський)
3. Околиця міста. Горіховий гай. (В. Базилевський)
4. Отак би завжди – без парадності. (В. Базилевський)
5. Ніяких рук і нічиїх сердець, ти сам-один в шумному многолюдді. (М. Ситник)

*Вправа 6. Визначте і схарактеризуйте інфінітивне речення.*

1. Хотілося швидше дізнатися про життя дорогих мені людей.  
(М. Чабанівський)
2. Співалося хором «Заповіт». (Ю. Смолич)
3. Чудес в природі не буває. (А. Головка)
4. Шуміти тобі, кучерявий прибузький лісе, такими чарівними голосами й підголосками, що серце болісно завмиратиме від насолоди.  
(В. Бабляк)
5. Коли ти хочеш плакати – заплач: нема гріха у тузі і скорботі.  
(С. Голованівський)

*Вправа 7. Знайдіть речення з незалежним інфінітивом. Схарактеризуйте його.*

1. Як іноді просте, звичайне слово, сказане доречно, уміє людину зробити щасливою. (Є. Божик)
2. Раніше почало вставати сонце, щиріше доглядати землю.  
(М. Коцюбинський)
3. Я збиралася повертатися в технікум, обходила мовчазні круті схили й прощалася з цим дивним і навіки рідним мені краєм.  
(М. Чабанівський)
4. Кажу: - З вас кожен міг поетом стати, в кривавім лихолітті полягти, чи мирним днем зорю з небес дістати, чи сам для світу зіркою зійти. (В. Бровченко)
5. Жити в людях, жити, а не скніти, пломеніти, горіти, любити землю-матір. (Н. Кащук)

*Вправа 8. Серед наведених прикладів знайдіть інфінітивне односкладне речення із значенням бажаності.*

1. В путі нелегко наздогнати того, хто вийшов на зорі. (Л. Дмитерко)
2. І що простіше: жити – як писати, покіль перо не випаде із рук?!  
(Б. Олійник)
3. Подзвонити б отак в минуле і почути твоє «алло»! Хай бринить воно, як світання, в цей осінній вечірній час, як початок того кохання, що і зараз єднає нас! (Г. Плоткін)
4. Краси не зміряти у світі... (І. Нагнибіда)
5. Мені ж до мами не приїхати – там же лише старенький клен.  
(А. Кацнельсон)

*Вправа 9. Визначте і схарактеризуйте зв'язково-модально-інфінітивне речення.*

1. Юрковичу не треба було нікуди поспішати. (Д. Бедзик)
2. Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. (М. Коцюбинський)

3. Хотілося самостійності, простору, розмаху. (Р. Іванченко)
4. Нема нічого кращого свободи. (С. Крижанівський)
5. Хотілося б вірити людині! (Г.Кривда)

*Вправа 10. У якому реченні інфінітив виконує функцію обставинного поширювача мети.*

1. Але в мене не було часу роздумувати. (Ю. Збанацький)
2. Яке то щастя – свій народ у світлі бачити. (Д. Павличко)
3. Кожне слово - в симфонію проситься, щоб світам і народам гриміть. (О. Новицький)
4. Тітку Лисичку не обдуриш, в неї вже коли сіяти, то треба сіяти на совість. (П. Загребельний)
5. Тож меди і страви ставте на столи, святкувать обжинки жниварі прийшли. (Ф. Малицький)

#### **Література**

- Біляєв, О. М.: Сучасний урок української мови. Рад. школа, Київ 1980.
- Навчально- виховна концепція вивчення української (державної) мови // Єрмоленко С. Я., Мацько Л. І. Київ 1993.
- Паламар, Л. М.: Функціонально-комунікативний принцип формування мовної особистості. Автореф. дис. канд. пед. наук. Київ 1997.
- Палей, И. Р.: Очерки по методике русского языка. Просвещение, Москва 1965.
- Пассов, Е. И.: Коммуникативный метод обучения иностранному говорению. Москва 1991.
- Пентилюк, М. І. та ін.: Методика навчання української мови в середніх освітніх закладах. Київ 2005.
- Плиско, К. М.: Викладання синтаксису української мови. Київ 1978.
- Плиско, К. М.: Організація навчання синтаксису в середній школі. Київ 1990.
- Сенько Ю. В. Учебно-познавательная деятельность как инвариант содержания образования // Новые исследования в педагогических науках, 1990. - №2. – С. 32-34
- Щукина Г. И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся. Москва 1988.

#### **Summary**

The article explains the importance of the acquisition of syntactic standards which formulate the communicative and stylistic Competence of the Students of language disciplines.



# **Інтерактивна дидактична програма «Тестові завдання з синтаксису сучасної української мови»**

**Лавриненко Світлана**

*Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

Україна сьогодні стоїть на шляху демократичних перетворень та технічного розвитку. Зміни, що стосуються всіх сфер життя, спричинені не лише необхідністю оновити та змінити суспільство, вони є наслідком взаємовпливів та закономірних перетворень, що відбуваються в усьому світі. Обравши шлях на кардинальні реформи, входження до європейського освітнього простору українська освіта потребує приведення всіх її компонентів до загальноприйнятих стандартів, що відповідатимуть кращим світовим зразкам [Федоренко 2007: 22].

Важливе місце в системі освіти соціально та економічно розвинені країни світу відводять сьогодні інформаційним технологіям, які пропонують надзвичайні можливості модернізації процесів викладання, підтверджуючи, що людство перебуває на межі освітньої революції, наслідком якої мають стати кардинальні зміни в усіх галузях життєдіяльності [Корню 2007: 6]. Сказане вище переконує у необхідності розробки ефективних методик комп'ютерного вивчення сучасної української мови на основі комунікативно-діяльнісного, особистісно-зорієнтованого, функціонально-стилістичного підходів.

Метою даної праці є аналіз ролі авторського електронного посібника у процесі вузівського викладання синтаксису сучасної української мови. Актуальність проблеми пов'язується з необхідністю активізації створення інтерактивних дидактичних програм з рідної мови для фахівців гуманітарної сфери.

Електронний посібник «Тестові завдання з синтаксису сучасної української мови», створений автором статті, орієнтовано на подачу синтаксичного матеріалу студентам-гуманітаріям. Програма дозволяє самостійно опрацювати курс, виступає вдалим доповненням до традиційних засобів навчання, активізує можливості інформаційних технологій, зокрема, їх мультимедійність і багатомодальність. Використання електронного посібника на заняттях з сучасної української мови передбачає пошук шляхів уникнення одноманітності, наочне представлення мовних об'єктів, можливість виявлення рівня навчальних досягнень, оперативний самоконтроль [Шелехова 2006: 5].

Інтерактивна дидактична програма призначена для групового та самостійного повторення матеріалу, поглиблення знань з курсу «Синтаксис

сучасної української мови», рекомендована Інститутом інноваційних технологій і змісту освіти Міністерства освіти і науки України, гриф №1.4/18-Г-727 від 14.05.07 як електронний навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Версії програми можуть використовуватися магістрантами, вчителями, учнями старших класів, зацікавленими особами, що прагнуть оволодіти українською мовою.

Структура роботи відповідає сучасним вимогам лінгводидактики: матеріал логічно скомпонований, включає змістовно довершені блоки (теоретичний, практичний, підсумковий), що містять методичні поради, систему завдань і вправ. Теоретичний матеріал посібника представлено тестом відкритого характеру, який сприяє засвоєнню термінологічного апарату синтаксису. Систему закритих тестів з тем: «Словосполучення», «Просте двоскладне речення», «Односкладне речення». «Ускладнене просте речення», «Складне речення» — сформовано з трьохсот питань. Кожний окремий розділ включає шістдесят питань і може використовуватися автономно. Робота з конкретним розділом забезпечує відпрацювання вузлових понять теми, наприклад, у ході тестування з розділу «Словосполучення» студенти аналізують різні визначення цього поняття, структуру словосполучення, граматичне значення, види зв'язків, особливості функціонування, семантику тощо. Розділ «Односкладне речення» скеровує увагу на відмінності між двоскладним і односкладним реченням, допомагає засвоїти структурно-семантичні типи односкладних речень, способи вираження головних членів, функціональну спрямованість, синонімію у сфері односкладних речень, акцентує проблемні питання, пов'язані з виділенням генітивних і вокативних речень та ін. Результати фіксуються індивідуальними відомостями, які детально інформують про загальну кількість розглянутих питань, відсотковий показник правильних відповідей, оцінку, час, витрачений студентом на роботу. Проект забезпечує опрацювання синтаксичного матеріалу у навчальному або контрольному режимі. Кожний із зазначених режимів передбачає можливість переходу до попереднього чи наступного питання без порушення наскрізного моніторингу результатів. Підсумкове тестування генерується автоматично, охоплюючи матеріали всіх розділів, має п'ять рівнів складності, що дозволяє відстежувати динаміку засвоєння синтаксичного матеріалу. Електронний посібник супроводжується інструкцією. Реєстрація, яку студент має здійснити на початку тестування, активізується у підсумковій відомості, котра роздруковується в Excel-версії, і допомагає викладачеві контролювати індивідуальні результати роботи кожного студента і групи в цілому. Наявність індикатора кількості опрацьованих питань і таймера забезпечують наукову організацію розумової діяльності. Оптимізації самостійної роботи з синтаксису суттєво сприяють оригінальний дизайн проекту та дружній інтерфейс.

Виховний потенціал інтерактивної дидактичної програми досягається вдалим поєднанням професійно спрямованих завдань з матеріалом культурологічного характеру, застосуванням фрагментів поетичних та прозових творів майстрів рідного слова, що врешті спонукає до виваженого засвоєння вузлових питань синтаксису української мови.

Освітній проект є багатовіконною однорівневою (Stand alone) прикладною програмою Windows, розробленою у середовищі Borland Delphi 6.0, структура даних — XML. Сприятливі системні вимоги (Pentium II, 300 MHz та більше; режим екрана 1024x768; операційна система — Windows 95/ Windows 98/ Windows XP) дозволяють максимально розширити потенційне коло користувачів.

Інтерактивна дидактична система забезпечує об'єктивність перевірки знань з синтаксису, адже завдання мають різнобічну функціональну спрямованість на контроль, навчання, змагання, моделювання компетентності, діагностику рівня знань. Програма має «інтелект»: використовує комп'ютерну графіку в інформаційних кадрах, дозволяє оперативно змінювати зміст навчального курсу (у разі потреби може працювати з матеріалами інших розділів сучасної української мови «Лексикою», «Фразеологією», «Морфологією», «Стилістикою» тощо), сприяє вибору зручного темпу роботи, самостійно аналізує відповіді студентів, автоматично моделює порядок розташування тестів шляхом вибору питань з бази даних методом випадкових чисел, внаслідок чого кожний студент здобуває, фактично, індивідуальне завдання.

Електронний навчально-методичний посібник створений на основі принципів адаптивності, візуалізації, стимулювання, інтенсифікації навчального процесу, системності, зворотного зв'язку, комфортності, демократизму.

Формування технології «Тестові завдання з синтаксису сучасної української мови» відбувалося у такому порядку: підготовка спеціалізованої фахової програми з синтаксису; побудова моделі тестування; формування навчального тексту; створення електронного посібника; експериментальна апробація; нормативне впровадження.

В результаті практичного використання електронного навчально-методичного посібника «Тестові завдання з синтаксису сучасної української мови» студенти здобули можливість детальніше опрацювати предметну область дисципліни, взяти участь у роботі електронного семінару, задіяти внутрішню електронну пошту для участі у дискусії та консультаціях. Оптимізація процесу перевірки знань з автоматизованим підрахунком балів дозволила викладачеві здійснити неупереджену оцінку рівня засвоєння навчального матеріалу; проаналізувати статистику навчання; виявити тенденції поліпшення чи зниження успішності, створити електронний журнал обліку результатів тестування; дати студентам індивідуальні рекомендації щодо шляхів корекції помилок, припущених у ході роботи з

електронним посібником; психологічно налаштувати аудиторію на рубіжний контроль.

Таким чином, комп'ютерне тестування в системі гуманітарної освіти створює умови для реалізації багатьох навчальних завдань на адекватному сучасним вимогам рівні, сприяє формуванню інтегрованого простору навчального процесу в цілому, дозволяє по-новому моделювати майбутнього фахівця, сприяє системному засвоєнню лінгвістичної інформації, підвищенню грамотності.

Перспективи дослідження пов'язуються з можливістю створення комплексу інтерактивних дидактичних програм для всіх розділів вузівського циклу викладання сучасної української мови.

### **Література**

Корню, Б. Новые задачи образования в обществе знания. In: Информатика и образование 3/2007, с.4-9.

Лавриненко, С. Синтаксис української мови: Практикум. ІДГУ, Ізмаїл, 2007.

Мадзігон, В. Теоретичні засади створення електронних підручників. In: Проблеми сучасного підручника 6/2006, с.34-38.

Майоров, А. Теория и практика создания тестов для системы образования. Народное образование, Москва 2002.

Пехота, О. Освітні технології. АСК, Київ 2001.

Семенів, Н. Електронний підручник з рідної (української) мови як засіб реалізації особистісно зорієнтованого навчання. In: Українська мова і література в школі 5/2005, с.2-6.

Уліщенко, А. Комп'ютер і вивчення української словесності. In: Дивослово 10/2006, с.7-11.

Федоренко, В., Коваленко, Л. Методичні рекомендації щодо використання тестових технологій у практиці вивчення української мови в загальноосвітніх навчальних закладах. In: Дивослово 2/2007, с.22-27.

Шелехова, Г. Використання комп'ютерних технологій на уроках української мови. In: Українська мова і література в школі 8/2006, с.4-8.

### **Summary**

The article is devoted to the analysis of the electronic textbook "Tests in syntax of Modern Ukrainian". The interactive didactic programme under analysis adequately unites theoretical material and practical tasks, it is characterized by five levels of complexity, can be used both for training and for assessment, which makes the independent students work on Modern Ukrainian syntax fruitful and successful.



# Мовленнєва комунікація викладача як складова його професійної компетентності.

Веретенко Тетяна

*Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна*

Загальноосвітньою тенденцією розвитку національних систем освіти початку III тисячоліття є процес розбудови інформаційного суспільства, основним капіталом і головним ресурсом економіки якого стають знання.

Як зазначив генеральний менеджер людських ресурсів бельгійської компанії “Petro Fina SA” Малкольм Вебб на Конференції, присвяченій визначенню основних напрямів змін у вищій освіті XXI ст., що проходила у Палермо у вересні 1997 року, сучасне суспільство можна визначити як “Суспільство знань”. Вхід у Суспільство знань потребує всебічного розвитку людини з навичками міжперсональної роботи, яка не потребує постійного керівництва та здібна діяти в умовах невизначеності, вести самостійний пошук шляхів розв’язання складних проблем і яка включена у філософію неперервної освіти. Індивідуальна та колективна компетентність особистості відіграє все більш важливу роль у будь-якому виробництві, включаючи і індустрію вищої освіти.

Новим концептуальним орієнтиром розбудови національних систем освіти став компетентнісний підхід, а провідним напрямом діяльності таких відомих міжнародних організацій, як ЮНЕСКО, ЮНІСЕФ, ПРООН, Рада Європи, Організація європейського співробітництва та розвитку, Міжнародний департамент стандартів, що опікуються проблемами розвитку освіти, є реалізація цілого ряду проектів, спрямованих на забезпечення науково-методичного, організаційного та моніторингового супроводу процесу модернізації національних систем освіти на засадах компетентнісного підходу.

Дослідники Л. та С. Спенсер підкреслюють, якщо термін „кваліфікація” визначає функціональну відповідність між вимогами робочих місць та метою професійної підготовки, то компетентність повинна включати можливість діяти адекватно ситуації у широких галузях. Поняття компетентності включає не тільки когнітивну (знання) та операційно-технологічну (уміння та навички) компоненти, але й особистісну, мотиваційну та поведінкову, тобто орієнтацію на особистісні знання та поведінкові способи діяльності, тому воно значно ширше тріади „знання, уміння, навички”.

Н.В. Кузьміна визначає поняття „компетентність”, як здібність педагога перетворювати спеціальність, носієм якої він є, у засіб формування особистості школяра з урахуванням обмежень та правил, що накладає на навчально-виховний процес вимоги педагогічної норми.

Автор виокремлює наступні види професійної компетентності педагога:

- спеціальна та професійна компетентність ( у галузі дисципліни, що викладається);
- методична компетентність ( способи формування знань, умінь та навичок учнів);
- соціально-психологічна компетентність (процеси спілкування);
- диференціально-психологічна компетентність (мотиви, здібності, спрямованість учнів);
- аутопсихологічна компетентність або рефлексія педагогічної діяльності (недоліки та переваги власної діяльності та особистості).

Розмаїття нюансів щодо змісту поняття „компетентність” спонукало науковців і функціонерів уніфікувати його трактування. Експерти Департаменту економічного, соціального та культурного розвитку ЮНЕСКО трактують це поняття як „здатність застосовувати знання та вміння ефективно й творчо діяти в міжособистісних відносинах – ситуаціях, що передбачають взаємодію з іншими людьми в соціальному контексті так само, як і в професійних ситуаціях”, а фахівці Міжнародного департаменту стандартів – як „спроможність кваліфіковано здійснювати діяльність, виконувати завдання або роботу,” експерти програми „Визначення та вибір компетентностей: теоретичні та концептуальні засади” – як „здатність успішно задовольняти індивідуальні та соціальні потреби, діяти й виконувати поставлені завдання. Кожна компетентність побудована на комбінації (поєднанні) взаємовідповідних знань, умінь і практичних навичок, ставлень і цінностей, поведінкових компонентів – усього того, що особистість може мобілізувати для активної дії” [Овчарук О., 2003: 10]

Професійна компетентність розуміється як інтегративна якість особистості, що має завершену освіту певного ступеня, що проявляється у його готовності та здібності до успішної професійної діяльності з урахуванням її соціальної значущості. Більшість дослідників компетентнісного підходу присвятили свої дослідження визначенню ключових професійних компетентностей спеціаліста, проте слід відзначити, що для реалізації компетентнісного підходу у ВНЗ, в першу чергу, необхідна професійна компетентність викладача.

Підсумовуючи та аналізуючи висновки досліджень щодо професійної компетентності викладачів вищої школи, можна визначити три його рівня:

перший – репродуктивний, готовність виконувати професійну діяльність за зразком у стандартній ситуації. Цей рівень включає педагогічні здібності та професійний потенціал викладача, систему вроджених та набутих в процесі професійної підготовки якостей особистості викладача. При цьому діяльність викладача спрямована на себе (що знає, що вміє, як себе поводить);

другий – власне професійна компетентність – готовність виконувати професійну діяльність, пов'язану з розв'язанням будь-яких педагогічних завдань у відповідності до прийнятих норм та стандартів. Формується у ході засвоєння системи спілкування та включення у сумісну діяльність з студентами та проявляється у здатності діяти адекватно, самостійно у відповідності до ситуації. Діяльність викладача спрямована на студентів;

третій – творчий, характеризується готовністю виконувати професійну діяльність у нестандартних ситуаціях з використанням педагогічних інновацій, здатністю сприймати, розуміти та перетворювати навчально-виховний процес.

Аналіз педагогічних досліджень Ф. Будруса, Ш.Регулі та інших дав можливість виділити різні стилі організації та управління навчально-виховною діяльністю: незалежному, взаємозалежному та залежному.

*Незалежний стиль* характеризується створенням такої атмосфери взаємодії з студентами або учнями, коли вони можуть вільно висловлювати свої ідеї, судження, думки; активізується самостійна робота без помітної підтримки викладача; студенти несуть особисту відповідальність за свої навчання та поведінку.

*Взаємозалежний стиль* найкраще проявляється у роботі малих груп. У одержанні певних результатів роботи таких груп кожен студент робить свій внесок, а також враховує думку групи; студент бере на себе частину відповідальності за роботу малої групи;

*Залежний стиль* передбачає орієнтацію студента на авторитет викладача та його навчально-пізнавальну діяльність, поведінку відповідно до очікувань викладача. Сам викладач скеровує навчально-виховний процес студента.

На нашу думку, вміння ефективно поєднувати всі стилі педагогічної діяльності необхідно розглядати як необхідний органічний складовий компонент професійної компетентності викладача.

Не зважаючи на те, що у більшості досліджень мовленнєва комунікація не розглядається як складова професійної компетентності викладача, вважаємо за необхідне розглянути дану проблему. Мовленнєва комунікація визначається як здібність до мовного спілкування і вміння слухати студентів або учнів, її обов'язковими компонентами є:

- уміння ставити запитання та чітко формулювати відповіді на них;
- уміння уважно слухати і активно обговорювати висловлені думки;
- уміння коментувати висловлювання студентів і давати їм критичні оцінку;
- уміння аргументувати свою думку у групі;
- здібність ідентифікувати себе зі співрозмовником і виявляти емпатію;

- здібність адаптувати свої висловлювання до інших учасників комунікативного спілкування;
- здібність відстоювати власні потреби та інтереси.

Аналіз досліджень організації навчання у стародавньому світі показав, що школи у цілому не дуже переймалися особистістю школярів та розвитком їх здібностей і мовних ініціатив. Вважалося, що учень має перш за все засвоїти колективний досвід старших поколінь. Методи навчання базувалися на зубрячці та відвертому насильстві над дитиною.

Тим не менше, стародавні цивілізації створювали інколи й системи розгалужених і тонких прийомів мовленнєвої комунікації в області навчання. Так, відзначалася незвичайно високим щаблем розвитку мовленнєва активність та культура мовлення в школах Стародавньої Індії: переможця в університетському диспуті в Індії прийнято було з повагою провозити на слоні, зате того, хто програв у цьому змаганні, посипали брудом і тяжко лаяли - отже, статус людини, яка вміє гарно говорити і спілкуватися, був тут дуже високий.

Дуже високою була культура мовленнєвої комунікації в процесі навчання і в античних суспільствах Греції та Риму. Римська школа навчання мовної вправності пов'язана з діяльністю уславленого оратора Цицерона.

У середньовічній Європі шкільне красномовство почало динамічно розвиватися в західних університетах. Воно існувало тоді в лоні богословської схоластики, що успадкувала від античної софістики інтерес до умоглядних речей. При опорі на релігійні догмати, воно зовсім не прагнуло зв'язати розумово-мовленнєву діяльність учня: *диспут* поруч з *лекцією* викладача був тут домінуючою формою.

Без схоластичної університетської риторики не було б академічного красномовства секуляризованої епохи - скажімо, лекцій Гегеля.

Але особливого розквіту досягла навчальна мовленнєва активність у ренесансний та післяренесансний періоди, коли розкріпачилася індивідуальність людини, зросла її розумова активність, і наука, звільнившись від схоластичних моделей, почала користуватися вільним словом.

Формування даної сфери мовленнєвої комунікації в Україні пов'язано найперш з християнізацією Київської Русі, коли монахами було запроваджено школи - спершу для дітей знаті, а потім і для більш широкого загалу. Пізніше, у гетьманську добу української історії, виділяються своїм високим рівнем підготовки та розвитком мовних здібностей учня Острозька школа-університет та Києво-Могилянський колегіум (потім - Академія). Згодом академічне красномовство розвивається у стінах кількох університетів (найдавніший Львівський, потім засновані у ХІХ ст. Харківський та Київський тощо) і набирає сили, хоча й не рідною мовою.

Отже, навчальна мовленнєва комунікація — це ораторська діяльність науковця та викладача, який доповідає про результати

дослідження або популяризує досягнення науки, а також виступи студентів, які демонструють засвоєння знань та вчать висловлювати власну думку. Уживають в цій ситуації також риторичний термін *академічне красномовство*.

Головні риси такого мовлення — *доказовість, бездоганна логічність, точність мислення, чітка термінологія, позбавлена будь-якої двозначності*. Наука, як відомо, є точним описом реальних і матеріальних явищ світу. Науковий опис цих явищ в усній мові і живить академічне красномовство. Водночас учні школи та студенти мусять опанувати мову науки, її термінологію та спосіб викладу. Адаптації матеріалу відповідно свідомості учнів сприяє використання різноманітної *наочності*, в першу чергу — застосування сучасних технічних засобів.

До жанрів академічного красномовства належать:

- наукова доповідь;
- наукове повідомлення;
- наукова лекція (вузівська та шкільна),
- реферат, виступ на семінарському занятті,
- науково-популярна (публічна) лекція, бесіда.

За природною структурою мовленнєвої комунікації, вона може мати три форми (види) інтеракції - за кількістю учасників комунікативного акту.

Найперше слід охарактеризувати особливості *монологу* (від грец. - промова однієї людини). Монолог за вербальною формою своєю *не може бути занадто коротким*, це завжди більш-менш розгорнута промова, побудована як вислів власної позиції або обстоювання якихось ідей.

Монологічну форму мають політична промова, виступ адвоката або прокурора, релігійна проповідь, наукова лекція, побутова розповідь, тощо.

Монолог від початку несе в собі відбиток авторської особистості; у монолозі також може міститися імітація можливих питань, заперечень, реплік співбесідника чи аудиторії ("Ви хочете мене запитати, чому таке стало можливим? Зараз я вам скажу, чому"). Такий прийом називається *прихованим діалогом*.

*Діалог* (від грецьк. - розмова двох людей) - одна з основних форм мовного спілкування. Найчастіше інтеракція відбувається якраз у формі діалогу. Діалогом є усяка тематично об'єднана бесіда, присвячена з'ясуванню якоїсь проблеми, що цікавить комунікантів. По суті, усяка вербальна комунікація - це діалог, що складається з чергування *промовляння* (монолог першого учасника інтеракції) та *слухання*, потім ситуація змінюється промовлянням другого учасника, в той час, як перший слухає в

свою чергу свого співбесідника; суб'єкт мовлення міняється своєю роллю з адресатом промовляння.

Якого напрямку набере розмова, залежить від обох комунікантів, і найпоширенішим засобом побудови діалогу вважаються питання. А. Гарнер та А. Піз розрізняють *відкриті* та *закриті* питання, завдяки яким можна спрямувати діалог у тому напрямку, який потрібен комунікантові. Саме людина, яка задає питання, краще контролює ситуацію у розмові, оскільки співбесідник відповідає "на задану тему". Але це не означає, що можна взагалі ігнорувати інтереси другого комуніканта - треба пам'ятати, що ваші питання не повинні його ображати і мають бути цікаві не лише вам, але й співрозмовнику.

*Закриті питання* потребують короткої відповіді. Наприклад: "Ви любите каву?", "О якій годині Ви йдете на роботу?" Схематично закриті питання можна найчастіше передати словами: "Хто? Коли? Де? Який?" Це питання, за допомогою яких можна з'ясувати думку співбесідника стосовно того чи іншого предмету розмови. Найбільш "закритим" типом питань є *навідні* питання на зразок: "Хіба можна було так розмовляти з нею?", "І можна після цього називати його нормальним?" У навідному питанні відповідь ніби вже закладена, і співбесіднику лишається тільки погодитися з нею. Ясно, що розгорнений діалог за допомогою таких питань не побудуєш. Цій меті прислужуються відкриті питання.

*Відкриті питання* дають можливість співбесіднику дати розгорнену відповідь. Наприклад: "Що саме тобі подобається у цьому гуртку?". Відкриті питання найчастіше починаються словами: "Як? Чому? Навіщо? Яким чином?" Подібні питання вимагають не тільки дати оцінку ситуації (людині тощо), але й пояснити її.

Стосовно будь-якого предмету розмови можна задати як закриті, так і відкриті питання. І тут вже головну роль відіграє та мета, яку переслідує комунікант.

Застосування викладачем різних форм мовленнєвої комунікації, поєднання різних стилів педагогічної діяльності, створення сприятливої атмосфери спілкування у обговоренні навчального матеріалу слугує показником професійної компетентності викладача.

### Література

- Демков М.И. Історія педагогіки, Москва 1912. Компетентнісний підхід в освіті. Метод. рекомендації. – Харків: Харківський ін-т безперервної освіти, 2005.
- Овчарук О. Компетентності як ключ до оновлення змісту освіти // Стратегія реформування освіти в Україні: Рекомендації з освітньої політики. – Київ: „К.І.С.“, 2003. – С. 13 – 41.
- Циглер Т. Історія педагогіки, Петербург-Київ 1911.

### **Summary.**

The article reviews the importance of the professional competence of a lecturer in the upgrading the effectiveness of students studying activity. The importance of language communicating in the process of communication between students is revealed, the necessity of different forms of language communication usage by a lecturer, the conjunction of different styles of pedagogical activity for creating favourable atmosphere are proposed here.





## **Педагогіка народного календаря Полісся як активний засіб національного виховання**

**Березюк Олена, Березюк Юлія**

*Житомирський Державний Університет імені Івана Франка*

В умовах розбудови України як суверенної держави перед сучасною школою стоїть складне і відповідальне завдання - виховати духовно багате, високоморальне, національно свідоме підростаюче покоління, гідних громадян своєї батьківщини, спадкоємців і продовжувачів прогресивних національних традицій.

Важливою передумовою відродження, становлення та розвитку української педагогічної культури є спрямування змісту національного виховання в рідше українознавства, де провідним компонентом є етнопедагогіка українського народу.

Етнопедагогіка сприяє формуванню в молодих людей почуття національної гідності, розвитку творчості, мислення, дає систему знань про культурно-історичний шлях розвитку українського народу.

Ефективність формування творчої особистості, безперечно, підвищується, якщо забезпечується використання місцевого краєзнавчого матеріалу.

Провідною ідеєю виховання у педагогічній спадщині В. О. Сухомлинського є синівська вірність Вітчизні. Він вважав, що джерелом, яке живить могутнє почуття любові до Вітчизни, є любов до матері, батька, рідного куточка землі, родинні зв'язки, традиції, звичаї рідного краю, духовне життя народу. Тому надзвичайно важливо кожному вчителю знати історію рідного краю, виробляти вміння та навички застосовувати краєзнавчий матеріал у власній практичній діяльності.

Невід'ємною складовою частиною української етнопедагогіки є звичаї та обряди, пов'язані з народним календарем, тобто педагогіка народного календаря.

За віки свого функціонування народний і церковний календарі настільки злилися воедино, що нині складають практично єдиний народний календар. Вчені-педагоги В. Р. Кузь, Ю. Д. Руденко, М. Г. Стельмахович та інші вважають, що нехтування церковним календарем, штучне вилючення його з народного життя збіднить народну культуру та духовність. Учителю-вихователю повинен будувати свою роботу так, щоб не нав'язувати учням ні релігійних, ні атеїстичних поглядів і переконань, а наповнювати традиції, звичаї та обряди річного циклу ідейно-моральним та емоційно-естетичним змістом.

Обрядова картина народних звичаїв українського Полісся відображена в етнографічних записках Лесі Українки, М. Теодоровича, М. Коробки, В. Кравченка та інших авторів. Цінні етнографічні відомості про народні звичаї

нашого краю дають матеріали Овруцького народного календаря, зібрані й записані Михайлом Пйотровським у 50-х роках XIX століття. Саме цей народний календар найбільш повно знайомить нас з календарним циклом життя поліщуків протягом року. Великого значення в організації навчально-виховної роботи в школі з використанням педагогіки народного календаря Полісся набувають праці В. Скуратівського, Т. Дем'янюк, Р. Поліщука та ін.

Вся багатогранна система традицій і звичаїв народного календаря Полісся переконує учнів в тому, що її основний об'єкт - Людина з її любов'ю до всього живого на Землі.

Поліський народний календар виник і шліфувався відповідно принципу природовідповідності, що є основоположним у педагогіці.

Традиції, звичаї та обряди, які супроводжують знаменні дати, свята та інші урочистості народного календаря, передбачають різні види діяльності, зокрема трудової, стиль поведінки, способи харчування (в певні строки календаря), гармонійний зв'язок між природою і людиною. Педагогіка народного календаря Полісся враховує закономірності розвитку дитини, анатомічні, фізіологічні, психологічні, національні і регіональні особливості життя дітей.

Свята народного календаря чітко діляться по порах року - весняні, літні, осінні та зимові. Ще в сиву давнину наші предки відзначали прихід весни гарними життєстверджуючими звичаями та обрядами, що мали великий виховний вплив на молодь. Оспівувалися пробудження природи, оновлення життя, поетизувалися добрі побажання тим, хто в поті чола добував хліб насущний.

Традиції і звичаї кожної пори року мають певну ідейно-виховну спрямованість. На Поліссі весняні свята, відповідна їм обрядовість мають на меті підготовку молоді до городніх, польових і садових робіт, утвердження у свідомості та практичній діяльності кожної дитини давніх хліборобських традицій свого роду, всього народу.

Свято зустрічі весни (Стрітіння) на Поліссі завжди відзначалося красивими життєстверджуючими звичаями.

Тане сніг, з'являються перші весняні квіти, вибігають на вулицю радісні діти, водять хороводи, співають веснянки, закликають і величають весну.

Традиційно зустріч весни супроводжувалась добрими побажаннями:

Хай вродиться житечко,

Ще й озимая пшениця

І усякая пашниця.

До Дня зустрічі птахів (День Сорока святих мучеників) учні мають дізнатися, які птахи та в якій послідовності повертаються з вирію, які народні прикмети пов'язані з цією подією. Діти записують спогади старожилів села про те, як відзначались ці дні раніше, чому їм приділялась така увага, що символізували птахи, випечені з тіста і т. п. Серед дівчаток проводиться кон-

курс господарочок на краще випікання "жайворонків", серед хлопчиків - на кращу шпаківню.

В молодших класах - виставка дитячих малюнків "У світі пернатих". Вчитель разом з учнями з'ясовує, які птахи були раніше богемами, чому їм приділялась така увага, що розповідається про пернатих у фольклорі, яку користь приносять птахи. За формою проведення це були брейн-ринг, конкурс розумників, вікторини, тощо. В цей день підводяться підсумки зимової операції "Годівничка", відзначаються найбільш сумлінні її учасники.

На завершення - похід до парку (лісу), розвішування годівничок і шпаківень; веснянки, хороводи, "запускання" своїх печених з тіста птахів. Дітям цікаво послухати тут, на лоні природи, легенди і повір'я про птахів, спостерігати за пробудженням рослин і тварин зі сну.

Щоб свято першої борозни стало дійсно святом, а не нудною сценічною бутафорією, учні мають усвідомити і необхідність хліборобської праці, пізнати радість першого, власноруч вирощеного урожаю, відчутти важливість своєї роботи.

Всім класом попередньо з'ясовують, в який день господарі вперше виходили в поле, які обряди супроводжували це дійство.

На свято запрошують своїх батьків, дідусів та бабусь, кращих працівників-хліборобів. Вони не тільки діляться своїм досвідом роботи, а й передають почуття, які охоплюють при першому виході в поле, які надії, переживання захоплюють душу, коли спостерігаєш за тендітними паростками "твого" хліба.

Цій події присвячуються вечори шани: "Землю красить сонце, а людину - праця", "Хліб - яке просте й священне слово", "Хвала рукам, що пахнуть хлібом" та ін.

На ньому звучать спогади односельців про страшні роки повоєнної руйнування, про голод 1933 року, щоб учні усвідомили цінність хліба, відчували повагу до землі, до людей-хліборобів.

До дня першої квітки можна провести вечір "Український віночок". Але проводять його не в школі, а на вулиці, де завжди збиралася сільська молодь.

Вечору може передувати конкурс на краще озеленення кімнати, на кращий альбом "Шматки веселки", "Ніжні, чарівні, прекрасні", "Квіти в легендах і переказах", конкурс на кращу квітку із штучного матеріалу.

В цей день діти засівають клумби, висаджують квіти дома, в школі, в "куточках краси" на вулицях села. Кожному класу дається завдання на літо: скласти "квіткову" карту свого села, створити власну "Червону книгу" квітів, утворити комітет захисту рослин та ін.

На самому ж вечорі учні розповідають з яких квітів плели дівчата український віночок, чому саме їм надавали перевагу, що символізувала кожна квітка.

Але це може бути і міні-урок складання букетів та екїбан, "квіткова вікторина", конкурс пісень, казок, віршів на цю тематику - все що підкаже вам фантазія.

Призначення літніх урочистостей - уславлення, поетизація, збирання врожаю, турбота про його збереження та ін.

Літні народні свята (Івана Купала, "зелена неділя", Маковей, Спас, зажинки) поетизують, уславляють розквіт і красу природи, працю хліборобську; несуть в собі залишки культу предків.

Виховна робота класного керівника не має права на "літні канікули", вона має продовжуватись і в час, вільний від навчання. До літньої роботи вчитель сам і готує до неї учнів протягом навчального року. Він сприяє утворенню та організовує роботу на літній період різних груп, гуртків, комісій ("Зелена аптека", "Юні лісничі", "По зелених стежках", "Наодинці з природою", рейд "Мурашник", "Червень - місяць тиші", "Полювання на браконьєрів").

Відпочинок на лоні природи мусить поєднуватись із клопіткою, посиленою дітям роботою по збереженню природи, веденням спостережень.

Велике виховне значення мають звичаї та обряди на Поліссі, пов'язані з святом Івана Купала. Скільки високопоетичних і життєстверджуючих пісень, легенд, переказів оживають у народній пам'яті напередодні цього свята. Скільки дотепності та кмітливості, винахідливості, творчості проявляється у процесі виконання обрядів на честь цих народних свят!

Учні мають не лише знати і відтворювати традиції, а й усвідомлювати, що наші пращури були не просто язичниками, а сонцепоклонниками, в центрі їх релігії, як і в центрі всього життя, був світ природи.

Влітку школярі можуть детальніше ознайомитись з народною медициною; навчитись розрізняти та збирати лікарські рослини; створити власну "Зелену аптеку". Складання альманахів повір'їв, народних лікувальних рецептів; запис на плівку розповідей місцевих знахарів; голосів птахів, шуму води, лісу дадуть учням перші навички дослідницької роботи.

Влітку організовуються екскурсії на виставки картин з екологічної тематики; на виставки робіт народних умільців (різьблення по дереву, лозоплетіння, гончарство); відвідують зоопарк, заповідник.

Збирання врожаю, закінчення польових, городніх та садових робіт пов'язані із звичаями і обрядовістю осінньої пори. Разом з представниками громадськості, батьки організовують свята: "Щедрість рідної землі", "Хлібороб - найдавніша професія", "Земля любить працюючих". У процесі підготовки і проведення такої роботи учні не лише розумом, а й серцем, душею вбирають у себе народні, моральні, естетичні скарби, проймаються споконвічною любов'ю до людей праці, до землі, природи, хліба. При цьому учні в невимушеній емоційно-естетичній формі збагачуються практичною народною мудрістю, життєстверджуючим народним світоглядом.

Восени проводяться підсумки літньої роботи учнів, результатом якої є вечори вражень "Літо, до побачення", конкурси власноручно виготовлених виробів з природного матеріалу, осінні ярмарки, випуск стінгазет та журналів, фотогазет "Іскорки літа", "Літні канікули 7 класу", "Літо в народному календарі (в повір'ях і легендах)" тощо. Діти організують збір насіння дерев і квітів, вирощення саджанців (операція "Жолудь", "Все починається із зернинки", "Ми - за чисте повітря"). Свята Свічки, Паликопа, Здвиження продовжують знайомство учнів з місцем природи в житті народу, з увлеченнями та вірою в неї.

При цьому виховання має здійснюватись за діяльнісним підходом, у зв'язку з життєвою практикою, з використанням у подальшій роботі учнів. Діти мають бачити наслідки і результати своєї праці, розуміти, для чого вони це роблять, усвідомлювати корисність такої роботи.

Так, зібрані різноманітні колекції і гербарії використовуються на уроках біології, хімії, географії, враження від екскурсій стануть багатим матеріалом для письмових робіт, нехай вони знають, що їх допомога природі була значною, приносила радість їм і користь суспільству.

Зимові звичаї і обряди, зокрема новорічного циклу (Новий і Старий рік) за своєю суттю спрямовані на прославлення життя, підбиття підсумків минулого року, утвердження творчих планів на майбутнє. Поетизуються побажання здоров'я і добробуту господарям, щастя в домі, віра і надія на нові успіхи в праці, в сімейному благополуччі. У центрі цих, як і інших свят народного календаря - людина з її любов'ю до всього живого на Землі, з її вірністю заповітам батьків.

Зимовий період особливо багатий на святкові дні та обрядові дійства. Вже стало традицією проводити різноманітні вечорниці з піснями та варениками. Що ж, це, зрештою, не так вже й погано, але можна було б урізноманітнити їх звичну форму пізнавальним змістом. Нехай діти пригадують, які свята відзначають взимку, які рослини й тварини є необхідними складовими свят та обрядів, які гадання та повір'я пов'язані із ними, про дудуха та ялинку та багато ін.

На жаль, свята досить часто виховують в учнів егоїстичне, споживацьке ставлення до світу. Для багатьох з них Новий рік - це лише ялинка і хороводи, цукерки та подарунки від дорослих. Чи не краще зробити свято для дітей зусиллями їх самих, дбаючи про єдність естетичного, морального, екологічного виховання. Адже новорічні святки були з давніх часів, перш за все, днями духовного очищення, милосердя і добрих справ. Годилося очистити себе від злих думок і намірів, вивищитись у добрі та милосерді, любові до всього, що тебе оточує.

Не хочеться відмовлятися від традиційної ялинки? І не потрібно, але ж годинна забавка не варта життя дерева, яке зростало стільки років. Ялинку можна знайти і прикрасити і в лісі чи парку. Та не іграшками, а плодами та

насіннями - подарунками для лісових мешканців. Попередньо проводиться мозкова атака: хто що їсть із звірят та птахів; як розмістити подарунки на дереві так, щоб звірі і птахи могли ними поживитися. Хороводи та ігри на свіжому повітрі, лижі, санчата - і весело, і корисно для здоров'я дітей. А за кілька днів вони знову відвідують свою ялинку, щоб перевірити, чи сподобалося звірятам частування; заглибитися у дивну казку зимового лісу.

Різдво, Коляда, Водохрестя... В їх святкуванні виразно проступають ще дохристиянські мотиви єднання людини і природи, поклоніння їй. Пояснюється дітям значення і місце снопа-дідуха і кози-щедрувальниці, трав-оберегів, новорічного засівання зерном, що було символом дощу та достатку; показується у змісті колядок та щедрівок, святкових обрядів надія на новий врожай, на майбутній щедрий гарний рік; розкривається символіка народження нового сонця та води, їх вшанування як джерела життя і здоров'я.

Важко вповні охарактеризувати весь виховний потенціал народних свят. Це невичерпне джерело, яким тільки треба творчо користуватися.

На Поліссі складовою частиною народного календаря є родинний календар, який включає важливі дати, віхи життя сім'ї, кожного її члена. Не можна забувати, що саме родинному вихованню народна мудрість надає пріоритетне значення. Наслідуючи традиції родоводу, в сім'ях відзначають у задушевній атмосфері дні народження, ювілеї та інші знаменні дати в житті родини.

Отже, народний календар Полісся, розмаїте багатство його звичаїв та обрядовість дають можливість формувати в учнів почуття любові до традицій рідного краю, його культури, духовності.

### **Література**

Актуальні питання становлення і розвитку сучасної національної школи. – К., 1992.

Дем'янюк Т.Д.: Зміст та методика народознавчої роботи в школі. – К., 1996.

Концептуальні засади демократизації та реформування освіти в Україні. Педагогічні концепції – К., 1997.

Стельмахович М. Г.: Українська родинна педагогіка. – К., 1996.

Стельмахович М. Г.: Українська народна педагогіка. – К., 1997.

### **Summary**

The article is devoted to the problem of the formation of a national upbringing through the means of ukrainian calendar in Polissya region.



ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS  
FACULTAS PHILOSOPHICA  
PHILOLOGICA 97-2008

UCRAINICA III

**SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA**  
**PROBLÉMY JAZYKA, LITERATURY A KULTURY**  
**2. ČÁST**

Sborník článků

IV. Olomoucké symposium ukrajinistů  
28. – 30. srpna 2008

Editor: prof. Josef Anderš, DrSc.

Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová

Technická a počítačová sazba: prof. Josef Anderš, DrSc.

Mgr. Radana Merzová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci,

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

[www.upol.cz/vup](http://www.upol.cz/vup)

e-mail: [vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)

Olomouc 2008

1. vydání

ISBN 978-80-244-2022-6

ISSN 0231-634X