

Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка

**STUDIA METHODOLOGICA**  
Випуск 31

Збірник видається з 1993 року

Тернопіль  
2011

**Головний редактор**  
д.філол.н., проф. Роман Гром'як

**Відповідальний редактор**  
к.філол.н., ас. Юрій Завадський

**Редакційна колегія:**  
д.філол.н., проф. Ольга Куца  
д.філол.н., проф. Михайло Лабашук  
д.філол.н., проф. Наталія Поплавська  
д.філол.н., проф. Любов Струганець  
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк  
д.філол.н., проф. Тетяна Вільчинська  
д.філол.н., проф. Мар'яна Лановик  
д.філол.н., проф. Микола Ткачук  
д.філол.н., проф. Дмитро Бучко  
к.філол.н., доц. Ігор Папуша  
к.філол.н., ас. Наталія Лобас

**Голова міжнародної науково-редакційної ради:**  
д.філол.н., проф. Олег Лещак (Польща)

**Міжнародна науково-редакційна рада:**  
В. Заїка (Росія), Р. Стефаньський (Польща), Е. Касперський (Польща),  
Ю. Ситько (Україна), О. Глотов (Україна), М. Чаркіч (Сербія), В. Кравець (Україна),  
В. Сердюченко (Україна), С. Ткачов (Україна), Е. Лассан (Литва), О. Глазков (Росія).

Збірник *Studia methodologica* внесено до Переліку фахових видань ВАК України  
за спеціальністю «філологія» згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5.  
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

Рецензенти:  
д.філол.н., проф. Володимир Заїка  
д.філол.н., проф. Олександр Глотов

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.  
Матеріали друкуються мовою оригіналу.

**Адреса редакції:**  
46027, Тернопіль-27, а/с 554  
Електронна пошта: [dryuryzavadsky@gmail.com](mailto:dryuryzavadsky@gmail.com)  
Веб-сайт альманаху: [studiamethodologica.com.ua](http://studiamethodologica.com.ua)

# ЗМІСТ

## МЕТОДОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

<b>Марія ЗУБРИЦЬКА.</b> ТОПОС МАРГІНАЛЬНОСТІ В КУЛЬТУРНІЙ І ЛІТЕРАТУРНІЙ АНТРОПОЛОГІЇ .....	6
<b>Евгеній НИКОЛЬСКИЙ, Владимир ЕФИМОВ.</b> СОЦИАЛЬНЫЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РЕЛИГИОВЕДЧЕСКОЙ ГРАМОТНОСТИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ .....	10
<b>Наталія БОРОДІНА.</b> ВІРТУАЛІЗАЦІЯ ВИКЛАДАННЯ ФІЛОСОФІЇ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ: ПРОБЛЕМА ОФОРМЛЕННЯ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИХ ВЕБ-РЕСУРСІВ .....	17

## МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<b>Юрій СИТЬКО.</b> ДО ПРОБЛЕМИ ЗНАЧЕННЯ ПРИЙМЕННИКІВ .....	24
<b>Наталія ДИКА.</b> ФОРМУВАННЯ ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ГРАМАТИКИ.....	29
<b>Наталія РУСАЧЕНКО.</b> ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВОКАЛІЧНИХ АЛЬТЕРНАЦІЙ У СТАРОУКРАЇНСЬКІЙ МОВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – XVIII СТ.....	33
<b>Зінаїда ПІДРУЧНА.</b> ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ПЕРЕКЛАДАЧІВ.....	39
<b>Олена ХЛИПАЛО.</b> КЛАСИФІКАЦІЯ ТВІРНИХ ДІЄСЛІВ, ЩО МОТИВУЮТЬ ІМЕННИКИ У НІМЕЦЬКІЙ МОВІ .....	43
<b>Леся БІЛОВУС.</b> ПРОБЛЕМА МОДЕЛЮВАННЯ ТА АНАЛІЗУ ВНУТРІШНЬОГО ЛЕКСИКОНУ ЛЮДИНИ .....	46
<b>Ірина ЯРОЩУК.</b> ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЯК ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ЕКОНОМІСТІВ ДО ІНШОМОВНОГО СПІЛКУВАННЯ.....	49
<b>Тетяна ВИДАЙЧУК.</b> ДЕЯКІ ФОНЕТИКО-ОРФОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОСТОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ПАМ'ЯТОК РЕЛІГІЙНОГО ТА ДІЛОВОГО ПИСЬМА XVI – XVIII СТ.) .....	53
<b>Ірина САЄВИЧ.</b> КОНЦЕПТ «СОНЦЕ» В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ .....	58
<b>Олена ДОЦЕНКО.</b> ІМПЛІЦИТНІ СМИСЛИ В КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНІЙ СТРУКТУРІ СУДОВОГО ДИСКУРСУ .....	62
<b>Любов ШНУРОВСЬКА.</b> БІЛІНГВІЗМ І БІКУЛЬТУРАЛІЗМ В ІНШОМОВНОМУ ДИСКУРСІ ІНДИВІДА .....	67
<b>Ганна ЧЕРНОБАЙ.</b> ПСИХОЛОГІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ БЕЗОСОБОВИХ КОНСТРУКЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЗОВНІШНІХ СТАНІВ ПРИРОДИ І ВНУТРІШНІХ СТАНІВ ЛЮДИНИ .....	72
<b>Ольга ВАЛІГУРА.</b> МОДЕЛЮВАННЯ МЕХАНІЗМІВ ПОРОДЖЕННЯ ІНТЕРФЕРОВАНОГО МОВЛЕННЯ БІЛІНГВОМ .....	76

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<b>Іван ЛУЧУК.</b> ЩО ТАКЕ ПИСЬМЕННИЦЬКА КРИТИКА .....	81
<b>Данило ІЛЬНИЦЬКИЙ.</b> У ПРОЕКЦІЇ ДВОХ ДЗЕРКАЛ: ІНГАРДЕН І АНТОНІЧ У ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ.....	87

<b>Тарас ДЗИСЬ.</b> ПРОБЛЕМА КОМПЕТЕНТНИХ ЧИТАЧІВ ПРОЗИ І ПУБЛІЦИСТИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ГАЛИЦЬКО-АВСТРИЙСЬКОМУ РЕГІОНІ (Й. РОТ, Р. КУПЧИНСЬКИЙ, М. ІРЧАН, Б. ЛЕПКИЙ, О. ТУРЯНСЬКИЙ).....	94
<b>Ольга БОДНАР.</b> ВІЛЬЯМ ФОЛКНЕР І ВАЛЕРІЙ ШЕВЧУК: АВТОРСЬКІ КОНЦЕПТИ СВИТОБАЧЕННЯ.....	97
<b>Юлія ГАЛАН.</b> НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ЗАЛУЧЕННЯ ЧИТАЧА У СВІТ ФІКЦІЙНОЇ ДІЙСНОСТІ У РОМАНІ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ «САЙЛЕС МАРНЕР» .....	102
<b>Таміла КОТОВСЬКА.</b> ВИВЧЕННЯ КОНЦЕПТУ ПІРІВНІ У СИМВОЛІЦІ УКРАЇНСЬКО-АМЕРИКАНСЬКОГО ЗБЛИЖЕННЯ З ПОГЛЯДУ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Б.БОЙЧУКА ТА Н.СПАРКСА).....	105
<b>Наталія МИКОЛАЙЧУК.</b> «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» Ф.КАФКИ В ПРОЕКЦІЇ ПСИХОАНАЛІЗУ .....	110
<b>Мар'яна СОКОЛ.</b> ЕПІГРАФ ЯК ПАРАТЕКСТ.....	115
<b>Лілія ШТОХМАН.</b> НАРАТОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ЖІНОЧОГО ПИСЬМА У ДОСЛІДЖЕННЯХ КІМБЕРЛІ РЕЙНОЛДС.....	119
<b>Юлія КОСТЮК.</b> ПОВТОРЕННЯ МИНУЛОГО В РОМАНІ ТОНІ МОРРІСОН «УЛЮБЛЕНА» .....	124
<b>Марта ГОСОВСЬКА.</b> ПРОБЛЕМИ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ: ОДІССЕЯ СУЧАСНИХ ТЕОРІЙ .....	129
<b>Богдана САЛЮК.</b> ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ БЕШКЕТНИКІВ ДИТЯЧИХ ОПОВІДАНЬ В. ВИННИЧЕНКА ТА ПОВІСТІ Н. БОДЕН «ЗБІГЛО ЛІТО» .....	133
<b>Віра БУРКО.</b> ДОСВІД МІГРАНТА У ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ СВІТІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ВІДІАДХАРА НАЙПОЛА «МАГІЧНІ ЗЕРНА») .....	137
<b>Інна ВИХОР.</b> ПОЕТИЧНИЙ ТОПОС МІСТА ТА ЙОГО ТЕМАТИЧНІ РІЗНОВИДИ .....	140
<b>Марія БАГРІЙ.</b> ОСОБЛИВОСТІ ЕПІСТОЛЯРНОГО СТИЛЮ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО.....	144
<b>Юлія БАБИЧ.</b> РОЛЬ ОБРАЗА ЕЛЕНЬ В РАЗВИТТІ СЮЖЕТА РОМАНА Л. УЛИЦКОЇ „КАЗУС КУКОЦЬКОГО” .....	149
<b>Марина ВОЛОЩУК.</b> «ПРИЯТНИЙ» / «НЕПРИЯТНИЙ» В ЕПІТЕТНОЇ СИСТЕМІ РОМАНА Л. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕННЯ» .....	152
<b>Олена СПІЧАК.</b> ЕСТЕТИКА ХРОНОТОПА В СОНЕТАХ ШЕКСПІРА..	156
<b>Олександра ЛОТОЦЬКА.</b> ЕЛЕМЕНТИ СКАЗОВИХ ФОРМ ОПОВІДІ У ТВОРАХ О. ГЕНРІ ТА ОСТАПА ВИШНІ.....	161
<b>Олена КОЛУПАЄВА.</b> ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТОНІКИ ТА КОМПОЗИЦІЇ АНГЛОМОВНОГО Й УКРАЇНОМОВНОГО СОНЕТА КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	166
<b>Ігор НАБИТОВИЧ.</b> ДИСКУРС МИСТЕЦТВА-ЯК-SACRUM У РОМАНІ ГЕРМАНА ГЕССЕ “СТЕПОВИЙ ВОСК” .....	171
<b>Уляна ФАРИНА.</b> КЛЮЧОВІ ПОНЯТТЯ КУЛЬТУРИ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ «A MOON FOR THE MISBEGOTTEN» Ю. О'НІЛА .....	177
<b>Тетяна ЧЕПУРНЯК.</b> СПОГАДИ ЯК КОД АВТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В ПОЕЗІЯХ У ПРОЗІ Ю. ТАРНАВСЬКОГО.....	182
<b>Надія ЧАСТАКОВА.</b> КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ У НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ І.ДЗЮБИ.....	187

<b>Світлана БАРТІШ. КУЛЬТУРНІ МОДЕЛІ КОНЦЕПТУ «МАТЕРИНСТВО» ТА СПОСОБИ ЇХ РЕАЛІЗАЦІЇ У ДИТЯЧІЙ ПОЕЗІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ МАРІЙКИ ПІДГІРЯНКИ).....</b>	<b>192</b>
<b>Інна БАРЧИШИНА. ХІАЗМАТИЧНІ ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ У ВІРШАХ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ М. ВОЛОШИНА ТА В. СВДІЗІНСЬКОГО .....</b>	<b>197</b>

### **РЕЦЕНЗІЇ**

<b>Мар'яна ЛАНОВИК. НА РОЗДОРІЖЖІ КАМЕРТОНА .....</b>	<b>202</b>
<b>Орися ГАЧКО. «ФІЛОСОФИ В ОБІЙМАХ БУРІ» .....</b>	<b>206</b>

<b>ВИМОГИ ДО МАТЕРІАЛІВ.....</b>	<b>209</b>
----------------------------------	------------

# МЕТОДОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Марія ЗУБРИЦЬКА

УДК 141.7

## ТОПОС МАРГІНАЛЬНОСТІ В КУЛЬТУРНІЙ І ЛІТЕРАТУРНІЙ АНТРОПОЛОГІЇ

*У статті детально проаналізовано топос маргінальності в українській літературі з позиції нових теоретичних підходів і концепцій, які розглядають маргінальні явища в культурі та літературі як простір вільної гри символічних значень, кодів і субкодів. Особливу увагу зосереджено як на феноменологічному аналізі сприйняття маргінальності в українській культурі та літературі на різних етапах їхнього розвитку, так і на екзистенційному вимірі типології маргінальних образів у світовій і національній літературі.*

*Ключові слова: маргінальність, культурна антропологія, літературна антропологія, феноменологічний аналіз, теорія перцепції.*

*В статье подробно проанализирован топос маргинальности в украинской литературе с позиции новых теоретических подходов и концепций, которые рассматривают маргинальные явления в культуре и литературе как пространство свободной игры символических значений, кодов и субкодов. Особое внимание сосредоточено как на феноменологическом анализе восприятия маргинальности в украинской культуре и литературе на разных этапах их развития, так и на экзистенциальном измерении типологии маргинальных образов в мировой и национальной литературе.*

*Ключевые слова: маргинальность, культурная антропология, литературная антропология, феноменологический анализ, теория перцепции.*

*The article deals with the phenomenon of the marginality in Ukrainian literature using a new theoretical approaches and concepts which regard all kinds of marginality in literature and culture as a space of a free play of the symbolic meanings, codes and sub-codes. Particular attention is focused on the phenomenological approach to the perceiving of the marginality in Ukrainian culture and literature on different periods of their history as well as on existential dimension of the marginal personalities in the world and national literature.*

*Key words: marginality, cultural anthropology, anthropology of literature, phenomenological approach, perception theory.*

Кожна культура має надзвичайно складну архітектоніку, в якій перший рівень і особну роль відведено реліктовим окружинам і відлунням минулих культурних епох, що зберігаються у сучасному світі та часто виявляються у різних формах підсвідомості -- наприклад, у вигляді архетипів, повір'їв, ритуалів тощо. Другий рівень цієї архітектоніки – це розмаїття форм теперішньої культури. І, насамкінець, третій – адресує свої поведінкові та комунікативні програми майбутнім поколінням. У цій ієрархічній структурі особливе місце належить маргінальним феноменам, які нагадують про себе, з одного боку, як атавізм, чи різні форми трансгресії минулої культури в сучасну, а з другого боку, як авангард цієї сучасної культури, що закладає основу майбутньої культурної парадигми. Маргінальна культура доволі часто стає тим “випробувальним майданчиком”, який стає основою для заміни культурних зразків і формує набір принципово нових культурних пропозицій. Унаслідок часто спонтанного комунікування та розширеного діапазону культурної спадщини панівна культура асимілює маргінальні елементи, що стають частиною культурного канону, тобто утверджуються як норма, і часто навіть як класика.

Українська культура та література в умовах тривалої бездержавності та під впливом неперервних колонізаторських спроб маргіналізувати їх, не лише відчайдушно шукали форм збереження національної ідентичності, а й з такою самою відчайдушністю часто руйнували основи та видозмінювали ландшафт колонізаторської культури. Для прикладу, найяскравішою ілюстрацією цього самозахисту від

маргіналізації та водночас руйнування панівної літератури через творення принципово нової проблематики і радикально нового стилю є творчість Миколи Гоголя. Він світом своєї генетичної пам'яті, свого українського ества та своєї національної інакшості поставив символічний хрест на імперських амбіціях тотально і безслідно асимілювати та назавжди маргіналізувати світ його рідної культури. Творчість М. Гоголя не вписується в традиційні координати домінування–маргінальність, а навпаки, є свідченням того, що навіть у колоніальних умовах приниження українська культура завдяки величчю духу окремих її носіїв визначала магістралі культури своїх завойовників. Однак ми досі не можемо знайти гідне місце для творчості М. Гоголя в історії української літератури. Як це не парадоксально, але видатний письменник опинився на маргінесах української літератури. Ситуація зі спадщиною М. Гоголя, яка переступає мовні межі, є яскравою ілюстрацією тези, що історію нашої культури потрібно заново інтерпретувати. Ми є свідками й активними учасниками процесу ре-інтерпретування української культури та літератури, і для нас є майже аксіомою, що все що було табуоване, замовчуване, маргіналізоване, повинно насправді бути не узбіччям, а магістраллю нашого культурного світу. У цьому контексті феномен маргінальності, зокрема традиційне уявлення про культурні та літературні маргіналії, зазнає очевидного переосмислення [1]

У сучасному контексті феномен маргінальності розглядають із позиції постмодерністських теорій, що засновані на уявленні про культуру як мозаїчну картину світу [2]. Мозаїчна культура утворюється з гетерогенних, розрізнених фрагментів і ланок, що часто випадково з'єднані в цілісність. Відбувся перехід від ієрархічного принципу побудови культури до принципу нелінійної організації цілісності, яка передбачає стирання внутрішніх меж між різними сегментами суспільства. У постмодерністичному просторі існує множинність не тотожних одна одній, але рівноправних інституцій. Культура назагал представлена як сукупність чисельних субкультур з притаманною їм специфікою поведінкових практик, ритуальністю та символікою. Маргінальність уже не сприймають як відхилення від норми, оскільки вона стає рівнозначною частиною серед інших компонентів культури. Маргінальне мистецтво, маргінальна література, маргінальна філософія, маргінальна публіцистика вже не вступають в опозицію з давно визнаними традиційними, класичними, академічними художніми та науковими напрямками, а просто займають свою нішу в хаотичному постмодерному світі. Ідею впорядкованого структурування постмодерністські теорії змінюють своїм розумінням росту, який виражає термін-метафора “різома”. Різома (кореневище) – невпорядкований розвиток множинності, рух бажання, яке не має якогось основного напрямку, розвивається усебіч без жодної регулярності, що дає змогу передбачити майбутній рух [3]. Тобто, зникає поняття центру, а разом із ним і поняття панівної чи домінантної культури. Саме у такому розумінні, на мою думку, варто розглядати історію української культури та літератури. Ми сьогодні відзначаємо заснування кафедри української словесності, яка стала найціннішим здобутком весни народів у Галичині, і ця подія, якщо ми хочемо збагнути її історико-культурну значущість, найкраще вписується в метафоричний термін “різома”. І очевидно, що поняття маргінальність у цьому контексті набуває відмінного значення. Щоб проілюструвати цю тезу варто позбутися всього негативного напластування на такі поняття як маргінес, маргіналії, *homo marginalis*.

“Marginalis” (лат) – той, що перебуває на межі. Поступово семантика цього терміна значно розширилась, і від нього утворились похідні поняття “маргінальність”, “маргінальна постать”, “маргінальний простір”, “маргінальна культура” тощо. У науковому дискурсі топос маргінальності можна розглядати з різних аспектів, скажімо, з погляду лінгвістичного, когнітивного, емоційного та прагматичного вимірів стереотипної рецепції. Однак я спробую вдатися до доволі ризикованого підходу, а саме – поглянути на феномен маргінальності з перспективи культурної та літературної антропології. Маргінальність від архаїчних витоків до сьогодення має набір маркерів, які визначають її ознаки та функціональні характеристики як буття на периферії культурної чи літературної магістралі, або на периферії текстуального простору художнього твору. Однак перед тим варто зробити дві ремарки. По-перше, текстуальність – це не лише літературна картографія, а й конструювання соціо-культурної картографії, феноменологічної топології, топології уяви. По-друге, маргінальність – це образ, у якому як певна модальність представлений спосіб згортання часу та простору, а також можливість розгортання тканини сенсів, бачення, яке конструє “цей світ” у точці перетину з поглядом іншого, у просторі видимого. Час і простір володіють особливими топологічними властивостями, топологія бачення корелює з поняттями “межа” та “кордон”. Можливість бути на межі призводить до визначення онтології бачення у термінах маргінальної топології, а саме визначення межового стану людини в горизонті досвіду, з яким і пов'язана здатність маргінальності до безконечної кількості трансформацій.

З усієї системи модифікацій феномену маргінальності найдоцільніше виокремити два рівні, а саме макро- та мікрорівень інтерпретації української літератури через призму топосу маргінальності. На макрорівні маргінальність варто розглядати як *аномію* -- розлад між культурно заданими цілями та легітимними інституційними засобами. Історія української літератури – це, власне, і була, за поодинокими винятками, історія розладу чи дисгармонії між культурно заданими цілями та легітимними інституційними засобами. Відсутність або вимушена деградація культурної та соціальної інфраструктури

неминуче призводять до маргіналізації культурного і соціального життя. До прикладу, вимушена культурна та літературна деградація в період великої Руїни, сталінських репресій і в період брежнєвського застою створювала всі умови для помноження форм маргінальності. Залежно від вибору між цілями або засобами виникають різноманітні форми адаптації до маргінальних ситуацій, що виразно проявляються у вигляді девіантності або культурної асиміляції [4]. Звідси очевидною є проблема амбівалентного характеру маргінальної ідентичності більшості українських письменників XIX сторіччя та питання їхньої українсько-російської двомовності, а звідси й не менш полемічна ситуація “чужий серед своїх” чи маргіналізації сучасниками тих видатних постатей української літератури, які, з погляду нашого часу, формують канон української літератури.

Художня картографія маргінальності в історії української літератури засвідчує, що доволі часто архетипи та орієнтири української ментальності засновані на очевидному бінаризмі, що сам по собі культивує ідеологію та риторику винятковості, ексклюзивності. Українська література є яскравим прикладом опірності історії, тому не дивно, що українські автори пропонували власну історичну візію. Історія в поезії Т. Шевченка, українських романтиків, поетів Празької школи набуває обрисів глибокого художнього переосмислення і стає моделлю уявної дійсності, а отже, перестає бути історією в її усталеному сприйнятті як дійсності чи минувшини з чіткими просторово-часовими рамками. Перед читачами постає виразний у-топос – утопія, випадання зі спільноти, з місця, з часу. А це і є власне топос поразки, поразки інтегруватися, утверджуватися, успішно розвиватися. – тобто класичний топос маргінальності з його розпачем, меланхолією, песимізмом. Топос поразки не може обійтися без поетики та риторики апофатичності – утвердження дійсності через її заперечення. Тобто, Україна – це те, чим вона не є, вона репрезентує те, чого вже нема або іще нема. Цю Україну, якої вже нема, романтизує у своїй поезії Тарас Шевченко, він також поетично окреслює контури України, якої ще нема. Для української літератури романтизація героїчного минулого, його міфологізація та сакралізація простору найчастіше зводяться до легендарного топосу степу та могили.

Українська література у критичній масі текстів є літературою з виразною поетикою “відсутності присутності”. Звідси й оплакування минулого, якась майже магічна задивленість у нього та зачарованість ним, і схильність до його міфологізації. Розпач, песимізм, меланхолія, конструювання в художній уяві того-чого-не було, є наскрізними мотивами всієї української літератури. Для прикладу, поетизація України, якої нема, України утопічної та міфологічної, є домінантою у творчому доробку більшості поетів так званої Празької школи. Український культурний дисидентський рух 70-80-х років минулого сторіччя спирався у своїй діяльності на таку саму риторику та ідеологію “відсутності присутності”. Навіть у сучасному українському літературному та загальнокультурному дискурсі переважає ця риторика та ідеологія “втрачених шансів” і “нездійснених можливостей”, а також традиційна поетика героїчного минулого.

Якщо розглянути макрорівень топосу маргінальності в українській культурі та літературі, то найхарактернішими формами його вияву є радикальна інакшість та різні іпостасі Іншого в літературному та культурному просторі. Коли йдеться про Іншого в структурі художніх текстів, то тут на особливу увагу претендують вічні чи глобальні маргінали: чужинці, вигнанці, аутсайтери, відчужені свої, мандрівники, пілігрими, шукачі пригод тощо [5]. Звісно, що такі лики *homo marginalis* характерні для всіх національних літератур [6]. У текстах української літератури маємо можна зауважити цікаву тенденцію до збагачення маргінальних персонажів, що є очевидним наслідком модернізації та урбанізації національного соціо-культурного простору та середовища. Урбанізація культурного та літературного ландшафту у творах В. Підмогильного, В. Сосюри, М. Івченка. У новелах Григора Тютюнника („Вуточка”, „Син приїхав”, „Оддавали Катрю”) простежується, як соціальна маргіналізація української людини, зумовлена входженням у простір міста, часто перетворюється на етнічну. Якщо розглядати етнічну маргіналізацію, то на особливу увагу претендує яскраво змальований у нашій літературі етномаргінал, який стає носієм, реципієнтом і транслятором креолізованого типу культури. Колоритно виписані в українській прозі образи типових українців – “малополяків”, які під впливом шляхетського виховання зрікаються своєї національної належності (“Люборацькі” А. Свидницького, „Рутенці” І. Франка, „Забобон” Леся Мартовича тощо). Функціональне навантаження таких типів маргінальних персонажів можна розглянути у світлі проблеми “маргінал і культурний конфлікт”, “маргінал як джерело загрози, небезпеки, влади”. У контексті такого бачення маргінальності можна вибудувати яскравий семантичний ряд “інший – чужинець – ворог”, що характерний для наших стереотипних уявлень про інакшість в українській культурі та літературі.

Ще одним характерним виміром топосу маргінальності на макрорівні української культури та літератури є діалектика присутності/відсутності маргінального становища. У цьому сенсі маргінальність часто є відсутністю фізичної, психологічної або духовної присутності, або результатом тонкої психологічної кореляції близькості-віддаленості – потужного джерела поетичного натхнення та художньої уяви. Функціональне значення маргінальності та ідентичності маргінальної особи часто зводиться до проблеми участь/неучасть у житті спільноти, суспільства, народу [7]. Українська література



подає однаково чудові зразки такої типології маргінальних персонажів, які представляють дві основні групи маргінальності: вимушену та свідомо обрану, коли особа свідомо співвідносить соціальні норми та особистісні моральні орієнтири й обирає власну життєву траєкторію, відмінну від загальноприйнятих суспільних норм і правил. В умовах тоталітарної моделі культурного розвитку свідомий вибір маргінального буття як протистояння офіціозу зробили дисиденти, нонконформісти, представники андеграунду. Більшість яскравих творчих особистостей свідомо позиціонували себе в їхньому культурному середовищі як маргінали – невизнані генії, незрозумілі майстри своєї справи, і тим самим заявляли по свою винятковість. Маргінал або свідомо обирає життя на узбіччі, або навпаки, прагне демонстративно артикулювати свою неординарність. Якщо говорити про вияв маргінальної участі, то маргіналами є революціонери, першопрохідці, бунтарі, нескоренні духом. Тут яскравою ілюстрацією може бути драма Лесі Українки “У пущі”. Коли йдеться про репрезентацію неучасті, то маргінали виконують роль пасивних спостерігачів – це класична версія “пропащої сили”, депресії, меланхолії тощо. Звісно, що напрошується як приклад роман Панаса Мирного “Хіба ревуть воли як ясла повні?”.

І насамкінець, націкавішим виміром маргінальності на макрорівні культурного і літературного ландшафту є просторовий вимір. Центральна кореляція “центр/периферія” зумовлює розгортання таких тем і мотивів у художніх текстах, як буття на межі, межовий досвід чи досвід-межа. Просторова маргінальність має різні полюси, зокрема, дихотомію *свій/чужий* та *центр/периферія*. В українській літературі семантика цих полюсів завжди виразно амбівалентна, вона може протиставляти сакральному центрові профанну периферію або, навпаки, анти-нормальному центрові периферію, що зберігає природні норми. На окреме дослідження заслуговують міфологеми сакрального простору в українській літературі, або міфологеми анти-світу та смерті як ілюстрація простору анти-культури та квазі-культури. Спряженість центра та периферії, що диктує властивості просторового локусу, формує досвід переживання “свій”/“чужий”, творить образи межі, території, картографії тощо [8]. У цьому контексті найяскравішим прикладом просторової маргіналізації в українській літературі є кореляція “Захід-Схід” у полемічній літературі, в літературній дискусії 1925 року, у теперішньому літературознавчому дискурсі.

Варто бодай окреслити як ареал дослідження поетизацію одного з найцікавіших топосів маргінальності в українській літературі – хутір із усіма інваріантами його аксіосфери. П. Куліш ушляхетнив топос хутора через свою систему поглядів, які називають хутірною філософією. Поняття хутір в інтерпретації Пантелеймона Куліша -- це модель автентичного духовного космосу українців, символ національної свідомості, антипод цивілізації, що ототожнюється з поняттям місто. Хутір для українського поета став символом недоторканної і чистої природи, моделлю соціуму людей, що втекли від цивілізації до природи. Насправді, поетизація хутора – це відчайдушні пошуки сакрального центру, спроба втечі від дійсності у світ своєї свідомості, в природну пасторальну гармонію. М. Зеров у сонеті “Куліш” метафорично описав ці відчайдушні намагання Куліша захистити український хутір як останню територію:

*Літа минулі, мов бліда примара.  
Та він працює, Феніксом з пожару  
Мотронівка народжується знов;  
Завзяттям віє від його промов  
І в очах відблиск молодого жару.  
Він боре тупість і муругу лінь;  
В Європі хоче ставити курінь [9].*

У 2003 році Олександр Кривенко написав резонансну статтю “Україна маргінальна”: “Сьогоднішня Україна подібна до колишньої, плеканої уявою, приблизно так само, як сьогоднішня Франція — до королівства когось з Людовиків. Чи люблять французи Францію — сумніваюсь, особливо жовтошкірі або чорношкірі вихідці з колишніх колоній. Цікаво, чи зросла б їх національна свідомість від публічного носіння кимось мушкетерських строїв або вуличних співів про Трістана та Ізольду? Любити міфічну Україну легко в стані юнацького максималізму” [10].

Я свідомо навела цю цитату для завершення свого виступу, щоб проілюструвати актуалізацію однієї культурної матриці, зокрема матриці маргінальності, і тим самим показати, що маргінальність – це не просто риторичний топос, а й частина ідеологічної операції. Історія української літератури – це багата ілюстрація маргінальності як риторичного топосу, так і частини ідеологічної операції – тобто вічно актуальна спроба вирватися зі штучного стану узбіччя, куди її намагалися витіснити складні історичні, політичні та соціо-культурні обставини, на магістральну лінію розвитку.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Bhabha H.K. The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism // Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures / Ed. R.Ferguson, et al. Cambridge (Mass.); L.: The HIT Press, 1990. P. 71–87

2. Bauman Z. Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality. Blackwell, 1995.
3. Deleuze G., Guattari F. Phizome. Paris, 1976.
4. Herrick R. The Paradox of Marginality // Our Sociological Eye. Personal Essays on Society and Culture. Port Wash. (N.Y.), 1977.
5. Santayana G. The Philosophy of Travel // The Birth of Reason and other Essays / Ed. D.Cory. N.Y.; L.: Columbia Un-ty Press, 1968. P. 5–17.
6. Tabboni S. The Stranger and Modernity: From Equality of Rights to Recognition of Difference // Thesis Eleven. 1995. Vol. 43.
7. Frable D.E.S. Dimensions of Marginality: Distinctions among Those Who Are Different // Personality and Social Psychology Bulletin. 1993. Vol. 19. N 4.
8. Gebreyesus E. Native Stranger // New Internationalist. 1992
9. Зеров Микола. Куліш // Твори: В 2 т. – К.: Дніпро. 1990. –Т.1. –С.32
10. Кривенко О. Україна маргінальна.// <http://www.dt.ua/3000/3050/38490/>

*Евгений НИКОЛЬСКИЙ, Владимир ЕФИМОВ*

УДК 37.012

## СОЦИАЛЬНЫЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РЕЛИГИОВЕДЧЕСКОЙ ГРАМОТНОСТИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

*В статье с социальных и педагогических позиций рассматриваются вопросы стихийно возникающей религиозной грамотности подрастающего поколения, назначение и включение, в содержание образования которого весьма неоднозначно воспринимается и оценивается в обществе. Авторы с исторических и гуманистических позиций оценивают указанный феномен, как перманентное явление, предлагают пути его позитивного и продуктивного развития.*

*Ключевые слова. Гуманизм, религиозная грамотность, типы религиозной жизни, мировоззрение, ислам, христианские конфессии, церковь, восточные и западные регионы Украины, Российские регионы.*

*У статті з соціальних та педагогічних позицій розглядаються питання стихійно виникає релігійної грамотності підліткового покоління, призначення і включення в зміст освіти якого досить неоднозначно сприймається і оцінюється в суспільстві. Авторі з історичних і гуманістичних позицій оцінюючи зазначений феномен, як перманентне явище пропонують шляхи його позитивного і продуктивного розвитку.*

*Ключові слова. Гуманізм, релігійна грамотність, типи релігійного життя, світогляд, іслам, християнські конфесії, церква, східні і західні регіони України, Російські регіони.*

*The article with the social and pedagogical positions, matters arising spontaneously theological literacy of the younger generation are considered, appointment and included in the content of education is very ambiguously perceived and valued in society. The authors are with the historical and humanistic positions assessing this phenomenon, as a permanent phenomenon suggest ways for its positive and productive development.*

*Key words. Humanism, theological literacy, types of religious life, worldview, Islam, Christian denominations, the church, the eastern and western regions of Ukraine, the Russian regions.*

Сегодня осознаётся особенно остро необходимость формирования у подрастающего поколения гуманистического мировоззрения, формирования умения мыслить, оценивать мир и себя в мире, а также необходимость развития способности принимать решения и действовать в соответствии с ними на различных этапах своего жизненного пути, в том числе и в органично присущих человеку поисках Веры, Абсолюта, Бога, нравственных и иных Идеалов. Без духовности человечество вымрет “как вымерли в истории подавляющее большинство когда-либо существовавших народов”. ( 1, 15)

Духовная составляющая мировоззрения у человека появляется как рефлексивное постижение опыта жизни даже без специального формирования извне. Одним из средств, оснований, базы упомянутых выше поисков является перманентно развивающаяся **религиозная грамотность** человека. В нашей понимании **это часть мировоззрения, позволяющая человеку в гуманистическом ключе правильно и рационально воспринимать религиозные явления и факты универсального мира, оценивать их и соответственно с этим действовать, не причиняя социального, психологического, духовного ущерба, как самому себе, так и окружающим людям.** Это является одной из функций образования в самом широком его понимании. Сегодня его стратегической целью является формирование высоконравственной, культурной личности, достойного, уважающего своё Отечество гражданина и т.д.

Какие же социальные институты нашей современной России берут или могут взять на себя по своей сущности и назначению создание образа Божьего и его формирования у наших детей и молодежи? Такими массовыми социальными институтами являются церковь и школа, которые отделены друг от друга государством, но априори не отделены от общества. Образовательные учреждения по своему назначению, а Церковь по своей сути своим основателем Иисусом Христом, Его апостолами и их преемниками (духовенством) призваны заниматься такого рода деятельностью. В некоторой степени эти функции могут на себя брать и негосударственные, внецерковные образовательные учреждения.

В данной статье мы с точки зрения гуманистического подхода представим некоторые аспекты полемики по поводу содержания религиозной грамотности, а также анализ вопроса, почему ни школа, ни церковь с одной стороны не справляются в надлежащей мере с задачей формирования религиозной грамотности, а с другой стороны выскажем соображения как нам видятся возможности её осуществления.

На протяжении последних четырех столетий в России содержание религиозной грамотности населения находилось под эгидой православной церкви Московского Патриархата, авторитет и влияние которой по разным причинам колебались и падали.

Во-первых, в религии (христианском вероучении, но не в православно-церковной практике) изначально отражено понимание того, что главной преобразующей силой Земли является Человек, действующий в сопряжении с Богом. В связи с этим философ В. Соловьев в своём исследовании «Великий спор и христианская политика» писал, что христианство своим вселенским успехом обязано гуманистической составляющей, которая со временем была утрачена, особенно в Византии и в России. Светская культура (гуманистика) сформировавшаяся на христианской философии не только обращена к человеку, но и исходит от человека, от его собственных духовно-творческих возможностей и субъективной мощи.

Во-вторых, в XXI веке обостренное осознание гуманистических положений требует переноса акцентов на верховенство идеи Блага Человека во всех сферах цивилизации и социального Бытия, в которое входит и церковная практика. Однако, в этой практике видится отсутствие гуманистичности во взаимодействии церкви и верующих людей, т.е. отсутствие в полной мере учета в действиях церкви как социального института целостности человеческой сущности человека.

Об этом писала в своей статье «Типы религиозной жизни» (Париж, 1937 г.) **святая** преподобная Мария (Скобцова): Вся система церковного и государственного обустройства России «предопределила то, что самые религиозно-одаренные и горячие люди не находили в ней места. Одни или уходили в монастырь, стремясь к полному отрыву от всякой внешней церковной деятельности, или, вообще, поднимали мятеж, бунтуя зачастую не только против данной системы, но и против церкви как таковой. Так родился у нас антирелигиозный фанатизм наших революционеров, столь похожий в своей первоначальной стадии на огненное горение подлинной, религиозной жизни. Он втягивал в себя всех, кто жаждал внутреннего аскетического подвига, жертвы, бескорыстной любви – всего того, что официальная государственная Церковь не могла дать...».(2, 65-66)

В пользу правомерности и объективности суждения матери Марии свидетельствует удивительное совпадение мнений людей, с диаметрально противоположными восприятиями вневременной сущности христианской веры и занимавших в обществе различный социальный статус. К ним относятся святая великая княгиня Елизавета Федоровна Романова (уб. 1918), митрополит Антоний (Храповицкий, умер в 1936 г.), святой Иоанн Кронштадский (умер в 1908 г.), философ В. Соловьёв (умер в 1900 г), писатель, граф Лев Толстой - «зеркало русской революции» ( умер 1910 г. ) и др.

Сходную нашей оценке деятельности церкви по формированию религиозной грамотности в современной нам России выражает авторитетный международный журнал «Континент». По словам одного из его авторов, игумена Вениамина (Новика): ...с религией у нас «большие проблемы. Ибо теперь Православие вместо коммунистической идеологии взято на вооружение государственниками и их идеологическим отрядом – новыми стилизаторами под Православие из соответствующих союзов писателей. То есть в основном теми, кто при любом режиме на плаву оказывается. Вечно живую идею коммунизма, а также его психологию, конечно, рано хоронить. Могучий монстр так и не был побежден, он сам слегка подразвалился, а теперь сменив вывеску, не без успеха разыгрывает патриотическую карту и на этой почве общей соборности сближается с Православием. Но, конечно не с маргинальным, а с самым главным: московским, чьи соборы в Кремле недалеко от Путина стоят. Православие же давно у нас этническая религия («русский должен быть православным»). Московская патриархия почитает всю Россию за свою «каноническую территорию» и не думает изменить сталинское название «Русская Православная Церковь» (РПЦ) на изначальное «Православная Российская Церковь»(ПРЦ)" (3, 323)

Не мешало бы проанализировать и причины того, что в России и в восточных областях Украины реальное число прихожан составляет 1-2 % от общего числа славянского населения этих стран, причем, около половины исповедует не евангельское и святоотеческое учение, а дикую смесь из обрядоверия, ожидание конца света, садомазохизма и неокликушества и не имеет даже элементарных представлений о

христианской системе ценностей (Христос и Евангелие, а не «старец», ИНН, псевдопатриотические идеологемы на первом месте). Следует отметить также, что часто практика деятельности православной церкви от людей требует слепой веры и бездумного поклонения. «Слепая вера» слепо и бездумно используются, являются антиподом религиозоведческой грамотности. Христианство как вероучение не может воспевать и требовать слепой веры, потому что «слепая вера», не осознается. В этом случае верующий не зная предмета веры, ни её оснований, не замечает границы между христианством и язычеством, между православием и ересью, между религией и оккультизмом (магией). Слепым может быть только неверие. Опыт неверия может рождаться из опыта слепоты. Вера, которая считается нормативной, в церковной традиции, как раз должна быть зрячей.

Излишний ригоризм современной ортодоксии (длинные и не всегда понятные богослужения, чрезмерно строгие посты, эволюционировавшие из духовной практики в обрядовую самоцельную диету, бытовые заморочки – стиль «а la Св. Русь», в том числе «униформа» для мирян в виде бород для мужчин и несурзных юбок и платков для дам – и, наконец, психологически калечащий садомазохизм, патетически именуемый «смирением») просто-на-просто отпугивает многочисленных потенциальных неопитов (новообращенных в веру), что чревато изоляционизмом и деградацией. Именно всем этим вызвано и то, что по числу активных («воцерковленных», или практикующих) прихожан РПЦ уже давно сравнялась со всевозможными неопротестантскими деноминациями. И именно обрядославие (т.е. ортодоксия без ортопраксии) тому виной.

За последние 8-10 лет в России произошло сращение церкви с государством. Вследствие чего наблюдается знаковый ущерб для Церкви и «польза» для власти предрержащих: церковь стала меньше уделять внимание гуманитарным, мировоззренческим вопросам, а больше стала превращаться в банальнейшую подпевалу Кремля. То есть явно в настоящее время наблюдается снижение благотворного влияния РПЦ в обществе (люди не находят в ней удовлетворения своим духовно-нравственным запросам) и закономерное сужение её электората – количество прихожан. Остановимся на этом подробнее.

Как отмечает аналитик Н. Митрохин, РПЦ потеряла устойчивость каркаса убедительности. Ведь с точки зрения базовой инфраструктуры она выполнила свою основную задачу, открыв все типы учреждений, в которых нуждалась (образовательные, благотворительные, производственные, коммерческие) и получила доступ в СМИ и в книгоиздательство. Однако, с точки зрения внутренней эволюции церковь (понимаемая в рамках данной статьи весьма широко: не только храмы, приходы и управленческие структуры Патриархии, но и всевозможные примыкающие и конкурирующие с ними организации – православные братства, сестричества, газеты, журналы параправославного толка и т.д.) отказалось от модернизации в какой либо форме и не адаптировалась к новым условиям своего существования.

Масштабы социальной работы за истекшее десятилетие церкви весьма скромны: количество учрежденных РПЦ больниц, просветительских курсов, приютов и домов престарелых очень мало. Фундаменталисты, консерваторы победили, придерживаясь своей линии (храмостроительство, тупое сохранение традиции в исполнении обрядов, авторитаризм, некачественная подготовка священников и др.). Либералы проиграли в своих стремлениях во главу угла поставить просветительскую (керигматизация, катехизация) и социально-филантропическую деятельность.

РПЦ теряет своих сторонников, последователей среди интеллигенции. Ислам охотно принимают в российских городах и селах. Среди, к сожалению, уже значительного числа ренегатов – люди из самых разных слоев общества, мужчины и женщины разных возрастов. Имеются и неординарные случаи: заштатный протоиерей (Вячеслав - Али Полосов), мэр провинциального городка, член популярной музыкальной группы и другие. Согласно цифрам, опубликованным газетой «НГ – религии», за прошедшее десятилетие количества людей, считающих себя мусульманами, в РФ увеличилось с 8 до 9%. Один процент – это довольно серьезно, это порядка полутора миллионов человек. Учитывая миграцию, сложно сказать, какова здесь роль для неопитов славянской национальности. Вполне вероятно, что она не так мала, как думают христиане. В качестве причин, формирующих ренегатское мировоззрение и поведение Ю. Максимов выделяет рационализм ислама – «религии без тайны». (4, 215) Богочеловека Христа, мистику суфизма; мусульманское окружение, миссионерскую активность приверженцев Мухаммеда, отсутствие религиозной укорененности, брачные союзы между христианами и мусульманами.

Окончательные выводы о перспективах развития религиозоведческой грамотности подрастающего поколения весьма не оптимистичны. РПЦ всё больше упускает свой шанс органично вписаться в современный мир России и стать основным институтом пока еще слабо формирующегося у нас гражданского общества. Она всё более и более костенеет в ущербном псевдотрадиционализме и одновременно разлагается организационно, превращаясь в замкнутое и плохо управляемое сообщество регионального значения, прибежище для людей с низким уровнем образования и социальной активности, люмпен-интеллигенции, неудачников с советским прошлым и полукриминальных предпринимателей. Тем самым она становится посмешищем для интеллектуалов и молодёжи, то есть перестаёт быть

авторитетным и деятельным участником текущих общенациональных, политических и социальных процессов. Отметим, что выполнение функции утешения людей, какими бы они не представлялись для авторов ж. “Континент”, является с гуманистических позиций не бедой, а заслугой церкви. Но заслугой малой и не масштабной.

Большинство воцерковленных православных в России (по данным о. А. Кураева составляет около 1% - 2% населения страны) путают смирение с унижением и искусственно заниженной самооценкой, т.е. налицо банальнейший садомазохизм. Далее послушание путают – с казарменным повиновением, рабством в лоне церкви, единство – с одинаковостью, неправомерно именуемым соборностью. Борясь с гордыней через попираание достоинства и сознательное занижение самооценки (т.е. формируя патологический комплекс собственной неполноценности), ортодоксы загоняют ее в глубины подсознания, где она с удивительной и неожиданной легкостью добивается реванша в виде невротизма и личностной ущербности. Этим можно объяснить атмосферу духовной и бытовой агрессивности во множестве российских храмах, где зачастую за послушание принимается обыкновенная инфантильность, ориентирующая человека на получение от церкви набора жестких директив, избавляющих его от необходимости выбора и связанной с ним ответственности.

В этой связи отметим, что тотально и повсеместно распространенное в Русской Православной Церкви терминологическое сочетание «раб/раба Божья» вместо «дитя Божье», или просто христианин, является, параевразийским и нехристоцентричным, то есть по сути своему, не гуманистичным. Оно не принято в католицизме и протестантизме (вряд ли можно найти что-либо более «западное») и является обрядово- параправославным, вступающим зачастую в открытое противоречие со святоотеческим миропониманием. Иными словами, оно является скорее, ветхозаветным и мусульманским, чем собственно евангельским и так как исторически означало метафорическое обозначение принадлежности к монотеизму. В современной церковной практике православия, а в том числе и россиянами словосочетание «раб Божий» интерпретируется как раб церковный. Очень странно, что православные христиане в России не восприняли слова апостола Павла (Послание к Галатам, 4:6-7): «А как вы – сыны, то Бог послал в сердца ваши Духа Сына Своего, вопиющего: «Авва, Отче!» А посему ты уже (!) не раб, но сын, то и наследник Божий через Иисуса Христа» (курсив наш – авт.). Далее св.Павел, показывает, что эпоха «рабства» закончилась на Голгофе.

Не случайно ближе к финалу мессы - литургии латинского обряда - католический священник произносит: «Мы называем себя детьми Божьими и воистину ими являемся, и поэтому дерзаем к Тебе звать: «Отче Наш, сущий на Небесах...».

Дегуманизация церковной практики проявляется и в традиции выстаивать длиннейшие богослужения, в нарочитом притворении культа лишений, оправдываемых доктринами самоценности и необходимостью страдания для духовной жизни (“Бог терпел и нам велел”), что не всем потенциальным прихожанам, особенно слабым, престарелым и больным бывает посылно. В данном случае сущностный для религиозной веры гуманизм, основанный на христоцентризме, заменяется мазохизмом, ведущим к неврастению и другим психическим нарушениям.

По сравнению с другими христианскими конфессиями общественное сознание православных, культивируемое в РПЦ, поражено “раковой опухолью”, мировоззрения, носящего магометанский характер. Поясним этот тезис. В такой “системе” взглядов - Бог только карающий, патологическое самоуменьшение – самоцель. Отсутствует доверие ко Христу и живая связь с Ним. Сам Христос воспринимается не как Личность и деятельная Сила бытия, а как красивая абстракция. В практике религиозной жизни как следствие несовершенной деятельности РПЦ, наблюдается не христианская, а буддистская аскетика – ритуально-мантровое вос-приятие молитвы, отречение человека от самого себя, ведущее к отрицанию Бога как Творца человека. Благочестие видится напускным, носит характер игрового действия, ханжества. Дети, подрастая, не воспринимают православие как таковое, и отходят от него, либо в религиозное равнодушие, либо в сферу банальных человеческих пороков, либо в оккультизм и сектанство, либо, что менее опасно, в западническую римо-католическую культуру.

Наш небольшой анализ сложившейся в РПЦ ситуации позволяет выявить противоречие между процессуальными составляющими светского образования и церковной практикой взаимодействия с прихожанами и верующими (в том числе и с детьми, и с молодежью), и которое связано с неприятием и подавлением церковью творческого начала, самостоятельности, необходимости ответственного выбора у каждого конкретного человека, стремления его к диалогу и пониманию сути вещей, являющихся атрибутами школьного и вузовского личностно-ориентированного образования.

Творчество, стремясь к достижению и утверждению, всегда от чего-то оттал-кивается, что-то отрицает, что-то ломает, а это также мало совместимо с современными нездоровым консерватизмом церковной практики. На это указывает не-однозначное, в целом неблагоприятствующее или считающимся сугубо интимно-индивидуальным, не связанным с профессиональными обязанностями, отношение к Богу и к церкви у интеллигенции – слоя населения, которому органично присуще творчество. Например, это отношение учительского и профессорско-преподавательского корпуса,

являющегося по своему назначению наиболее активной в области просвещения частью интеллигенции, должной способствовать религиозно-культурной компетентности подрастающего поколения, выражается в следующих фразах: “Мы не делаем ничего плохого, чтобы ходить в Церковь и слушать(-ся) батюшку”, “Для общения с Богом нам Церковь как посредник не нужна”, “Мы разделяем, руководствуемся заповедями Священного Писания, но претворяем их в жизнь без церкви и без использования религиозной риторики”. Раскроем сущность и причины приведенных суждений.

Такие взгляды, несмотря на их кажущуюся справедливость, приходят в столкновение со святоотеческой аксиомой, приписываемой Иоанну Златоусту: “Кому Церковь не мать, тому Бог – не Отец”. Переформулируем это высказывание, «Кому Бог – отец, тому церковь – мать». По закону контрапозиции оно также должно быть истинным, но в практике церкви не является таковым. В связи с этим встают вопросы о том, “Какое влияние оказывает церковь на духовность общества, умонастроение людей?”, “Какую духовную помощь она должна оказывать интеллигенции в деле формирования у подрастающего поколения стремлений в поисках Идеала, индивидуально интерпретируемого Абсолюта и др.?”, то есть вопросов связанных с проблемой религиозно-культурной грамотности.

Социологические опросы показывают, что даже постоянные прихожане весьма смутно представляют себе чему их обязывает вера в Христа. Опрос, проведенный среди москвичей социологическим центром МГУ, показал, что в гороскопы верят 26% православных. Среди христиан верят в колдовство, порчу, и дурной глаз – 47%, в спиритизм – 18%. Стоит обратить внимание на то, что если в колдовство верят 47% христиан, то в дьявола только 32%. Значит далеко не все считают магические чары пособничеством дьявольских сил, если сравнивать характеристики сознания “определенно верующих” и атеистов, то выясняется, что именно последние в 2-4 раза меньше подвержены влиянию суеверий, оккультизма, сатанизма... верящих в гороскопы также максимальное и почти неизменное число среди наиболее частых прихожан среди тех кто не ходит в церковь, верящих в предсказания астрологов вдвое меньше – 16%. Этот факт свидетельствует о слабом влиянии духовенства даже на постоянных прихожан, которые выходят из храма с теми же заблуждениями, что и пришли. (5, 418)

В приведенных выше суждениях, являющихся отчасти наследием государственно-атеистической идеологии недалекого прошлого нашей страны, а отчасти стойкости негативных впечатлений от возрождающейся (а порой и вырождающейся) церковной жизни явствует либо о невежестве интеллигенции внутренней, либо о невежестве как осознанном отношении к церкви. В любом случае на лицо явное отсутствие четко выраженной позиции интеллигенции по отношению к христианству и ощущение у ней угрозы со стороны церкви потери самостийности в духовной сфере. На самом деле, христианство (как вероучение, а не деятельность церкви) отнюдь не исключает, и более того поощряет индивидуальные духовные усилия. Как пишет философ и богослов А. Кураев, - именно “христианство создало предпосылки для рождения научной картины мира. Как говорил святитель Филарет Московский “Вера Христова не во вражде с истинным знанием, потому что не в союзе с невежеством””. Церковь причислила к лику Святых явных “индивидуалистов” с независимым поведением и взглядами - Марию Египетскую, Марию Кузьмину-Караваеву (Скобцову), Тихона Задонского, Серафима Саровского, Феофана-Затворника, Иоанна Кронштадского и др. Но в современной культово-обрядовой практике произошла описанная выше дегуманизация, что вылилось в диктат духовенства над паствой, в “обдливание” прихожан, что вполне справедливо вызывает аллергические реакции у интеллигенции, положительно принимающей деятельность Церкви только в русле светской всемирной истории и истории Отечества.

Непринятие православной церкви связано в основном только с сугубо социально-психологической стороной религиозной жизни, которая во все времена не была совершенной. Но есть и духовная составляющая религиозной жизни. О которой мы уже упоминали. Она включает в себя не только национально-историческую память и вселенский, а не узкоэтнический характер христианской веры, но и таинства, участие в которых ведет человека ко спасению, т.е. к трансцендентальной вечной жизни со Христом. А таинства могут осуществляться только в церкви, все остальное без них выглядит словесным облачением чего-то, непонятного и мало нужного для повседневной жизни. Здесь возникает новое противоречие уже между интеллигенцией (как воцерковленной так и невоцерковленной) и других слоев населения, между просвещенческой, образовательной деятельностью и трудом в сфере производства материальных благ. Одним из путей разрешения противоречия во взаимоотношении церковников и интеллигенции в сфере религиозно-культурной грамотности может быть создание сугубо интеллигентских приходов, типа храма Космы и Дамиана в Столешниковом переулке в Москве, где не подавляются собственные человеку творческие начала, а интеллигенция обретает пути к самореализации в духе отца Александра Меня, в том числе и в рамках церковной Веры.

Религиозно-культурная грамотность должна включать в себя осознанное понимание основных различий между ведущими мировыми религиями – христианством и исламом.

Кратко они сводятся к тому, что Ислам содержит в себе антогонистическое противоречие с

гуманистической составляющей христианской проповеди. В самом деле, как пишет современный православный богослов Ю.Максимов, для нерадивых людей «... ислам – удобная религия; для них это – религия комфорта. Речь идет не только о неизмеримо более низком, по сравнению с христианством, пороге того, что считается грехом, но фактически в отсутствии дисциплины покаяния...». Нет необходимости подробно разяснять, почему такая религия оказалась очень соблазнительной для человека, не привыкшего в чем-либо ограничивать себя (!), человека живущего в соответствии с идеями вседозволенности, декларируемых под флагами гуманизма, прав человека .... «Она позволяет жить по своим похотям и при этом как бы оставаться в мире с Богом и своей совестью. Эта вера не предъявляет к человеку требований возрождения и преображения» (4, 218) собственного бытия.

По мнению Ю.Максимова: «В мусульманских источниках об Аллахе говорится, что «Он есть приносящий пользу и вред», что иногда «он хочет добра Своему рабу, а иногда желает зла для Своего раба»; что «Он – приносящий зло, Он – дарующий блага». Согласно Корану, Аллах издевается над теми, кто не уверовал, и усиливает их заблуждения, ибо Он «сбивает с пути, кого хочет, и ведет, кого хочет». Он «замышляет хитрость», т.к. «Аллах – лучший из хитрецов; Он «обманывает» и меняет свою волю. Объявить Бога источником зла, как это делают мусульмане, с точки зрения христианской веры, – богохульство». (6, 42)

В статье Ю. Максимова содержатся следующие сведения о классическом исламском вероучении: «В достоверном хадисе из сборника Малика приводятся следующие слова Мухаммеда: «Господь сотворил Адама, затем двинул своей правой рукой у него за спиной и произвел одних потомков, говоря: «Мы сотворили их для Небес, и они будут делать дела приличествующие хорошим людям. Затем Он двинул левой рукой и произвел других потомков, говоря: «Мы сотворили их для ада, и они будут делать дела, приличествующие для ада». (6, 43)

Из этого следует, что с самого возникновения «третьей мировой религии», в ней содержался тезис о предопределении одних людей к спасению, а других – к вечной гибели. В христианстве подобное богословское искушение однажды посетил св. блаженного Августина (V в.), который, однако, в отличие от Кальвина (XVI в.), не создал из него целостной доктрины. Традиционная догматика вселенской апостольской церкви категорически не принимала доктрину о предопределении одних людей для рая, а других – для ада. И «не случайно святые отцы Православия называли учение о предопределении как ересь и богохульство, ведь Бог, согласно такому представлению, есть непосредственная причина всех поступков человека, но при этом Он же наказывает человека за то, что Сам же заставил его сделать? Разве это справедливо? Разве это не абсурд?». (6, 43)

Такие суждения напрямую противоречат святому Писанию, которое говорит о Боге, что Он «не искушается злом, и Сам не искушает никого» (Иак 1;13-14); «совершенны дела Его и все пути Его праведны, Бог верен и нет неправды в Нем» (Втор. 32, 4). Более того, в Библии содержатся непосредственные слова Нашего Творца: «Не хочу смерти грешника, но чтобы обратился он от пути своего и жив был» (Иез. 33, 11). Бог Библии «хочет, чтобы все люди спаслись и достигли познания истины» (1 Тим. 2, 4); «у Него нет изменений и тени перемены» (Иак. 1:17.), (ибо «отец небесный не человек, что Ему лгать и не сын человеческий, чтобы Ему изменяться» (Числ. 23;19).

Вероучение христианской церкви содержит тезис о том, что спасается человек милостью Божьей при условии содействия от собственной воли. Однако, губят люди себя сами, наперекор Его желанию, ибо грех не от Бога и создал Он людей для блаженства и уготовил людям не ад, а Царство Небесное (ср.: Мф. 25:34). Грешник же сам предпочитает Богу дьявола, сам включает себя в мир зла, и пропускает этот мир во внутрь себя. Следовательно, и разделяет его страшную судьбу. Смертность греха заключается не в объективной стороне поступка, а в сознательном отрицании Божественного Начала, которое этим поступком свершилось, смертность греха – в отвержении благодатной помощи ко избежанию падения, всегда достаточной для победы над искушением (1 Кор. 10:13; Рим. 5:20); наконец, у иных смертность греха – следствие предумышленного оскорбления Бога.

Некоторые богословы полагают, что вечные муки имеют причиной сознание перманентной отрешенности от Бога, не умирающие угрызения совести (Мф. 8:21), сознание того, что человек сам виновен в своем проклятии и страданиях (ибо отверг благодатную помощь для достижения вечного блаженства). «Смертный грех отделяет нас от Бога, превращает из сынов Божьих в рабов дьявола» (ср.: 1 Иоанна 3:8); поэтому душа лишается возможности достичь предназначенной ей Творцом цели – лицезрения Лица Божьего. В таких случаях Божественный Судья говорит: «Идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его» (Мф. 25:41).

Обобщая вышеизложенное, заметим, что основное отличие христианской антропологии от мусульманской заключается в том, что Евангелие признает наличие свободной воли в человеке (т.е. гуманистическое право выбора между добром и злом и, соответственно, ответственности за него), в то время как ислам негуманистически считает человека всего лишь марионеткой в руках «всемогущего» аллаха.

По мнению Н.А. Бердяева: «Христианско-аристократическая религия, религия свободных сынов

Божьих... учение о благодати – аристократическое учение» (7, 587), ибо только эта вера формирует у человека *ответственность* за себя пред Творцом, напоминает о постоянном несовершенстве и всегда открывает новые горизонты. При этом не гарантирует комфорта и порою идет в разрез с общепринятыми нормами. В христианстве через идею богочеловека (развитую в XIX–XX веках Владимиром Соловьевым, святым преподобным Иустином Поповичем, митрополитом Антонием Сурожским и другими мыслителями) человек возвышается и приобретает трансцендентное космическое значение.

В исламе всего этого нет. Если рассуждать по-бердяевски, то мусульманство – вера душевного и телесного комфорта и духовного рабства, т.е. мешанская религия, тем она и привлекает европейского да и российского обывателя, представителей современного «общества потребления».

Таким образом, РПЦ, слабо поддерживаемая государством в деле формирования религиозоведческой грамотности, в должной мере не уделяющая внимания катехизации и керигматизации фактически способствует распространению сект и ислама в России.

Наш краткий анализ показывает, что педагогический опыт формирования религиозоведческой грамотности молодёжи в церкви не совместим в процессуальном и в ментальном плане со светским преподаванием как в школе, так и в вузе, мало имеет точек соприкосновения с ним.

По нашему мнению, существует четыре пути организованного при поддержке государства и церкви формирования религиозоведческой грамотности.

**Первый путь** через деятельность церкви. Этот путь возможен, если РПЦ осознает, то критическое положение, в котором она оказалась и произведет соответствующие реформы по расширению своей деятельности в гуманитарной сфере, включая формирование религиозоведческой грамотности. Топтание на месте и откровенное ничегонеделание чревато как крахом Православия и торжеством в России не западного христианства, к которому РПЦ столетиями формировала отвращение, а нарастающей исламизацией и массовым сектанством. Такие шаги сегодня Церковью делаются, но гуманистически неуклюже и они не достаточны.

**Второй путь** через внешнюю деятельность церкви, усиление её миссионерских функций, деятельности в миру на светском поле. Такой путь в прошлом христианская церковь, причем весьма успешно, уже проходила. Вспомним деятельность апостолов, проповеди странствующих монахов, старцев, странников и др. Реализация этого пути возможна путем привлечения священнослужителей к работе в просветительских организациях, включая образовательные учреждения. Заметим, что наш великий отечественный педагог К.Д. Ушинский, в согласии со своей педагогической концепцией формирования личности ребенка с христианским мировоззрением, приветствовал участие педагогически осведомленных священнослужителей в образовании школьников.

**Третий путь** через деятельность государственных образовательных учреждений, подобно тому, как это делалось в царской России через изучение «Закона Божьего». На этом пути со стороны государства наблюдается пока очень слабый отклик на необходимость формирования религиозоведческой грамотности. Организационно он выражается в разрешении школам вводить для желающих не имеющий в настоящее время должного методического и кадрового обеспечения факультатив по православной культуре, который по большому счету даже при нормальном его проведении не обеспечивает в полной мере религиозоведческой грамотности. Очевидно, это связано с отсутствием внятно сформулированной национальной идеи России, в разработке которой церковь начала принимать участие.

Реализация третьего пути возможна через включение элементов Священного Писания в учебники, в хрестоматии по литературе, при плюралистическом преподавании дисциплин учебных планов образовательных учреждений, через проведение креационистических содержательно-методических линий в предметах естественно-математического цикла. Например, учителя биологии, объясняя происхождение мира и человека, могут рассказывать детям о двух теориях – научном эволюционизме и научном креационизме, используя данные естественных наук (биологии, географии, геологии, отчасти астрономии и химии).

К.Д.Ушинский, отвергая образцы западного образования, базирующегося на греко-латинской культуре (язычестве) писал: «Мы требуем, чтобы учитель словесности, учитель истории и т.д. не только вдавливали в головы своих учеников факты своих наук, но и развивали их умственно и нравственно. Но на чем же может основываться нравственность, как не на *христианстве* (курсив наш)?»

**Четвертый путь** возможен через организацию негосударственного и не церковного образования в области формирования религиозоведческой грамотности, а также организацию самообразования посредством чтения специально подготовленной литературы, например в семье. В настоящее время указанный путь реализуют нецерковные православные издательства, философско-теологические факультеты университетов, православный институт (альтернативный) Св. Андрея Первозванного и экуменистический институт (православно - католический) Св. Фомы Аквинского, деятельность которых вызывает одиозную и не всегда обоснованную критику со стороны РПЦ.

Открытие в государственных российских вузах факультетов, где изучаются богословские дисциплины, не привело к формированию широкой религиозоведческой компетенции даже среди



интеллектуальности, ибо выпускники оных обладают, как правило, нехристианским (при этом позиционируют себя самыми правильными христианами) стилем мышления, квази- идеологичностью и пустословием. То есть эффект от их просветительской деятельности, обычно становится обратным. Зачастую таким же недостатком обладают и выпускники церковных образовательных учреждений, находясь под патронатом московской патриархии.

В западных регионах Украины за счет сохранения благочестия среди широких слоев народа и деятельности Греко-Католической Церкви (не оторвавшейся от мирового христианства) ситуация сложилась по-иному: основная масса населения грамотна в основных положениях христианского вероучения, а деятельность богословских вузов и факультетов принесла позитивные плоды, в распространении теологических знаний среди интеллигенции и элиты. В настоящее время можно даже говорить о возникновении украинского богословия как оригинальной и плодотворной научной школы.

Выявленные социальные и педагогические (гуманистически направленные) факторы развития религиозно-педагогической грамотности показывают, что все сформулированные пути ее формирования обладают некоторой стихийностью и хаотичностью, требуют внимания деятелей Церкви, интеллигенции, обсуждения в широких слоях общества, а также поддержки у государства, у национальной и деловой элиты.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Е.М.Наклеушев Об «атомах» и «индивидах» или как может быть возрождена Россия./М., ж. «Наука и практика воспитания и дополнительного образования», 2006. -№ 2
2. Скобцова Мария, преподобномученица. Что такое церковность? Киев- Париж. 2006. С. .
3. Игумен Вениамин (Новик) Испытания святого Ерма // Континент, № 120 ( № 2, 2004)
4. Максимов Ю.М. Религия Креста и Религия полумесяца .М.,2004
5. Кураев Андрей, диакон. Церковь в мире людей. М., 2006
6. Максимов Ю. М.Одному ли Богу поклоняются христиане и мусульмане?// «Благодатный огонь» (приложение к журналу «Москва» № 9. М., б. г.)
7. Бердяев Н.А. Судьбы России. М., – Харьков. 2004

*Наталія БОРОДИНА*

УДК 1:002/18:001.12

## ВІРТУАЛІЗАЦІЯ ВИКЛАДАННЯ ФІЛОСОФІЇ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ: ПРОБЛЕМА ОФОРМЛЕННЯ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИХ ВЕБ-РЕСУРСІВ

*Оформлення веб-ресурсів, які містять навчальний філософський контент, повинно бути підпорядкованим не тільки сучасними технологічним прийомам, але й враховувати змістовну специфіку. Насамперед це передбачає інтерактивність веб-ресурсу, тому що філософія існує тільки у формі діалогу. Ця загальна методологічна настанова повинна відображатися в наступних прийомах: збільшення технологічної насиченості зберігання та видачі навчально-методичних матеріалів, збільшення використання елементів соціальних мереж, покращення «індивідуальності сторінок», зменшення кількості матеріалу на сторінках.*

**Ключові слова:** Антропометричність, веб-ресурси, віртуалізація, юзабіліті, Веб 2.0

*Оформление веб-ресурсов, содержащих учебный философский контент, должно быть подчинено не только общим технологическим приемам, но и содержательной специфике, что прежде всего предполагает интерактивность веб-ресурса, так как философия существует только в форме диалога. Эта общеметодологическая установка должна быть выражена в следующих приемах: увеличение технологической насыщенности в хранении и выдаче учебно-методических материалов, увеличение использования элементов социальных сетей, улучшение «индивидуальности страниц», уменьшение количества материала на страницах.*

**Ключевые слова:** Антропометричність, веб-ресурси, віртуалізація, юзабіліті, Веб 2.0

*The designers of web resources with philosophical content should be guided not only by current popular techniques, but also by the specificity of educational content. First and foremost, these sites should be interactive, because philosophy exists only in a dialogue. The current web resources of the philosophy department in Ukraine are in need of increasing the individuality of web-pages, while reducing the amount of material on pages and leaving free space, so as to increase the use of elements of social networking.*

**Keywords:** Anthropometric, web-resources, virtualization, usability, Web 2.0

Сьогодні ми спостерігаємо в Україні перехід до інформаційного суспільства, що супроводжується віртуалізацією сфери освіти, а насамперед появи численних сайтів вищих навчальних закладів.

Створення власного електронного ресурсу – це дуже важливий компонент діяльності навчального закладу, тому що це забезпечує доступ к інформаційним ресурсам університету, надає можливість спілкування зі студентами, проведення «віртуальних» занять навіть в умовах карантину або стихійного лиха (що було особливо актуальним в ситуації карантину у грудні 2009 року), покращення «зворотного відгуку» у комунікативних процесах між викладачами, лаборантами та студентами.

Але кожен ВНЗ стикається з проблемою естетичного та логічного оформлення сайту, тобто яка саме естетика повинна бути притаманна сайтам навчальних закладів та яка повинна бути логіка його побудови? Яка модель відповідає культурному контексту та очікуванням молоді?

*Аналіз останніх досліджень.* Тема веб-дизайну надзвичайно популярна в сучасній літературі, також досить популярною є тема трансформації освіти. Серед останніх публікації щодо дизайну слід зазначити Даниленко В. [1], Лебедева А. [4], Овчинникова Р., Сухова С. [5], Фадеева Д. [2] серед останніх публікації щодо освіти слід відмітити роботи Кінаш Р.І., Гладишев Д.Г. [3]. Існує безліч готових порад щодо створення сайтів, але не всі з них доцільно використовувати в оформленні електронних ресурсів навчальних закладів, тому що це не відповідає естетичним канонам та специфіці філософського контенту. Слід ураховувати, що веб-ресурси можуть бути одним з факторів вибору майбутньої спеціальності, тому що отримане враження допомагає абітурієнтові у будь-який час знайомитись зі специфікою майбутньої професії.

**Мета даної роботи** – виявити особливості оформлення веб-ресурсів, які було б доцільно вживати для створення навчально-методичних електронних матеріалів з вивчення філософії. Для досягнення цієї мети в даній статті ми проаналізуємо електронні ресурси філософських факультетів (далі ФФ) та кафедр філософії (далі КФ) різних ВНЗ.

Перш за все веб-сайт з філософським контентом - це ще одна ланка інформаційного простору, тому його естетичне та логічне оформлення повинно підпорядкуватися основним принципам представлення інформаційного продукту в системі електронних освітніх послуг:

- Представлений продукт повинен надавати споживачу послугу в умовах вичерпної інформації, комфортності, зручності та достатньої швидкості.
- Інформаційний продукт-online повинен мати більш високий рівень якості в порівнянні з аналогічним off-line продуктом (тобто розробники сайту повинні бути впевнені, що матеріал на сторінках сайту користувачеві буде зручніше дивитися ніж роздруковані методичні матеріали філософського факультету або кафедри).
- Доступ до різних інформаційних порталів; розвинута систем посилань (у випадку філософського контенту це повинна бути розвинута система посилань на філософські бібліотеки).
- Високий рівень захисту інформації та персональних даних користувачів(особливо це стосується розміщення публікацій викладачів, тому що багато з них занепокоєні проблемою порушення авторських прав та копіювання матеріалів їхніх праць з інтернету).
- Постійна інтерактивна робота, яка не складає враження тиску або спаму(особливо це стосується сторінок, присвячених роботі з абітурієнтами, які часто містять зайве вихваляння університетів, що знижує рівень довіри до всієї інформації на сайті).
- Постійне оновлення та модернізація свого інформаційного продукту з врахуванням світових тенденцій.

Далі розглянемо, як саме повинні реалізовуватись ці принципи на кожному етапі роботи створення сайту з філософським контентом.

#### **Перший етап: відбір матеріалу, логічна класифікація**

Побудові сайту філософського факультету або кафедри повинна передувати величезна робота зі збору матеріалу: потрібно зібрати всі наукові та методичні матеріали, які необхідні студентам для роботи, зокрема питання до іспиту, методичні поради, статті викладачів, новини факультету та інше.

Також необхідно зібрати інформацію про традиції факультету або кафедри, про самих викладачів та працівників факультету, бажано також розмістити інформацію про найталановитіших у філософії студентів.

Доцільно зробити обов'язковими наступні розділи:

- 1) Загально-інформативний, де розміщується інформація про історію факультету (кафедри) філософії, його керівництво, символіку та традиції.
- 2) Методичний. При комплектації цього розділу потрібно пам'ятати, що це головний розділ сайту, за для цього він насамперед був створений: щоб полегшити навчання та методичне забезпечення студентів. Особливо студенті очікують знайти тут наступні матеріали: питання до іспиту, теми рефератів, приклади практичних завдань.

3) Науковий: розміщується наукові праці викладачів, посилання на бібліотеки, інформація про конференції (перехресне посилання свіжих конференцій з розділом «новини»), видання кафедри або факультету та інше.

4) Новини, де окрім офіційних новин з життя факультету або кафедри, потрібні ще якісь «живі матеріали», наприклад свіжі кумедні вислови студентів на парах філософії, «дошку пошани» або публікації о ювілеях викладачів. Але потрібно пам'ятати, що якщо новини не оновлюються кожного тижня, краще цей розділ взагалі не заводити. Доцільно скористатися досвідом соціологічного факультету Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, які у боковій панелі сайту зробили тематичний каталог новин з фотокартками.



Рис.1. Дошка новин сайту СФ ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

5) Персональні сторінки викладачів, де буде розміщена інформація про їхні наукові зацікавлення, а також перехреснені посилання на їхню наукову та методичну роботу (тобто на матеріали з розділів «методика» та «наука»). Практика свідчить, що студенти часто плутаються у методичних розділах, але обов'язково сподіваються знайти потрібні матеріали біля прізвища викладача. Якщо залишити відкритою можливість коментувати матеріали, то біля прізвищ викладачів дуже швидко з'являються прохання студентів на зразок: «Не можу знайти питання до іспиту, підкажіть, де їх шукати».

Також за бажанням керівників кафедр можна додати розділи, присвячені окремим аспектам кафедральної роботи (як наприклад, сторінка лабораторії гендерних досліджень Вінницького національного технічного університету), або розділи присвячені абітурієнтам чи випускникам.

Більшість сайтів філософських факультетів та кафедр надмірно перевантажують класифікаційну сітку розташування матеріалів: наприклад на декількох сайтах ФФ навіть є окрема категорія «Гімн факультету».

Підбір матеріалу окрім навчальної специфіки повинен одразу враховувати філософську специфіку – щоб відвідувачі сайту одразу зрозуміли, що занурюють в окрему царину філософії. Діалогічний характер філософського знання вимагає від форуму можливості відкритого дискурсу з відвідувачами: наприклад, розміщення матеріалів досліджень філософського клубу з можливістю коментувати ці матеріали, або розділ-форум з дискусійними темами, які відвідувачі мали б змогу обговорити.

Наприклад, на сайті ФФ ОНУ ім. І. І. Мечникова є матеріали та розклад засідань студентського наукового товариства «Епістема» та наведена можливість зв'язатися з організаторами та запропонувати свою тему для обговорення.

#### **Другий етап: Побудова макету**

Всі вищезгадані принципи повинні враховуватись ще на початковому етапі побудови макету сайту ФФ або КФ. Потрібно враховувати світові тенденції побудови макетів, що вимагають відмови від готових макетів. Студенти очікують від вищих навчальних закладів високого рівня володіння інформаційними технологіями, тому використання готових макетів неприпустиме. Але якщо ми говоримо про сайт КФ, то припустимо використання готових макетів оригінального дизайну, замість використання власноруч написаних але непрофесійно оформлених макетів.

Також потрібно пам'ятати, що студент прийшов на сайт за філософським контентом, тому такі додаткові сервіси сайту як можливість відправити з сайту sms, або дізнатися прогноз погоди – це зайві та дуже недоречні для сайту ВНЗ атрибути.

У побудові макету доречно керуватись почуттям міри і не намагатися зробити те, що не під силу: студенти не вибачають непрофесійність, тому потрібно постійно простежувати, щоб усі сторінки макету були заповненими, кодування співпадало в усіх розділах, та усі браузері мали змогу коректно

відображати інформацію з сайту.

### Третій етап: Графічне оформлення

Графічне оформлення – це один з самих вразливих аспектів побудови сайту ФФ або КФ. На цьому етапі необхідно найбільш критично ставитися до світових тенденцій дизайну та дотримуватись навчальної та філософської специфіки.

1) Насиченість ілюстраціями і високоякісною графікою. Ця умова повинна виконуватись незалежно від масштабу сайту. Викладання кожної навчальної дисципліни повинно супроводжуватись використанням ілюстративного матеріалу, а особливо викладання філософії, яка повинна розвивати не тільки логічне мислення, але й образне. Тому кожен розділ повинен супроводжуватись коментованим графічним зображенням оптимізованим у форматі, залежно від типу доступу користувача до мережі Інтернет (повільне комутоване або швидке широкосмугове з'єднання, обмежений зв'язок через мобільні пристрої), яке б створювало враження філософії як «людяної науки».

Один з найкращих прикладів використання цього принципу ми зустрінемо на сайті кафедри світової філософії та естетики Східноукраїнського національного університету ім. В.Даля. У графі «історії кафедри» у вигляді слайдів за декілька хвилин глядач може спостерігати всю історію кафедри на протязі останніх десятиліть.

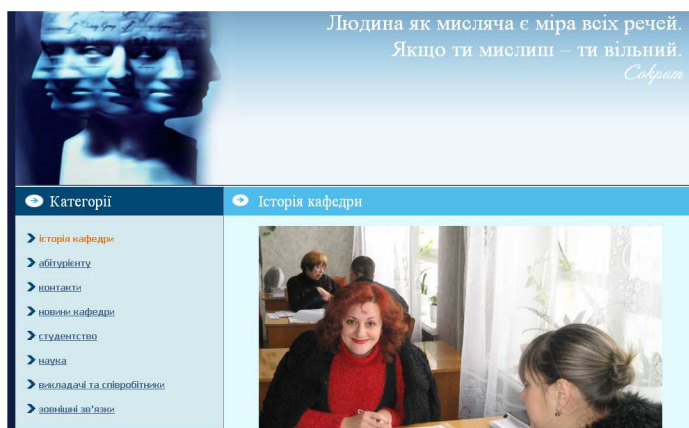


Рис. 2. Сайт кафедри світової філософії та естетики СНУ ім. В.Даля

Також доцільно було б використання елементів символізму та авангардного живопису, що максимально стимулювало студента на творчі пошуки та звертало увагу на близькість філософії та мистецтва.

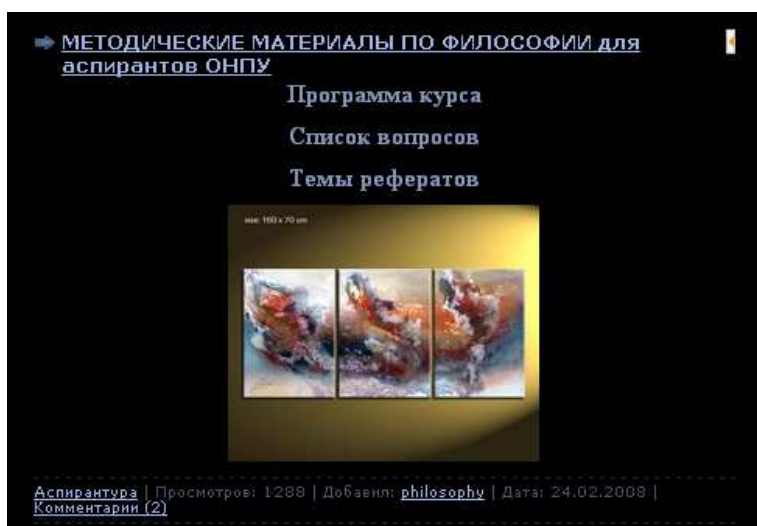


Рис.3. Прийом «ілюстрації і графіка» на сайті «КФіМН ОНПУ».

2) Великий білий простір. Багато вищих навчальних закладів розуміють сайт тільки як засіб викладення інформації, тому зовсім не піклуються про зручність її сприйняття та естетичне подання. Але для того щоб інформація виглядала естетично для неї потрібен великий простір, а не нагромадження тексту. Сучасні дизайнери радять білий колір, але цю пораду не можна пасивно копіювати, як зробили

більшість сайтів ФФ та КФ. Головне завдання графіки сайту ФФ та КФ - це викликати почуття «серйозності» та глибини філософії тому для графіки сайту підійде будь-який колір холодного відтінку, навіть чорний, див. Рис. 3.

Згідно останнім тенденціям «великого білого простору» побудовані сайти ФФ КНУ ім. Тараса Шевченка, КФ Вінницького національного технічного університету, ФФ ПНУ ім. Василя Стефаника, ФФ ЛНУ ім. Івана Франка.

Це робить їх досить елегантними та модними, але подібними до зірок на вечірці у однакових сукнях. Серед тих, хто вдало поєднує моду та оригінальність слід відмітити сайт ФФ ХНУ імені В.Н. Каразіна.



Рис. 4. Сайт ФФ ХНУ імені В.Н. Каразіна

#### Четвертий етап: робота над вдосконаленням зручності

Окремо слід відмітити таку найважливішу рису веб-ресурсів ВНЗ як антропометричність: інформаційний продукт потрібно розглядати як антропометричний – тобто відповідний навичкам, можливостям сприйняття та засвоєння інформації і так далі. У веб-дизайні всі ці вимоги, як правило означаються терміном «юзабіліті». Як зазначає Д. Фадеєв: «Кожен погодиться, що юзабіліті є важливим аспектом веб-дизайну. Незважаючи на те, чи працюєте ви над дизайном сайту портфоліо, над он-лайн магазином або веб-додатком, важливо зробити сторінки зручними і простими для користувачів. У протязі останніх років було зроблено багато досліджень про різні аспекти веб-дизайну і дизайну інтерфейсів» [2].

Серед головних принципів юзабіліті, необхідних для створення вдалого електронного навчально-методичного матеріалу слід зазначити:

##### 1. Користувачі концентруються на обличчях.

Як зазначає Данілевський В. Я.: «Люди інстинктивно помічають інших людей відразу ж, як вони виникають в полі зору. На веб-сторінках ми звертаємо основну увагу на обличчя, і очі, що надає веб-дизайнеру гарний інструмент для залучення уваги відвідувача. Але наша увага до осіб і очам людей це тільки початок, виявляється, насправді ми навіть починаємо дивитися в тому напрямку, куди дивиться людина на малюнку» [1].

Найбільш цікаво цей прийом застосований на сайті Луганського та Харківського університетів(см. рис 2 та рис 4).

##### 2. Вільний простір покращує розуміння.

Більшість розробників веб-ресурсів вищих навчальних закладів розглядають свій інформаційний продукт тільки як концентрацію інформації, та тим самим недооцінюють значення порожнього простору, який є простором між параграфами, зображеннями, кнопками та іншими елементами на сторінці. Вільний простір робить об'єкти на сторінці більш чіткими і виділеними, демонструє відносин між елементами (наприклад, показати, що ця кнопка відноситься до цієї групи елементів) і будівлі ієрархії елементів на сторінці. Вільний простір теж робить вміст більш легкий для читання. Дослідження показало, що використання вільного простору між параграфами і в лівій і правій колонках підвищує розуміння на 20% [6].

Щоб зрозуміти значення вільного простору, потрібно нагадати, що навчально-методичний сайт не відноситься до категорії розважальних ресурсів, котрі за рахунок привабливого дизайну намагаються утримати відвідувача якомога далі. На освітні сторінки заглядають тільки з необхідності, що дещо розслабляє дизайнерів сайтів ВНЗ, у яких сайти наповнені якісними матеріалами, тому що вони впевнені, що користувач все одно повинен бути повернутись до них. Але розробники повинні пам'ятати про зручність користування. Нагромадження інформації призводить до перевтоми та нарікань з боку

користувачів, навіть якщо вони зв'язані необхідністю навчання та користування даним сайтом.

Ця вимога дизайнерами сайтів виконана недостатньо – більшість сайтів ФФ та КФ містять забагато інформації, та дуже мало вільного простору. Але ця вимога може бути досить просто виконана через відмову від додаткових сервісів та вивільнення бокових панелей, як це зробили, наприклад розробники сайту ФФ ЛНУ імені Івана Франка.



Рис. 5. Сайт ФФ ЛНУ імені Івана Франка

### 3. Контроль лаконічності класифікації розділів

У процесі розвитку сайту інформації може стати забагато. Інформаційна насиченість, перенавантаження зібраного матеріалу призводить до того, що розробники намагаються передбачити все можливі запити користувача та роблять побудову сайту надто перенавантаженою, що замість облегшення користування сайту призводить до розпачі користувачів. Тому необхідно постійно контролювати, чи збереглась простота та лаконічність побудови сайту при формуванні нових розділів.

#### П'ятий етап: Формування особливостей сайту

Крім того, що сайт присвячений вивченню філософії, в ньому повинна міститись якась неповторна «родзинка» яка б вказувала на специфіку вивченні філософії саме в цьому ВНЗ, або саме в цьому регіоні.

Це може бути:

1) Яскравий футер. Як зазначає колектив аналітиків «Smashing Magazine» [9], розгляд конкурентоспроможності дизайну потрібно починати з футера: «Згідно з класичними принципами веб-дизайну, все, що знаходиться внизу сторінки не дуже вже й важливо. І так думають більшість звичайних користувачів. Та й більшість дизайнерів теж переконані, що це чиста правда. Елементи сайту внизу станиці дійсно не можуть привернути увагу відвідувачів, саме тому про футери часто забувають або взагалі їх ігнорують, і не приділяють уваги того, якого вони заслуговують. Насправді більшість футерів, досить нудні і не надихаючі. Дизайнери зазвичай використовують область внизу сторінки, щоб розмістити там все те, для чого вони не знайшли місце вгорі. Наприклад, дисклеймер, кнопки валідації W3C, дані про авторські права, посилання «на початок сторінки» і контактну інформацію» [6]. Нажаль схожу помилку роблять майже всі розробники сайтів ФФ та КФ. Прикладом цікавого оформлення футеру може стати сайт КФ ЛНУ.



Рис. 6. Сайт КФ СНУ ім. В.Драля

4. Елементи оформлення соціальних мереж. Це обов'язковий елемент. Саме можливість «діалогу» робить сайт корисним, тому кожна сторінка повинна супроводжуватись можливістю надання коментарів. Нажаль, ця вимога не виконана у достатньому обсягу жодним сайтом ФФ та КФ. На сайті КФ ОНПУ є можливість коментарів та діалогів з викладачами, але більше можливостей шаблон сайту не передбачає, тому ця умова реалізована недостатньо. Хоча подяки викладачам та запитання стосовно учбового процесу на цьому сайті є саме завдяки можливості залишати коментарі: кожному сайту неважко буде створити таку корисну та необхідну для навчання опцію.

6. Збільшені форми пошуку. Цей прийом на сайтах ФФ та КФ майже не використовується, пошук дуже малий, майже непомітний. Слід відмітити надзвичайно важність саме форму пошуку: сайт, головне призначення якого – навчально-методичні технології, повинен бути максимально зручним для роботи студентів та викладачем, та виконувати свою головну функцію по швидкому пошуку необхідних для навчального процесу матеріалів.

Найбільш зручний пошук на сайті ФФ КНУ та ОНУ.

7. Використання іконок розділів, авторів і графічних підказок. Більшість з цих прийомів не використовується, таким чином сайт здається безликим, студент не бачить в викладачах тих людей, які зацікавлені в навчанні. Тому кожен викладач повинен мати свою сторінку, на якій він би вибрав власну іконку та власну систему графічних підказок для акцентування уваги на темах, підрозділах та деталях.

8. Використання новітніх технологій і прийомів дизайну: «Списки тегів, елементи майбутнього Веб 3.0 (замість хмарки тегів)» (на сайтах ФФ та КФ взагалі часто не має тегів), «Рисунки» (КФ ЛНУ, ФФ ХНУ, КФ ВНТУ), «Написи від руки» (КФ ЛНУ), «Особливий стиль шрифту, наприклад «ретро»» (не використовується), «Природничі текстури і фон, що складається з фотознімків» (цей прийом досить поширений на гарно зроблених сайтах ФФ та КФ), «Розмовляюча навігація» (не використовується).

Окрім спеціальних прийомів дизайн сайту навчальних закладів повинен відповідати загальним естетичним вимогам, а саме:

- художньо-інформаційна виразність;
- художньо-образне втілення фахової інформації (образна виразність);
- своєрідність форми, яка виділяє сайт з його аналогів (оригінальність);
- стильова визначеність, яка співпадає з особливостями фаху освітнього закладу;
- функціональна обумовленість, яка свідчить про відповідність освітнього ресурсу його

призначенню;

- загальна відповідність умовам його використання;
- цілісність композиції.

**Висновки.** В нашому дослідженні ми проаналізували естетичну і логічну побудову та конкурентоспроможність інформаційних ресурсів веб-сайтів ФФ та КФ, та дійшли наступних висновків: більшість сайтів лише частково реалізують можливості інтернету у освітніх технологіях. Багато цікавих та корисних прийомів залишаються невикористаними, сайти більш нагадують книги – тобто не передбачають інтерактивності: коментування або додавання матеріалів на сайт.

По результатам проведеного дослідження ми можемо порекомендувати застосувати в дизайні веб-ресурсу з філософським контентом наступні прийоми:

- Збільшити вільний простір, тому що тематичної інформації на сайтах ВНЗ забагато, і її незручно сприймати користувачу. Частина матеріалів можна розміщати не у вигляді текстів, а у вигляді відео-уроків та аудіо-книг, наприклад скористатися у оформленні сайтів лекціями, які студенти записували на диктофон.
- Спростити класифікацію підрозділів, тобто не перенавантажувати логічну побудову сайту.
- Використати графічні зображення, пов'язані з філософською тематикою: це можуть бути абстрактні картини або зображення відомих притч або парадоксів, якими славляться філософи.
- Обов'язково застосувати елементи оформлення соціальних мереж. Як відомо, філософія завжди була пов'язана з діалогом і не можна втрачати цю її найважливішу рису.
- Використати «розмовляючу» навігацію, тобто докладніше роз'яснити, що саме чекає користувача за кожним банером, додати графічних та текстових підказок. Це значно спрощує студентів пошук необхідної інформації на сайті.
- Розробити індивідуальні іконки авторів, що зробить сайт більш «людяним» – інакше студенти не відчують, з ким вони спілкуються, звідки йде інформація.
- Періодично та гармонійно застосувати в дизайні такі прийоми як «Рисунок», «Написи від руки», особливі шрифти.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. Монографія / В.Я. Даниленко. – Х.: Колорит, 2005. – 244с.
2. Десять корисних висновків і принципів юзабіліті [Електронний ресурс]/ Фадеєв Д. – Режим доступу до журн.: <http://maax.ws/design/45>
3. Кінаш Р.І., Гладишев Д.Г. Вища освіта України і Болонський процес: Конспект лекцій. Львів, 2006 р, 66 с
4. Ководство [Електронний ресурс]/ А. Лебедев. – Режим доступу: <http://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/>
5. Овчинников Р., Сухов С. Корпоративный веб-сайт на 100%. Требуется от сайта большего! – СПб.: Питер, 2009. – 320 с.
6. Футери в сучасному веб-дизайні: Креативні приклади та ідеї [Електронний ресурс]/Smashing Magazine. - Переклад: Максим Долчук. – Режим доступу до журн. // <http://maax.ws/design/54/>

УДК 81-26

## ДО ПРОБЛЕМИ ЗНАЧЕННЯ ПРИЙМЕННИКІВ

*Статтю присвячено постановці питання про семантику прийменників з погляду функціонального прагматизму.*

*Ключові слова: семантика, прийменник, функція, модель.*

*Статья посвящена постановке проблемы семантики предлогов с точки зрения функционального прагматизма.*

*Ключевые слова: семантика, предлог, функция, модель.*

*The article is focused on the problem related to the semantics of prepositions in the view of functional pragmatism.*

*Key words are semantics, preposition, function and model.*

Проблема службових слів звичайно вирішується надзвичайно просто, якщо ставитися до неї інтуїтивно. Такі ознаки як відсутність номінативних значень у службових слів і нездатність виконувати функцію члена речення, невідповідність синтаксичної функції й значення стали навіть предметом опису словникової статті: «Як лексеми вони позбавлені номінативних значень, властивих знаменним словам, тобто не називають предметів, ознак, властивостей, дій, їх лексичне значення абстраговане від відносин, які вони виражають у реченні» [Васильєва 1990: 352]. Однак, перед дослідником повстає серія питань. В прийменників спостерігаються антонімічні відносини в значенні за декларування відсутності такого значення взагалі, часто зустрічається все більш самостійне уживання у мовленні, особливо в усному, що ставить проблему їхнього співвідношення із частинами мови.

Цілий напрямок лінгвістики минулого століття було підпорядковано ідеї вивчення мови в собі й для себе, аксіоматично стверджуючи розуміння мови як замкнутої системи. Цей підхід втілювався в одній з найбільше глибоко розроблених у лінгвістиці концепцій службових слів взагалі, яка звела проблему до опису більш-менш великого набору формальних граматичних властивостей: «Закономірність така: для частин мови важливі тільки граматичні, не лексичні показники» [Панов 1999: 118]. Послідовне продовження такого підходу закономірно приводить до ідеї суцільно граматичного статусу не тільки прийменників і службових слів взагалі, але й навіть частин мови, до редукування з ідеї граматичного значення понятійного власне семантичного компонента. На шляхах такої «лінгвістичної редукції» створюються досить витончені моделі мови, орієнтовані на розробку й здійснення формальних дослідницьких процедур, що оперують із мовним матеріалом, які, як це блискуче показав А.Ф.Лосєв, не відповідають мовній системі. До таких теорій, які є логічним наслідком ідей А.Ф.Лосєва про продукт лінгвістичного дослідження як про модель об'єкта, належать останні роботи представників і московської лінгвістичної традиції і ідеї українських мовознавців.

Послідовний розвиток ідей лінгвістичного дослідження як моделювання наукового концепту втілюється в розгляді семантичних явищ як цілком довільно співвіднесених об'єктів, що є своєю метафізичною формою «проліферації теорій». Так, М.Всєволодова у визначенні прийменника стоїть на формально-позиційних позиціях, роблячи основний упор на опис прийменників через їхні синтаксичні функції [Всєволодова, 2002: 8-15]. Розвиток такого підходу знаходимо в риторичній формулі М.В.Панова: «Чи не буде простіше, якщо цю формулу повернути іншою стороною й сказати: словоформи одного слова мають спільне лексичне значення?» [Панов 1999: 122]. Як бачимо, моделювання допускає як залежність словоформи (актуального) від слова (інваріантного), так і навпаки, залежно від зручності опису. Незважаючи на таку зручність, залишається проблема інваріанта.

Дослідники при аналізі вживання прийменників зосереджуються на результативному



субстанціональному аспекті. Наприклад, концепція М.Всеволодової, будучи методично орієнтованою, прагне до максимальної деталізації опису й надання кожному типу вживання прийменника статусу елемента системи, що виражається в описі значення прийменників як формантів синтаксичних одиниць. Ці ідеї розвиває М.Конюшкевич, спираючись на визначення синтаксеми (мінімальної синтаксичної одиниці) Г.А.Золотової як єдності категоріального значення (яке, втім, знаходиться на периферії дослідницького інтересу), морфологічної форми й синтаксичної функції, відзначає, що морфологічна форма виражається не тільки флективно, але й аналітично (наприклад, прийменником або сполученням словоформ) і лексично [Конюшкевич 2005: 76]. Ця точка зору укладається в ідею опису прийменника як суто синтаксичного явища й викликає редукцію значення прийменників до синтаксичних відносин у мовленні. Наслідком цього є розуміння синтаксеми як інваріантної мовної одиниці, що включає в себе словоформи, елементи лексичних значень і прийменники, яке вимагає висвітлення питання про розрізнення мовних одиниць і їх складових. Такий підхід значно збільшує кількість інваріантних одиниць мови, додаючи до традиційних схем (моделям) речення й словосполучення як інваріантним сутностям інваріанти словоформ. Послідовний розвиток цієї ідеї вимагає введення мінімум 6 відмінкових синтаксем тільки для іменника не враховуючи категорії числа, кількість же можливих комбінацій з прийменника з відмінковими формами або граматичних категорій дієслова в разі збільшує складність системи. Якщо ж урахувати ще й властивість мовних одиниць вступати в системні відносини один з одним і з одиницями інших рівнів (підсистем), то виникає побоювання значного ускладнення опису мовної системи<sup>1</sup>. Прийняття такого рішення піднімає додаткові проблеми, починаючи з форми зберігання інваріантної інформації в пам'яті, форм її прояву в мовленні, ознак синтаксеми та словосполучення, пояснення явища слабкого керування, розрізнення або об'єднання в єдину сутність конструкцій типу *над/під/перед/за* + *N<sub>5</sub>* при врахуванні їхньої семантичної різниці й т.д. Разом з тим, накопичені прихильниками такої концепції спостереження надзвичайно корисні. Так, М.Конюшкевич стверджує, що «У прийменника досить багато функцій, але найбільшою діагностичною силою, на наш погляд, наділена його синтаксемотворююча функція: прийменник разом із флексією або без неї (у сполученні із прислівниками, і не тільки з ними) є формантом синтаксеми, а отже, і маркером її синтаксичної позиції» [Конюшкевич 2006: 76],— чим яскраво демонструє значимість синтаксичного значення у структурі прийменникової й прислівникової семантики.

Дослідники проблеми прийменників, прагнучи описувати інваріантні структури мови, зосереджують свою увагу на *синтаксичних механізмах* і ролі в них прийменниково-відмінкових конструкцій, тобто на *процесуальному аспекті* вживання прийменників, на проблемі «послідовного розмежування речення як одиниці мови (інваріанта) і висловлення як одиниці мовлення, одного з можливих варіантів речення, вибір якого обумовлений конкретними завданнями комунікації» [Щукіна 2006: 121]. Відзначимо, що така точка зору містить проблему інваріанту. Подолання ідеї синтаксеми в цьому випадку сполучається з подоланням ідеї інваріантності й, отже, втратою чіткого орієнтира у визначенні й синтаксичних і семантичних властивостей об'єкта дослідження. Тому не випадково в цитованому дослідженні так багато значення в приділено статистичному методу. Крім того, такий підхід страждає на досить розповсюджену хворобу: концентруючись на мовленні (актуальному) або мові (інваріантному) часто залишається нез'ясованим механізм взаємодії мови й мовлення та навпаки. Навпроти, за механізми приймаються прояви таких механізмів: «Особливий інтерес, на нашу думку, становлять прийменниково-відмінкові комплекси в детермінантній позиції, що поширюють предикативний комплекс у цілому, не мають чітко закріпленої за ними позиції в реченнєвій структурі, а тому беруть активну участь у реалізації різноманітних актуалізаційних механізмів» [Щукіна 2006: 121],— і разом з тим: «У результаті проведених підрахунків нам удалося встановити, що частотність вживання лексико-морфологічних сигналізаторів Т[еми] і Р[еми] у складі прийменниково-іменникових комплексів із значенням причини є дуже низькою» [Щукіна 2006: 125]. Таким чином, необхідність і існування одиниць справедливо проголошуються очевидними, а природа й механізм їх взаємодії не пояснюються ніяк, подібно тому, як циферблат годинника натякає на наявність механізму, але ніяк його не характеризує. Важливим результатом таких досліджень ми вважаємо демонстрацію лінійного характеру механізмів породження мовлення, що дозволяє визначити лінійність як обов'язкову ознаку інваріантних механізмів мовлення пов'язаний з їхнім інваріантним характером, тобто твердити про поєднання в межах однієї мовної сутності лінійності як властивості мовлення з інваріантністю як властивістю мови.

У межах синтаксичного підходу перебуває й Н.В.Куш, однак, проблему значення прийменників для прийменникових еквівалентів вона вирішує введенням дейксисту у структуру значення, що може виявитися продуктивним і демонструє дрейф від формального підходу до семантичного: «За способом вираження дійсності прийменникові еквіваленти є т. з. дейктиками, службовими словами, які мають

<sup>1</sup> Нагадаємо, що сама ідея інваріанта окрім іншого має евристичну значущість і покликана спростити опис мовної системи, як це сталося з поняттям фонему в концепціях І.О.Бодуена де Куртене та М.С.Трубецького.

значення дейктичності (категорійне значення, яке в будь-якому контексті залишається незмінним). Лексичне значення дейктиків не залежить від найближчого оточення порівняно з первинними прийменниками, лексичне значення яких регулюється іншими членами синтагми: контексту, тобто значення іменника (займенника) у певній відмінковій формі та дієслова (присудка). Лексичне значення дейктиків — це індивідуальне вторинне значення, що є результатом семантичних зсувів» [Куц 2006: 94]. Такий підхід цікавий тим, що дейктичні аналоги прийменників демонструють граматичну семантику прийменників і разом з нею можуть бути негативною ознакою неграматичної семантики. Н.Куц зводить значення прийменників і їх еквівалентів до синтаксичних відносин: «Опис семантики прийменникових еквівалентів — це певна класифікація всіх випадків його вживання з урахуванням індивідуального відмінкового значення і найближчого контексту. До основних семантичних груп прийменникових еквівалентів слід віднести обставинні та атрибутивні (означальні)» [Куц 2009: 9]. Як видно, дейктичні аналоги прийменників демонструють реляційну семантику, яка тісно пов'язана із граматичними засобами вираження й через це досить складно відділяється від останньої. У цьому плані позиція Н.В.Куц зближається з ідеєю Г.П.Циганенко, що пропонує розглядати лексичне значення як окремий випадок більш універсального явища — лексемного значення: «Лексемним треба вважати індивідуальне значення кожного окремого слова, тобто те, чим за змістом дане слово (лексема) відрізняється від усіх інших» [Циганенко 2006: 41]. Особливості останнього ми розглянемо нижче, а як проміжний висновок на додаток до положення про механізм мовного втілення прийменників утримаємо положення про наявність у них лексемного значення яке принципово здатне реалізовуватися і в дейктичних словах, але відрізняється від лексичного значення.

Хронологічно розглянуті концепції з'явилися пізніше за концепцію І.Р.Вихованця, однак його погляди нам зручніше розглянути після ідей школи проф. М.В.Всеволодової. У рішенні питання про інваріантне значення прийменників І.Р.Вихованець спирається на концепцію синтаксичного значення Є.Куриловича. У своїх дослідженнях Вихованець не виходить за межі мовних реалізацій прийменників у синтаксичній функції, відзначаючи, що «У синтаксичному ярусі мовної структури прийменники функціонують як аналітичні синтаксичні морфеми, типове призначення яких полягає в переведенні субстантива у прислівникову позицію» [Вихованець 1980: 235]. Проблему виявлення інваріантного значення прийменника вчений переводить в площину виявлення семантико-граматичних позицій прийменникових форм. Таким чином, за Вихованцем проблема інваріантного значення прийменників із площини мовлення (синтаксису) переводиться в площину морфо-синтаксичних механізмів (мови). Слідом за Є.Куриловичем І.Р.Вихованець при виявленні інваріантних сутностей мови широко використовує протиставлення первинної й вторинної функції. При цьому первинна функція (основне значення), наприклад, прийменника вчений вважає зразковим і визначає так: «В основному значенні найчіткіше виражається специфіка прийменника і його призначення в граматичній системі» [Вихованець 1980: 236],— а завдання дослідження формулює в такий спосіб: «Найговловніше при визначенні семантичної структури прийменника полягає у виділенні його первинного (основного) значення, що не визначається контекстом, і з'ясуванні природи вторинних значень, у яких під впливом контексту частково або повністю нейтралізується основне значення» [Вихованець 1980: 237]. Вторинне значення прийменника виступає як нейтралізована реалізація первинного значення. Нейтралізація при такому підході розуміється як свого роду деструкція мовної сутності в мовленні (контексті), тому вона в даній концепції не допомагає, а навпроти, перешкоджає виявленню інваріантного значення<sup>2</sup>. Значення прийменника представлене в І.Р.Вихованця у вигляді бінарної ієрархічної структури в якій актуальне значення в мовленні руйнує інваріантне мовне, загальне, значення. «У застосуванні до прийменників як аналітичних синтаксичних морфем категоріальне значення вказує на семантику відношень, на відношення (у типовому функціонуванні, в першу чергу відношення просторові, темпоральні і логічні) аналітичного прислівника (адвербіалізованого субстантива) до інших компонентів речення або словосполучення» [Вихованець 1980: 237-238]. Наведене визначення цінне тим, що вказує по-перше на тип значення (відносини) і характеризує його, а, по-друге, демонструє реляційний характер такого значення, співвідносячи його із субстантивом, тобто одиницею зі значенням субстанції. Таким чином, регулярною семантичною властивістю прийменника на підставі даних І.Р.Вихованця слід визнати

<sup>2</sup> Розуміння нейтралізації в І.Р.Вихованця викликано специфічно феноменологічним розумінням інваріанта як продукту редукції несуттєвих ознак (вчений називає це абстракцією): «Загальне значення, як слушно відзначає Є.Курилович, є абстракцією яка дуже важко піддається формулюванню, абстракцією, корисність і застосовність якої до конкретних лінгвістичних проблем вирішить майбутнє» [Вихованець 1980: 237]. Така позиція створює методичні проблеми: «За наявності різної семантики і різних формально-граматичних позицій неможливо звести неоднорідні вживання прийменника до одного семантичного інваріанта» [Вихованець 1980: 226]. Розуміння інваріанта як абстракції пов'язане з нерозрізненням омонімічних мовних одиниць як реалізацій різних мовних одиниць, викликаним орієнтацією на примат форми перед семантикою: «В неоднакових семантико-граматичних позиціях формально тотожній прийменник виступає як сукупність омонімічних елементів, які входять в у різні семантико-синтаксичні угруповання» [Вихованець 1980: 226].

позначення відносини субстанції до інших субстанцій або атрибутів.

Польський дослідник Ч.Ляхур також вважає, що семантика прийменників указує на характер відносини між локалізатором і предметом, названим прийменниково-відмінковою конструкцією: «Semantyka relacji przekazywanych przez konstrukcje z przyimkiem *znad/sponad* przedstawia sie w sposob nastepujacy: oznaczaja one oddalenie przedmiotu umiejscowionego nad, powyzej lub w poblizu lokalizatora przestrzennego wymienionego w pozycji przy przyimku. W ramach takiego ogolnego znaczenia — w zalezności od kilku czynnikow — pojawiaja sie bardziej konkretne znaczenia szczegolowe. Do czynnikow tych w pierwszym rzędzie odniesc nalezy semantyce rzeczownikow» [Lachur 2006: 96]. Найціннішою в наведеній цитаті ми вважаємо розуміння значення прийменника як типу відносини між актантами (у цьому випадку між локалізатором і предметом) синтагматичної номінативної одиниці, тобто вказівка на відносини в межах номінованого.

Евристичний підхід до питання про значення прийменника знаходимо в концепції Г.П.Циганенко. Г.П.Циганенко, як говорилося вище, для позначення семантики службових слів пропонує ввести в систему уявлень поняття лексемного значення: «Лексемним треба вважати індивідуальне значення кожного окремого слова, тобто те, чим за змістом це слово (лексема) відрізняється від усіх інших» [Цыганенко 2006: 41]. Наведене положення при встановленні значення мовних одиниць замість процедури абстракції як відволікання від несуттєвих властивостей предмета або явища<sup>3</sup> вимагає процедури узагальнення як синтезу, що пояснює й визначає ознаки різних проявів одиниці. Таке узагальнення вимагає протиставлення одиниці іншим однорідним і неоднорідним одиницям, тобто встановлення позитивних і негативних ознак одиниці, базується на розумінні лексичного значення як нетотожного лексемному значенню, розводячи в значенні одиниці в якості позначуваного понятійну (позамовну) і модельну (внутрішньомовну) інформацію. Таким чином, уводячи в систему поняття лексемного значення, Циганенко припускає визнання за прийменниками інваріантного значення, що нетотожно значенням самостійних слів по своїй природі й вимагає специфічних дослідницьких процедур.

Представлений аналіз дозволяє перейти до обговорення можливого функціонально-прагматичного рішення питання.

Відзначимо, що мовні одиниці є проявами мовних (інваріантних) одиниць. Тому, термін «слово», якщо вважається, що він позначає мовні явища, не може застосовуватися до мовленнєвих одиниць. Таким чином, будь-який мовленнєвий фрагмент можна розглядати тільки як одиницю мовлення, а не як одиницю мови. Необхідною умовою для цього є наявність у мові інваріантної одиниці, що співвідноситься з одиницею мовлення. Тому практично будь-яка мовленнєва одиниця припускає своєрідне «подвоєння сутностей», співвіднесує інваріантну мовну одиницю. Стосовно проблеми морфологічної класифікації одиниць мови це значить, що відношення слова й словоформи охоплює не тільки слова, які традиційно включають значенні (номінативні) одиниці, але й службові слова й вигукі зі співвіднесеними з ними мовленнєвими реалізаціями. Отже, ми стверджуємо, що прийменникам, сполучникам, часткам і, можливо, вигукам відповідають «словоформи» зі статусом актуальних мовленнєвих одиниць. Таким чином, інваріантні одиниці не тотожні мовленнєвим через принципово іншу природу. Більше того, природа, значення й структура інваріантних одиниць визначають форму й значення одиниць мовлення, а не навпаки (у всякому разі в синхронному аспекті).

Таким чином, проблема виглядає так: мовленнєві реалізації службових слів співвідносяться зі своїми інваріантами, як слово співвідноситься зі словоформою, і мають певні властивості (тип синтаксичного зв'язку, певний тип словоформ, при яких зустрічаються дані одиниці й т.ін.). Оскільки кожна мовна одиниця співвідноситься із цілим класом мовленнєвих одиниць, що розрізняються між собою, ми вважаємо за необхідне постулювати її синтетичний характер як інформації: вона поєднує елементи, що утворюють різні реалізації в мовленні. Така інваріантна сутність, оскільки вона є складним агрегатом різної інформації з необхідністю повинна бути структурована.

Мовну (інваріантну) сутність слід розглядати у двох аспектах: 1) як інваріантну субстанціональну (симультанну) інформацію і як 2) інваріантну процесуальну (сукцесивну) інформацію. Розрізнення цих аспектів дозволяє виділити з мовних сутностей одиниці як форми зберігання й співвіднесення між собою інформації й відповідні їм моделі як алгоритми застосування такої інформації до досвіду в процесі побудови (мовна діяльність з породження мовних і мовленнєвих одиниць) і сигналізації (мовлення) інформації в комунікації. Процесуальний аспект інваріантної інформації функціонально підпорядкований субстанціональному, оскільки він регулює застосування останньої й, отже, у випадку її відсутності втрачає й об'єкт свого застосування, тобто перестає існувати. Процесуальна інформація є проявом субстанціональної й не може їй суперечити, однак, це не означає, що результат її застосування тотожній субстанціональній інваріантній інформації. Навпроти, він лише пов'язаний з нею.

Незважаючи на те, що інваріантне й актуальне не можуть бути зведені одне до одного, різні

<sup>3</sup> Відзначимо, що абстрактне теоретичне узагальнення як результат такого відволікання не є власне узагальненням властивостей досліджуваного, а тільки узагальненням продуктів абстракції.

інваріантні сутності мови обслуговують різні аспекти мовної діяльності від створення й зберігання інформації в інваріантному вигляді до відтворення інформації в мовленні. Одиниці зовсім позбавлені ознаки лінійності, будучи суцільно мовними утвореннями, що не представлені в досвіді безпосередньо. Моделі ж регулюють застосування одиниць у досвіді і містять у собі ідею про послідовність елементів, що співвідносяться, і цьому плані являють собою собою схему застосування інваріантних одиниць до мовленнєвого досвіду. Ми вважаємо, що вони мають статус предикативних інваріантних одиниць. Моделі також можуть спостерігатися тільки опосередковано, і ступінь цієї опосередкованості залежить від галузі застосування моделі. Будь-яка модель необхідно містить у собі у вигляді значення лінійну (тимчасову) складову як елемент досвіду. Лінійний характер механізмів породження мовлення дозволяє затверджувати, що лінійність є обов'язковою ознакою механізмів мовлення сполучених з їхнім інваріантним характером. Тому згадані вище «актуалізаційні механізми» І.Щукіної являють собою моделі побудови мовлення, з необхідністю співвіднесені з інваріантом як з означуваним, котрий ми попередньо назовемо інваріантною інформацією моделі.

Застосування останнього положення до проблеми службових слів приводить до твердження про розмежування процесуальної й субстанціональної інформації, що регулює прояв прийменників у мовленні. Отже, для прийменників і сполучників ми повинні висунути ідею наявності субстанціональної (лексемної) і процесуальної (модельної) інваріантної інформації. У цьому плані будь-яке службове слово як мовна інваріантна сутність детермінує і тому детермінує всі можливі свої прояви в мовленні, які, власне, і є підставою для встановлення властивостей розглянутих одиниць і моделей їхнього застосування в мовленні.

Пропоноване рішення вимагає висвітлення питання значення прийменників як лексемного значення. Якщо у відповідності зі сформованою традицією розуміти лексичне значення як відповідність у мовній системі поняттю (концепту або наївному поняттю), то, безумовно, лексемне значення в жодному разі не можна визнати лексичним. У той же час значний дослідницький матеріал, що вказує на наявність у прийменників реляційної семантики, вимагає ототожнити лексемне значення прийменників з реляційною семантикою. Значення прийменника є типом відношення між акантами ситуації, що номінується у реченні. Така семантика через свою природу може бути самостійною лише настільки, наскільки відношення не може бути самостійним від співвіднесеного. Тому ми стверджуємо, що з одного боку, лексемним значенням (планом змісту) прийменника варто визнати реляцію, з іншої ж сторони планом змісту останньої, слід думати, слід припустити позамовну (розумову) модель виділення відносини. Таке розуміння вимагає розведення лексичного значення й лексемного значення за ознакою вказування в значенні одиниці на понятійну (позамовну) і модельну (внутрішньомовну) інформацію. Постає проблема може вточнити розуміння прийменників як виразників «диференціації логіко-сміслових відношень, що виявляються цим (синтаксичним — Ю.С.) зв'язком» [Іваненко 1981: 129]. Однак, прояснення цього питання вимагає самостійного дослідження.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Васильева Н.В. Служебные слова // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — С. 352-359.
- Всеволодова 2000: Всеволодова М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка: Учебник. — М., 2000.
- Всеволодова 2002: Всеволодова М. Предлог как грамматическая категория: проблемы дефиниции, типология, морфологические и синтаксические характеристики // Лінгвістичні студії. Вип. 9. — Донецьк: ДонНУ, 2002. — С.8-15.
- Всеволодова и др. 2003: Всеволодова М.В., Клобуков Е.В., Кукушкина О.В., Поликарпов А.А. К основаниям функционально-коммуникативной грамматики русского предлога // Вестник Моск. ун-та, 2003, № 2. — С. 17-59.
- Гак 1977: Гак В.Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: Общие вопросы. — М.: Наука, 1977. — С. 230-293.
- Грищенко 1978: Грищенко А.П. Прикметник в українській мові. — К.: Наук. думка, 1978.
- Іваненко 1981: Іваненко З. І. Система прийменникових конструкцій адвербіального значення, Київ — Одеса, 1981.
- Конюшкевич 2006: Конюшкевич М. Предлог как синтаксеообразующий формант и структура синтаксемы // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. Випуск 14. — Донецьк: ДонНУ, 2006. — С. 73-79.
- Курилович 1962: Курилович Е. Очерки по лингвистике. — М.: Изд-во иностр. лит., 1962.
- Куц 2006: Куц Н. Прийменник: основні підходи вивчення, лексико-граматичні ознаки, перспективи дослідження // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. Випуск 14. — Донецьк: ДонНУ, 2006. — С. 90-95.
- Панков 1999: Панков М.В. Позиционная морфология русского языка. — М.: Наука, Школа "Языки русской культуры", 1999.
- Панков 2005: Панков Ф. Проблема бифункциональности предлогов и наречий // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. Випуск 13. — Донецьк: ДонНУ, 2005. — С. 88-96.
- Цыганенко 2006: Цыганенко Г.П. Толково-сопоставительный словарь русских и украинских предлогов. — Алчевск: Донбасс-Медиа, 2006.
- Щукіна 2006: Щукіна І. Статус причинових прийменників у комунікативній структурі висловлення //

Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. Випуск 14. — Донецьк: ДонНУ, 2006. — С. 121-125.

Lachur 2006: Lachur Cz. O jednym z fragmentow semantycznej kategorii ablatywnosci w jezykach slowianskich (na materiale jezyka polskiego) // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. Випуск 14. — Донецьк: ДонНУ, 2006. — С. 95-98.

*Наталія ДИКА*

УДК 372.881.1

## **ФОРМУВАННЯ ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ГРАМАТИКИ**

*У статті розглядаються проблеми формування лінгвістичної термінології в учнів основної школи під час вивчення граматики. Це має великий вплив на розвиток їхнього лінгвістичного мислення.*

*Ключові слова: термінологія, граматика, шкільний курс граматики, педагогіка.*

*В статье рассматриваются проблемы формирования лингвистической терминологии учащихся основной школы при изучении грамматики. Это имеет большое влияние на развитие их лингвистического мышления.*

*Ключевые слова: терминология, грамматика, школьный курс грамматики, педагогика.*

*In the focus of article are the problems of linguistic terms learning by secondary school pupils during the study of grammar. It has a great influence on the development of their linguistic thinking.*

*Key words: terminology, grammar, grammar school course, pedagogy.*

*Актуальність:* У процесі вивчення граматики створюються сприятливі умови для осмислення школярами цілісності мови, характерних для неї зв'язків між різними рівнями. Так, учні спостерігають за змінами в значенні слова внаслідок переходу слова з одного лексико-граматичного класу в інший. Така робота створює передумови для формування у школярів наукового погляду на мову, на існування нерозривного зв'язку між морфологічними ознаками та його смисловою стороною.

Засвоєння учнями навчального матеріалу про належність слова до певного лексико-граматичного класу, а також виявлення його суттєвих ознак має великі можливості для розвитку їхнього лінгвістичного мислення.

Оволодіння учнями словотворчими вміннями та навичками базується на засвоєнні ними комплексу теоретичних понять. Успішна організація цього процесу визначається багатьма чинниками, одним з яких є чітке розуміння вчителем шляхів його формування. Отже, педагог, перш ніж визначити методи, які забезпечують найбільш повне усвідомлення школярами суттєвих ознак поняття, має бачити перспективу його розвитку і основні етапи засвоєння.

Той факт, що основні поняття з граматики послідовно проходять через весь шкільний курс української мови, дозволяє здійснювати вивчення теоретичного матеріалу на основі принципів наступності і перспективності, тобто поступово збагачувати його змістову сторону.

Своєчасне засвоєння та правильне розуміння термінології становить розвивальний потенціал школяра, створюючи умови для формування абстрактного теоретичного мислення. Процес засвоєння терміна, у якому сконцентрована сутність відображення мовних явищ, мотивованих ситуативними особливостями мовлення, реалізує свідоме розуміння та використання мовного конструкту, що передусє принципу наступності та перспективності на рівні співвідношення змісту, методів та форм організації навчального процесу.

Усе це потребує зміни основних цілей навчання, пріоритету особистісно-орієнтованого підходу, врахування психолого-вікових особливостей, що дає можливість створити умови для свідомого, глибокого засвоєння граматичної теорії, дозволяючи повною мірою спиратися у процесі навчання на інтуїцію здібностей учнів в галузі граматики та їх мовленнєвий досвід.

Ефективність формування лінгвістичних понять, ступінь інтенсивності залежать від специфіки виучуваного матеріалу. Значні можливості для такої роботи закладено в розділах «Морфологія» та «Синтаксис».

Відповідно до нових підходів у навчанні мови формування будь-якого аспекту з ряду лінгвістичної термінології здійснюється за двома напрямками:

- 1) Під час слухання відповідної теми;
- 2) У процесі виконання специфічних лексико-граматичних вправ, тощо.

В основі вивчення граматики в загальноосвітньому навчальному закладі покладено

лінгводидактичні принципи, які мотивують доцільний вибір методів і прийомів навчання, забезпечують належний рівень засвоєння шкільного курсу мови, формування комунікативних умінь і навичок, та специфічні принципи, спрямовані на врахування особливостей курсу.

Відповідно до цього, вивчення морфології має практичну спрямованість, адже відкриває можливості для розвитку мовлення учнів на основі засвоєння граматичних норм і правил, сприяє збагаченню словникового запасу учнів, засвоєнню правил слововживання. Опанування частинами мови шляхом виділення граматичних ознак слів, що належать до різних граматичних класів, розмежування родових і видових понять, класифікації морфологічних явищ спрямоване на удосконалення логічного мислення школярів. Так скажімо, без знання способів словозміни, що є предметом вивчення морфології, неможливе ефективне засвоєння синтаксису. Уміння змінювати слова відповідно до морфологічних правил лежить в основі побудови стилістично диференційованих текстів як засобу ефективної комунікації та реалізації комунікативно-компетентісного підходу.

Методикою навчання синтаксису передбачено п'ять етапів ( практичне ознайомлення з синтаксичними поняттями в початковій школі; пропедевтичне вивчення синтаксису у 5 класі; поглиблення знань з синтаксису в процесі засвоєння морфології; систематичний курс синтаксису; удосконалення комунікативних вмінь та навичок учнів старшої школи на основі узагальнення відомостей про синтаксис української мови), що презентують цілісність освітнього процесу загалом та дотримання принципів наступності перспективності у навчанні української мови зокрема.

Таким чином, усвідомлене засвоєння лінгвістичної теорії можливе за умови розуміння специфічних положень морфології та синтаксису як перспективи формування високої культури спілкування.

Формування лінгвістичних понять у процесі вивчення граматики – складний, поступовий процес, що потребує врахування системного характеру мови, особливостей лексико-граматичних класів, їх диференційних ознак, та розуміння специфіки синтаксичних конструктивів як засобу ефективної комунікації.

Цілісність понятійної системи, визначеної термінологічними стандартами сучасної української мови, полягає в тому, що «між усіма без винятку поняттями існує прямий або опосередкований логіко-семантичний зв'язок, матеріалізований у дефініціях термінів». Порушення логіко-семантичної системи понятійного апарату виникає внаслідок неповного або неправильного відбиття сутнісних ознак мовних явищ. Серед вимог до лінгвістичної термінології чільне місце посідають такі: цілісність, експлікативність, повнота та несуперечливість.

Експлікативність понятійного апарату як системи полягає в тому, що будь-яку дефініцію шляхом підстановки значень термінів, що входять до її складу, можна звести до так званих початкових термінів, тобто термінів, які прийняті у даній системі (стандартні) за такі, що не потребують визначення.

Методика навчання мови передбачає врахування усіх її функцій. Семіотичний характер мови вимагає від учнів розуміння суті мовних понять, інтелектуальної роботи, певних розумових зусиль.

Програмами визначено державні вимоги до рівня загальноосвітньої підготовки учнів. Зокрема внаслідок навчання морфології школярі повинні оволодіти поняттями: частина мови (самостійна / службова), граматичні ознаки або категорії (рід, число, відмінок, вид, стан, спосіб, дієвідміна, і т. д.), синтаксична роль, граматична форма.

Зміст програми у мовній лінії передбачає засвоєння таких базових синтаксичних понять: словосполучення, головне і залежне слово, речення, головні члени речення (підмет і присудок), другорядні члени речення (додаток, означення, прикладка, обставина), порядок слів у реченні, просте речення, однорідні члени речення, звертання, вставні слова, відокремлені члени речення, складне речення, сполучникове й безсполучникове складне речення, речення з прямою і непрямою мовою, складне синтаксичне ціле. Таким чином, вивчаючи нове поняття, необхідно зберігати цілісну структуру мови.

У розробці лінгвістичних засад методики навчання граматики у середніх загальноосвітніх закладах враховано природу самої мови: її функції, зв'язок із свідомістю, мовні рівні, специфіку розділу, а також положення про подвійну функцію знань з мови, що забезпечують компетентність учнів в оволодінні мовою і служать підґрунтям для формування мовних і мовленнєвих вмінь та навичок.

Перспективним напрямом вважаємо когнітивну модель методики навчання української мови загалом і зокрема граматики, що зумовлена необхідністю переосмислення головних завдань засвоєння учнями термінологічного базису, переакцентацією мети мовної освіти з формуванням лінгвістичної компетенції.

Своєрідність цієї моделі вбачаємо в розумінні навчальних мовних одиниць як концентрів пізнання світу, носіїв етнокультурної інформації. Тому для її реалізації провідними постають культурологічний, комунікативно-діяльнісний і функціонально-стилістичний підходи, упровадження яких можливе на текстовій основі, оскільки текст є носієм інформації, основою формування правильного, логічного мовлення.

Зрозуміло, що особливості навчального матеріалу, який охоплюють розділи «Морфологія» та «Синтаксис», для свідомого засвоєння наукових понять потребують виділення компонентів процесу формування термінологічного апарату шляхом:

- 1) Демонстрування учням різних мовних явищ;
- 2) Спостереження учнів над цими мовними явищами з метою встановлення їх прикметних ознак, властивостей, взаємозв'язків;
- 3) Порівняння – способом зіставлення і протиставлення виявлених властивостей;
- 4) Абстрагування виявлених властивостей способом закріплення їх у відповідних термінах;
- 5) Узагальнення поняття шляхом застосування терміна до інших мовних явищ, яким властиві раніше встановлені ознаки.

Лінгвістичне підгрунття курсу граматики становлять вихідні положення загального мовознавства.

Як стверджує О. Сербенська, приходиться методологічне зрушення – заміна базисної парадигматики в сучасній лінгвістиці, перехід від лінгвістики «іманентної» з її акцентом на вивчення граматики «в самій собі й для себе», до вивчення, при якому пріоритетним вважається чинник, який трактує мову як конститутивну властивість людини.

Це спричинило зміни і в методиці навчання, основу якої становить призма когнітивної лінгвістики, переорієнтація з форми на функцію, на формування термінологічної компетенції учня.

Теоретичні засади навчання граматики розроблені такими вченими, як О. Біляєв, В. Мельничайко, М. Плющ, В. Горяний, Н. Грипас, О. Горошкіна, перебувають у руслі напряму розробки нестандартних підходів до вивчення граматики.

Важливою сутнісною ознакою засвоєння лінгвістичної теорії є застосування частково наукових методів, які найповніше пристосовані до засвоєння об'єктів з нечіткими поняттєвими межами. Маємо говорити про когнітивне сприйняття, що базується на чіткій взаємодії свідомості, психіки та мови.

«Предметне поле терміна визначається наявністю сутності досліджуваного об'єкта в свідомості комуніката, оперте на інтуїцію, що становить основу когнітивності». Поняттєвий базис – це абстрактний конструкт, що має безпосереднє відношення до комунікативної діяльності людини. Опанування поняттями демонструє здатність «перебувати в мові». Це сприяє зменшенню відстані між суб'єктом і об'єктом (де об'єкт – це термін, а суб'єкт – комунікат, ученя), уможливує витворення суб'єкт-об'єктної єдності, у процесі утворення якої мова виступає активним чинником мислення і свідомості.

Ефективність засвоєння лінгвістичних понять званою мірою залежить від правильного добору методів навчання. Огляд педагогічної і методичної літератури показав, що в дидактиці і методиці порізному визначаються і класифікуються методи навчання. Порівняємо визначення відомих дидактів: «Загальні методи навчання становлять систему взаємозв'язаних видів діяльності вчителя й учнів і прийомів викладання й учіння, а кожний прийом – систему дій та операцій учителя і учнів, які відзначаються раціональною послідовністю і цілеспрямованістю» (за В. Онищуком). «Методом навчання називають спосіб упорядкованої взаємозв'язаної діяльності вчителя й учнів, спрямованої на розв'язання завдань освіти, виховання й розвитку в процесі навчання» [1, 29]. «Метод навчання – це зумовлена принципами навчання система правил педагогічної взаємодії, керуючись якими вчитель і учні вибирають прийоми і способи конкретних дій, що забезпечують досягнення поставленої мети» (за М. І. Махмутовим). Є. М. Дмитровський методами називає «способи, за допомогою яких учитель організовує навчальний процес». І. С. Олійник дає таке визначення: «Методи навчання мови – це об'єднана в одне ціле діяльність вчителя й учнів, спрямована на засвоєння мовних знань, умінь і навичок, на організацію пізнавальної діяльності учнів, на формування їх діалектико-матеріалістичного світогляду засобами предмета». Л. П. Федоренко методами навчання мови називає «способи роботи вчителя і залежні від них способи роботи учнів з відібраним для вивчення мовним матеріалом».

Розглядаючи методи навчання з погляду системного підходу варто звернути увагу на формулювання визначення методів навчання Є. І. Ітельсоном: «...методи навчання – це система моделей методичних прийомів, побудова яких визначається цілями навчання, загально дидактичними принципами, характером навчального матеріалу і особливостями джерел навчальної інформації». Як зазначає автор, важливою особливістю цього визначення є те, що в ньому простежується системний характер методу навчання і виділяються ті елементи, які в певній послідовності і взаємозв'язку створюють якісну характеристику методу як системи цілеспрямованої навчальної діяльності.

Як у дидактиці, так і в методиці немає єдиного погляду щодо класифікації методів навчання. Найбільш поширеною до недавнього часу була класифікація, за якою виділялися словесні, наочні і практичні методи (в основі – джерело знань). Її дотримуються такі дидакти, як А. М. Алексюк, М. А. Сорокін, Е. Я. Голант, С. Г. Шаповаленко та ін.

У зарубіжній американській педагогічній літературі здійснюється також різний підхід до визначення і класифікації методів навчання. Найбільшою популярністю користуються, як засвідчує наявна література, такі методи навчання: ігровий метод, запитально-відповідний, або метод дискусій, метод навчання за допомогою відкриття і розв'язання проблем, пояснювально-лекційний тощо.

Слід відзначити, що одні дослідники, наприклад С. Патерсон, Р. Роджерс вважають найбільш вагомим ігровий метод, недооцінюючи при цьому ролі вчителя в організації систематичного і послідовного засвоєння знань учнями. Інші ж, такі як Б. О. Сміт, Р. Енніс, розглядають лише один компонент навчання – викладання, приділяючи увагу поясненню, опису, визначенню, класифікації.

Відомий вчений Дж. Брунер виступає за поєднання методів повідомлення готових знань учителем з методами проблемного навчання, що найбільше відповідає нашому підходу.

О. М. Біляєв в основу класифікації методів навчання поклав спосіб взаємодії вчителя та учнів на уроці і виділив такі методи навчання: усний виклад учителем матеріалу (розповідь, пояснення), бесіда учителя з учнями, спостереження учнів над мовою, робота з підручником, метод вправ. Такі ж методи навчання називає Л. П. Рожило, але з доповненням нового методу – програмоване навчання підкресленням того, що «в системі методів навчання мови потрібно враховувати як форму взаємодії вчителя й учнів у роботі над матеріалом, так і логічні (мислительні) операції, що входять у структуру відповідного методу, і рівень пізнавальної діяльності учнів у процесі пізнання».

Своєрідність моделі формування вбачаємо у використанні специфічних лінгводидактичних принципів вивчення морфології та синтаксису, як концентрів поняттєвого базису. До специфічних принципів морфології (за К. Плиско) відносять: 1) вивчення частин мови у зв'язку з фонетикою, лексикою та іншими розділами; 2) вивчення частин мови на синтаксичній основі; 3) вивчення системи відмінювання частин мови і словотвору у зв'язку з орфографією; 4) вивчення частин мови в поєднанні з розвитком зв'язного мовлення учнів.

У процесі навчання синтаксису дотримуємось таких принципів: 1) навчання синтаксису у зв'язку з морфологією та іншими розділами; 2) навчання синтаксису у зв'язку з пунктуацією та інтонацією; 3) навчання синтаксису у поєднанні з розвитком зв'язного мовлення.

Принципи лінгводидактики як основні положення організації навчання мови, що конкретизуються відповідно до вимог та закономірностей певного розділу, мають у своїй основі загальновидактичні принципи, традиційно спиратися на які започаткував К. Д. Ушинський. Система лінгводидактичних принципів, створена з урахуванням науково-лінгвістичної специфіки мови та її розділів, зокрема морфології та синтаксису, що становить компонент цілісної системи та визначається взаємовпливом, взаємозалежністю та взаємозумовленістю інших підрозділів.

Необхідно вказати на те, що лінгвістичні поняття як самостійні структури, слід вивчати не ізольовано від інших мовних утворень, а в словосполученнях, реченнях, куди вони входять, тобто в одиницях вищого порядку.

Ідея вивчення мови в структурній цілісності була висунута вченими – Ф. І. Буслаєвим, І. І. Срезневським, К. Д. Ушинським.

Скажімо, кожна частина мови має свою внутрішню систему одиниць і закономірностей, які характеризуються специфічними особливостями, ґрунтовне вивчення яких допоможе скласти повне уявлення про певний мовний пласт, оскільки більшість наукової термінології є спільною для різних лексико-граматичних класів. Наприклад, поняття граматичної категорії становить теоретичний базис будь-якої частини мови, визначаючи її найхарактерніші особливості.

Принцип вивчення мовних понять в єдності форми і змісту (структури, семантики і функціонування) вимагає дотримання цієї єдності в процесі їх студіювання. Вивчаючи мову, школярі засвоюють лексичні та граматичні значення. Лексичні значення співвідносяться з предметами і явищами навколишньої дійсності. З цими значеннями діти знайомляться ще в дошкільному віці. У школі вони збагачують свій лексичний запас на уроках сіх навчальних предметів, зокрема мови. Граматичні значення теж співвідносяться з позамовними фактами, але не з предметами і явищами довкілля, а з логічними відношеннями, які існують між цими предметами і явищами довкілля й позначаються категоріями логіки.

Названі вище принципи передбачають систему специфічних прийомів, серед яких: морфологічний розбір слова як частини мови; постановка слова в потрібній формі; розмежування аналогічних слів, що належать до різних частин мови; зіставлення граматичних форм; зміна одних форм іншими; складання словосполучень і речень з певними формами слів; спостереження над функціонуванням паралельних морфологічних форм; аналіз словосполучень; поширення і скорочення речень; заміна одних синтаксичних сполук іншими; перебудова синтаксичних конструкцій; синтаксичний аналіз; складання таблиць і заповнення готових таблиць прикладами; програмування, алгоритмізація та ін.

Як зауважує А. М. Алексюк, «це система прийомів, об'єднаних певною логікою; така єдність прийомів, яка тотожна поняттю системи». Структура мови – це спосіб організації мовної системи, відношення та її зв'язки між компонентами. При цьому слід пам'ятати, що кожен компонент мови, найменша мовна одиниця не існують самостійно, а перебувають у певних зв'язках, відношеннях, зокрема парадигматичних та синтагматичних, внутрішньо системних та міжсистемних. Це ж стосується і граматики.

При вивченні морфології важливо співвідносити граматичне значення слова з його формою.



Наприклад, зміна форми слова писати – написати пов’язана із зміною характеру дії ( недоконаний і доконаний вид дієслова). Слова та їх складові частини мають форму і зміст: з формального боку вони характеризуються структурно-граматичними ознаками, а з боку змісту – логіко-семантичними. Тому в нашому дослідженні категорії морфології та синтаксису розглядаються у аспекті дотримання єдності структури, семантики і функціонування їх у мовленні.

Робота над поняттям, що є структурним елементом морфологічного рівня мовної системи може виявитися дієвим чинником поглиблення знань і мовного розвитку школярів тільки в тому випадку, коли вона органічно поєднуватиметься з матеріалом інших розділів, тобто здійснюватиметься з урахуванням дидактичних принципів наступності і перспективності для розв’язання конкретних завдань, засвоєння змістового компонента.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бабанський Ю. Оптимизация процесса обучения. Общедагогический аспект.-М.,- 1977.
2. Плиско К.М. Принципи, методи і форми навчання української мови. - Х., 1995.
3. Пометун О.І. Енциклопедія інтерактивного навчання. – К., 2007. – 144с.
4. Пометун О.І. та ін. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: Наук.-метод. посіб. - К, 2004.
5. Інтерактивне навчання на уроках української мови та літератури\ Упоряд. К.Ю. Голобородько, Н.П. Ткаченко. – Х.: Вид. Група «Основа», 2007 – 176 с. (Б-ка журн. «Вивчаємо українську мову та літературу»; Вип. 4 (41)).
6. Резіна О. І. Психолого-дидактичні особливості формування інтонаційно-пошукових вмінь // Рідна школа – 2004. - №1.- С.9 – 1.

*Наталія РУСАЧЕНКО*

УДК 81'342.622

## ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВОКАЛІЧНИХ АЛЬТЕРНАЦІЙ У СТАРОУКРАЇНСЬКІЙ МОВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – XVIII СТ.

*Схарактеризовано вокалічні альтернації у староукраїнській мові др. пол. XVI – XVIII ст. Встановлено історичні причини та умови виникнення чергувань, досліджено їх регулярність і функціональне навантаження, виявлено специфіку у процесах словозміни та словотвору.*

*Ключові слова: морфологія, діахронія, вокалізм, альтернація, словозміна, словотвір, староукраїнська мова другої половини XVI – XVIII ст.*

*Проанализированы вокалические альтернации в староукраинском языке вт. пол. XVI – XVIII вв. Установлены причины и условия возникновения чередований, особенности функционирования, выявлена специфика в процессах словоизменения и словообразования.*

*Ключевые слова: морфология, диахрония, вокализм, альтернация, словоизменение, словообразование, староукраинский язык вт. пол. XVI – XVIII вв.*

*The vowel alternation in the Old Ukrainian language in the second half of the XVI – XVIII century is characterized. It is established the historical reasons and conditions of alternation, their functional significance and regularity is investigated, the specificity of processes in word-formation and accidence is detected.*

*Key words: morphonology, diachrony, vocalism, alternation, accidence, word-formation, Old Ukrainian language in the second half of the XVI–XVIII century.*

Вокалічні альтернації<sup>4</sup> є об’єктом вивчення морфології – науки, що посідає своєрідне проміжне місце між морфологією та фонологією, має спеціальну галузь дослідження – фонемне варіювання морфем, і вивчає певною мірою визначені об’єкти – чергування, нарощення, усічення та накладання, що супроводжують процеси словозміни і словотвору.

Морфологія української мови є перспективною галуззю дослідження, оскільки в ній не до кінця з’ясовано як суто теоретичні питання, так і практичні аспекти морфологічного опису.

---

<sup>4</sup> Термін альтернація (чергування) був запроваджений В.Радловим на позначення таких змін однієї фонемі на іншу, які, не порушуючи тотожності морфемі, виступають одним із формо- та словотворчих засобів у мові.

Актуальним завданням на сьогодні є вивчення історичної морфології української мови, адже саме діахронічний аспект дає змогу розкрити причини виникнення й розвитку тих чи тих фонемних видозмін та історично їх обґрунтувати, простежити етапи формування морфологічної системи. Важливо визначити роль морфологічних засобів в організації словозмінних і словотворчих парадигм, виявити спільне і відмінне між різними періодами розвитку морфологічної структури.

Для вивчення морфологічних модифікацій в історії української мови основоположне значення мають ідеї Ю. Шевельова, О. Мельничука, С. Бевзенка, С. Самійленка, М. Жовтобрюха, П. Тимошенка, В. Русанівського, І. Матвіяса, А. Грищенко та ін.

Мета дослідження – схарактеризувати вокалічні альтернативи у староукраїнській мові другої половини XVI – XVIII ст., коли формувалася українська літературна мова, відбувався поступовий перехід до національних літературних норм. Важливо встановити історичні причини та умови виникнення чергувань і лінійних модифікацій основ, дослідити їх регулярність і функціональне навантаження, виявити специфіку у процесах словозміни та словотвору. Для аналізу дібрано тексти різних стилів, у яких найповніше відбилосся тогочасне живе народне мовлення.

Серед чергувань голосних найдавніші виникли і сформувалися на індоєвропейському ґрунті в умовах, які до сьогодні ще не до кінця з'ясовані. Припускають, що першопричиною їх появи стали зміщення наголосу та редукція ненаголошених голосних, які призводили до видозміни коренів (А.Шлейхер, Ф.Бопп, Я.Грім).

Найдавніші чергування в порівняльно-історичній граматиці називають аблаутом (термін Я.Грімма). Аблаут був об'єктом пильної уваги майже всіх найвідоміших мовознавців XIX – XX ст. (Я.Грімма, Ф.Боппа, К.Бругмана, Ф. де Сосюра, А.Мейє, Ф.Ф.Фортунатова, І.О.Бодуена-де-Куртене, М.В.Крушевського). Саме дослідження причин виникнення найдавніших чергувань, їх взаємодії та ролі в мові стали підготовчим ґрунтом для розвитку морфології як науки.

Аблаут дійшов до нашого часу у зміненому вигляді. Ці зміни виникли як наслідок фонетичної еволюції, втрати окремих ланок аблаута, розвитку нових граматичних категорій. Слов'янський аблаут став традиційним ще у праслов'янську епоху; він виявляється у процесі зіставлення морфем, які вже втратили синхронну тотожність. Щоправда, у пізні періоди історії праслов'янської мови аблаут функціонував як засіб протиставлення у деяких граматичних категоріях [1, 25-28].

У системі морфологічних чергувань індоєвропейської прамови значну роль відігравали довгі голосні, що протиставлялися коротким. Отже, для раннього періоду характернішими були кількісні, а не якісні чергування. Добре розвинена система чергувань голосних, успадкована праслов'янською мовою від індоєвропейської, з часом була значною мірою розхитана низкою послідовних фонетичних змін. Вона втратила свою фонетичну вмотивованість і в більшості випадків трималася на самій лише традиції, сполучаючись із певними морфологічними категоріями [8, 74]. У цілому індоєвропейські чергування голосних перебувають у мовній системі на шляху зникнення. Проте їх було використано для творення однієї з найістотніших морфологічних категорій у мові – похідних дієслів недоконаного виду, а як залишки вони зберігаються і в інших категоріях [6, 159].

До індоєвропейських за походженням в українській мові відносять чергування:

<е ~ о>, яке виникло в результаті перенесення наголосу й давало можливість розмежовувати дієслова зі значенням разової нетривалої дії (альтернант **е**) і тривалої, повторюваної (альтернант **о** в ненаголошеній позиції). Напр.: *брести* – *бродити*, *нести* – *носити*, *везти* – *возити*;

<о ~ а>, що є наслідком колишнього чергування коротких голосних із довгими (ǫ ~ ǭ, ǰ ~ ǰ̄), коли після злиття у праслов'янській мові коротких **ǫ**, **ǰ** виник голосний **о**, а після злиття довгих **ǭ**, **ǰ̄** – голосний **а**. Напр.: *гонити* — *ганяти*, *котити* — *качати*, *кроїти* — *кряти*, *ломити* — *ламати*;

<е ~ і>, що відбиває колишнє чергування <ē ~ ē̄>, у праслов'янській мові **ē** перейшло в **е**, а **ē̄** – в **ѣ**. Напр.: *вигрѣти* — *вигрѣвати*, *викоренити* — *викоріювати*, *випекти* — *випікати*, *замести* — *замітати*;

<і ~ а>, де **і** походить з **ѣ** < **ѣ̄**. Напр.: *лізти* – *лазити*, *сідати* – *садити*;

<і ~ и>, де **і** походить від **ѣ** < **ѣ̄**, а **и** – з **ї**. Напр.: *ліпити* – *липати*, *сито* – *сіяти*;

<а ~ у> з колишнього <ę ~ o>. Напр.: *трусити* – *трясти*.

Староукраїнські пам'ятки із найдавніших вокалічних чергувань фіксують чергування голосних **о**, **е** з нулем звука. Треба, проте, розрізнити чергування, які сформувалися на основі фонетичних процесів індоєвропейської прамови, і ті, що виникли після втрати надкоротких. Чергування, що виникли з надкоротких звуків, знаходимо, як правило, в іменних основах, давніші чергування характеризують дієслово та адвербативи. Зокрема, в «іменах чергування голосних з  $\emptyset$  не пов'язане з якоюсь смисловою функцією, а служить лише для мелодійності мови, усуваючи накопичення приголосних на морфемному шві та в кінці слова». На противагу цьому «чергування голосних з  $\emptyset$  в дієслівних коренях завжди підтримує якесь граматичне протиставлення» [7, 37].

Найдавніші чергування супроводжують творення дієслівних форм. Морфологічна функція

альтернацій цього типу, переважно в дієсловах V кл., полягає в тому, що голосний, який виникає під час творення форм, служить одним із показників основи теп. часу недок. виду. Другим показником основи є усичення **а**, яке характеризує основу інфінітива: *зоветься* (АД, 84), *зоветь* (КЗ, 39). Голосні **о**, **е** зберігаються в усіх формах дієслів, які утворюються від основи теп. часу: 1) у дієприслівниках та дієприкметниках недок. виду: *бероучи* (АО, 45), *зовущій* (ВМ, 121 зв.); 2) в особових формах майб. простого часу дієслів док. виду: *возмешь* (АО, 42), *забереть* (50), *назоветь* (КЗ, 197), *зберешь* (АД, 79), *умре(м)* (АД, 68); 3) у формах наказ. способу: *возми* (ВН, 123), *вибери* (АД, 106), *призови* (ВХ, 122), *зов'їте* (ВХ, 94 зв.), *утри* (АД, 80). Варто зазначити, що в сучасній мові в парадигмі дієслова *звати* чергування <ø ~ о> не відбувається.

Чергування <и ~ ø> представлено у формах 3 ос. одн. майб. часу: *пошле(т)* (МБ, 362), *почне* (АД, 78). Активнішою альтернація виявляється у процесі творення видових пар дієслів: *назвати* (АО, 56) – *називати* (АО, 13), *дождатися* – *дожидатися* (ДН, 164-165), *посилал* – *послал* (158), *брали* – *понабирали* (ЛР, 88-84).

Чергування <о ~ ø> є характерним для парадигм мин. часу дієслів *йти* і *знайти*. Форма з альтернантом **о** протиставляє форму чол. роду одн. решті. Маємо: *пришоль* (Розм., 5), *зійшоль* (ЛР, 89) – *прійшло* (КЗ, 194), *війшла* (АД, 82), *дойшли* (ДН, 173), *пошльи* (ЛР, 83) та ін.

Значно рідше тексти памяток фіксують чергування голосних повного творення. Зокрема, альтернація <о ~ е> трапляється в парадигмі дієслова *молоти*. Так, [e] маємо у формах майб. часу – *помелешь*, *перемеле(т)ся* (АД, 94); теп. часу – *мелется* (ДН, 160); у наказ. способі – *змели* (АД, 98); в активному дієприслівнику *мелючи* (ДН, 160).

Низка чергувань голосних виникла значно пізніше, вже на ґрунті окремих слов'янських мов, і надала їм своєрідності. Це передусім чергування <о ~ ø>, <е ~ ø> та їхні варіанти <ø ~ о>, <ø ~ е>. Історичними причинами появи чергування голосних із нулем звука є занепад редукованих [ъ] та [ь] у слабкій позиції та вокалізація їх у голосні повного творення [o], [e] у сильній. Після вокалізації почали набувати розрізнення голосні [o] та [e] давні, первинні (тобто успадковані від спільнослов'янського періоду), або, як їх ще називали, етимологічні, і нові, вторинні, інакше секундарні [o], [e], що розвинулися із [ъ], [ь]. Через низку причин фонетична основа цього явища стерлася, наявність або відсутність голосного стала визначатися словотвірними, словозмінними чи лексичними умовами. Так на основі фонетичного процесу сформувалося типове морфологічне чергування. Щоправда, деякі дослідники трактують названий тип як усичення, оскільки не визначають нульових фонем у нескладових мовах [5, 55].

У деяких випадках виникнення цього виду альтернацій пояснюється розвитком нових [o] та [e] між приголосними перед сонорними [р], [л], [м], [н], якщо після них занепає [ъ] чи [ь] (вогнь, вітер, земель та ін.).

Цей вид чергування найпродуктивнішим є в іменній словозміні. Альтернації зумовлені фонетико-морфологічною позицією, оскільки вибір повного або нульового ступеня залежить від формальної структури флексії і характеризує парадигми окремих слів. Зазвичай альтернант, реалізований голосним, з'являється в субстантивній основі за умови приєднання нульової флексії, тоді як морфологічний нуль звука фіксується в основі за наявності вокалічної флексії [2, 6]. Чергування звичайно охоплює всю парадигму і залежить від того, які звуки опиняються поряд. Якщо перед останнім приголосним основи стоїть шиплячий або м'який приголосний (палаталізація яких у частині випадків позначена на письмі літерою **ь**), то має місце чергування з [e]. Звук [o], як правило, з'являється там, де перед останнім приголосним основи стоїть твердий приголосний [3, ч. 1, 203].

Чергування <о ~ ø> представлено в іменниках II відміни, які звичайно мають у своїй структурі суфікс **-ок-** та нульову флексію, і характеризує найчастіше утворення форм:

а) наз. відмінка множ. при приєднанні флексій **-и** (**-ы**), **-ѣ**: *пожитки* (ВГ, 38), *позвы* (37), *потомки* (33), *заголо(в)кы* (АО, 55), *будинки* (Розм., 48), *подарки* (ВХ, 546), *свѣтки* (ЛР, 82), *будинки* (КЗ, 187), *набитки* (43), *потомки* (190), *тлумки* (188), *верики* (89), *платки* (87), *спадки* (80), *ногтѣ* (НЛ, 88);

б) род. відмінка одн. при приєднанні флексій **-а** (**-я**), **-у** та род. відмінка множ. при приєднанні флексій **-овь** (**-ув**), **-ей**:: *огня* (Розм., 8), *ма(р)ша(л)ка* (ВГ, 39), *обовязку* (37), *з рынку* (Розм., 6а), *ярмарку* (71), *гатунку* (28), *рахѣнкѣ* (ВХ, 541), *замка* (ЛР, 88), *для розсудѣку* (78), *жолу(д)ка* (АД, 111), *трунку* (77), *цукру* (80), *ратунку* (КЗ, 44); *пото(м)ку(в)* (АО, 47), *локтей* (Розм., 50а); *сведкувь* (ЛР, 85); *будинковъ* (КЗ, 187), *фрасунков* (44), *белковъ* (АД, 86), *дзвонковъ* (79), *жолтковъ* (79), *лишковъ* (76), *шма(т)ковъ* (109 зв.);

в) оруд. відмінка одн. при приєднанні флексії **-омь** (**-емь**): *початком* (ЛР, 82), *за лескомъ* (АЧ, 130); *белком* (АД, 89), *жолткомъ* (81), *медкомъ* (81), *цукромъ* (81), *посломъ* (НЛ, 90 зв.);

г) місц. відмінка одн. при приєднанні флексій **-у**, **-ѣ**, зрідка – **-е**: *до замку* (ВГ, 39), *на ярма(р)ку* (АО, 47), *в остатку* (ЛР, 87), *на ярмарку* (77), *при порахѣнкѣ* (АЧ, 131), *в горщицку* (АД, 89),

на огне (77), к остатку (78), на ринку (81).

Одиничним прикладом засвідчене чергування <о ~ ø> в іменнику III відміни у формах непрямих відмінків одн.– *любве* (Вел., 266 зв.), *в(ъ)люб(ъ)ви* (Гр., 159 зв.).

Чергування <е ~ ø> також характеризує більшою мірою парадигми іменників чол. роду II відміни, які, у більшості випадків, мають суфікс **-ець-** та нульову флексію. У текстах пам'яток це чергування найчастіше фіксується у словоформах:

а) род. відмінка одн. із флексіями **-а (-я)**, **-у (-ю)** та род. відмінка множ. з флексіями **-овъ (-юв)**, **-ей (-ий)**: *державца* (ВГ, 29), *отца* (30), *Павла* (39), *посланца* (Розм., 64а), *штибра* (30), *перцоу* (АО, 45), *ов(ъ)са* (АЧ, 150), *Богословъца* (ЛР, 79), *злочинца* (89), *кравъца* (83), *хлопъца* (77), *купъца* (81), *млоденца* (81), *скребца* (82), *конца* (КЗ, 185); *дней* (Розм., 9а); *дний*, *старцовъ* (КЗ, 189), *вѣтровъ* (АД, 81), *концовъ* (83), *лежнюв* (КЗ, 188);

б) оруд. відмінка одн. із флексіями **-омъ**, **-емъ та** оруд. відмінка множ. із флексією **-ами (-ями)**: *ѡмысломъ* (Розм., 3а), *отцемъ* (ВГ, 31), *учнем*, *козьлом* (ЛР, 76), *коломиїцем* (87), *мешканцем* (83), *сестренцем* (81), *з(ъ) оцтомъ* (АД, 104); *палцями* (АД, 98 зв.), *кораблями* (106), *днями* (96);

в) місц. відмінка одн. із флексіями **-у (-е)**, **-ѣ (-и)** та місц. відмінка множ. із флексією **-ахъ (-яхъ)**: *в Линецѣ* (ВГ, 32), *по заводѣу* (ЛР, 76), *по отцѣу* (89), *в огню* (78), *в(ъ) оцѣ* (АД, 104 зв.), *в(ъ) тростѣ(н)цѣ* (АК, 177 зв.); *на св[я]токрадцях* (ДН, 160), *при купца(х)* (АК, 276), *на мл[а]д[е]нцахъ* (КЗ, 40);

г) наз. відмінка множ. із флексією **-и (-ы, -ѣ)**: *поборцы* (ВГ, 39), *замыслы* (ВХ, 544), *злочинци* (ЛР, 88), *купъци* (78), *ловци* (АЧ, 120), *слепнѣ* (191), *шершнѣ* (191), *вѣтры* (Сп.2, 91);

д) клич. відмінок одн. фіксує чергування у словах *о(т)че*, *лежню*, *вѣтре*, *хлопче* (Розм., 8а).

Тексти ділового стилю засвідчують, що альтернація <е ~ ø> поступово зникає з парадигми іменника *Павло*. У текстах XVI ст. маємо початкову форму *Павел* (ВГ, 38) і форми непрямих відмінків – *Павла* (ВГ, 34), *Павлу* (39). Текст XVIII ст. чергування вже не фіксує, бо в наз. відмінку одн. маємо *Павъло* (ДН, 176), а в непрямому відповідно – *Павла* (146).

Звертають на себе увагу випадки, де [е] випадає в суфіксах, проте з'являється в корені слова: *жнець* (АЧ, 23 зв.) – *женця* (24), *шець* (ВН, 153) – *Шевця* (147), *шевцем* (76). Дослідники вважають, що з погляду морфології ці зміни форм слова краще визначати як комплексне чергування [5, 66; 8, 328], яке характеризує парадигми односкладових іменників, похідних від колишніх трискладових із ерами поспіль, і з-поміж цих ерів один, зазвичай, був наприкінці слова або основи. Парадигми вказаних іменників характеризує також альтернація приголосних <ц ~ ц'>.

Чергування <е ~ ø> засвідчене у формах непрямих відмінків займенника *я*. Зокрема, в оруд. відмінку одн. маємо *мною* (ВН, 149; ЛР, 76, та ін.). Таке чергування фіксується і в старих формах дав. відмінка одн. Словоформа *минѣ* засвідчена у всіх проаналізованих пам'ятках (ВГ, 32; ДН, 174; ЛР, 88; КЗ, 194), хоча вже з XV – XVII ст. трапляється новотвір – двоскладова форма *мені* (з наближенням наголошеного **е** до **и**). Форму *минѣ* маємо тільки в тексті ДН (147) у контексті, що виразно вказує на її живомовне походження.

Назване чергування одиничним прикладом засвідчене і в числівниковій парадигмі. Форму з нулем звука маємо в род. відмінку *одного* (ДН, 159), тоді як у початковій формі фіксується *едень* (148). У досліджуваній період ця форма характеризувала літературне мовлення в цілому, хоча в живому мовленні нової доби є ознакою переважно південно-західних говорів.

Чергування <о ~ ø>, <е ~ ø> представлене у словотворі, однак не завжди належить до продуктивних і в аналізованих текстах трапляється у процесі творення окремих слів. Зокрема фонемні видозміни морфем маємо у відіменних утвореннях із суфіксами **-ар-** – *шинкариѣ* (ЛР, 79); **-(е)ств-** – *отчества* (КЗ, 199), *во старчестваѣ* (199); у віддієслівних із **-ен-** – по *доконченю* (МБ, 364). Аналізовані чергування трапляються при творенні дієслів і обмежуються окремими відіменниковими формами *оумрѣти*, *скончило* (ВГ, 32), *докончити* (КЗ, 186), *звѣѣнчавшиися* (41), *звѣнчатъ* (42), *вишинковали* (ДН, 161), *при(с)нилось* (Сп. 2, 92).

Дещо активізується названий вид чергувань під час творення прикметників від іменників за допомогою суфіксів: а) **-ев-**: *яловцева* (АД, 80), *кравцовой* (ДН, 147); б) **-ов-**: *козлового* (АД, 78), *жолтковимъ* (86), *ноготкового* (76), *будинковая* (КЗ, 18), *терновіе* (ДН, 175); в) **-ан-**: *ілляной* (АД, 88), *ивсѣана* (110); г) **-н-** (**-енн-**): *огненный* (ДН, 147), *всенеправедних* (КЗ, 44).

Дещо вужча в текстах пам'яток сфера альтернацій <ø ~ о>, <ø ~ е>. Вони характеризують парадигми іменників I відміни жін. роду, рідше II відміни серед. роду та іменники pluralis tantum із кінцевим сегментом основи **-к**.

Чергування <ø ~ о> супроводжує творення форм род. відмінка множ. із флексією **-ø**: *малжонок* (ВГ, 33), *сорочо(к)* (АО, 55), *примѣто(к)* (55), *жабокъ* (ЛР, 79), *литовокъ* (81), *малжонокъ* (ВН, 160), *нивокъ* (АЧ, 29), *колисок* (Сл., 217 зв.), *хусто(к)* (ВН, 7 зв.), *сано(к)* (7 зв.), *з(ъ) гѣлокъ* (АД, 97 зв.), *з нирокъ* (102 зв.), *шишок* (108), *ложок* (109), *квѣтокъ* (76), *очокъ* (80), *скурокъ* (77), *шишокъ*

(88).

Чергування <ø ~ e> трапляється в аналогічній позиції, засвідчене в іменниках жін. і серед. родів, основа яких закінчується сполуками приголосних звуків, і представлене в текстах такими прикладами: *сукен* (Розм., 70а), *яець* (47а), *д[е]н[е]зь* (ДН, 171), *судебь* (КЗ, 195), *капель* (АД, 106), *галець* (81), *конопель* (85), *очекь* (83), *яець* (86), *лаень* (99). Поодинокими прикладами це чергування засвідчене у формах оруд. відмінка множ. та одн.: *литовьками* (ЛР, 80), *шевцемь* (76), *кѣбкомь* (Розм., 22а).

При творенні слів чергування <ø ~ e>, <ø ~ o> виявляються активнішими, аніж <o ~ ø>, <e ~ ø>; виступають у суфіксах -**очк-**, -**ечк-** під час творення здрібнених іменників: *мѣрочки* (ДН, 160), *галочки* (АД, 82), *косточками* (72), *хусточку* (77), *ложечки* (89); супроводжують утворення прикметників від іменних основ за допомогою суфіксів: а) -**н-**: *сердечныѧ* (ВХ, 540), *шляхетные* (ВН, 159), *литовский* (ЛР, 77), *военной* (84), *вапенной* (АД, 85), *пекельный* (86), *ганебная* (КЗ, 41), *корчемный* (196), *бороше(н)номъ* (АК, 60), *по(д)со(л)нечна* (НЛ, 99); б) -**ск-** (-**цк-**): *литовских* (ВГ, 38), *коденскому* (ВН, 150), *котеленского* (160), *любелского* (155), *литовские* (151), *московьскихъ* (ЛР, 77), *любенский* (ДН, 164), *литовский* (КЗ, 184), *шляхетскихъ* (АК, 392);

Тексти пам'яток фіксують чергування <o ~ и>, яке з'являється під час утворення прикметника *крявавы(х)* (ВН, 4 зв.) від іменникової основи за допомогою суфікса -**ав-**. Історичною причиною виникнення цього чергування у слові є занепад редукованих [ъ] та [ь]. У слові *кров* (кръвъъ) редукований [ъ] у корені перебував у сильній позиції і вокалізувався в голосний повного творення [o]; у слабкій позиції занепавав (кръвавий). Після його занепаду [р] набув складотворчих властивостей. Втрата сонорним складотворчості спричинила появу після нього [ы].

Серед чергувань голосних знаходимо й такі, які з'явилися безпосередньо на ґрунті української мови й морфологізувалися пізніше за інші. Це стосується чергування [o], [e] з [i], яке стало однією з найхарактерніших ознак української мови. Історичною причиною появи цієї альтернативи став знову ж таки занепад редукованих. У тих словах, де редукований занепавав, голосні [o], [e] в попередньому складі подовжувалися й через стадію дифтонгів переходили в [i]. Про те, що чергування <i ~ o>, <i ~ e> морфологізувалися, а не залежали від позиційних умов, свідчить той факт, що в українській мові можливе у закритому складі не тільки **i**, але й **o**.

Морфонологічні чергування голосних повного творення, які фіксуються передусім в середині іменних основ, у текстах пам'яток трапляються зрідка і в більшості випадків ще не досягають норм, пізніше характерних для нової мови. У староукраїнській мові вони перебувають на периферії морфонологічної будови.

Чергування <i ~ e> засвідчене одиничним прикладом у формі род. відмінка одн. іменника *ячмѣнь* (АД, 77). У текстах маємо: *ячменю* (АД, 77). Решта форм чергувань не засвідчує: реч – речей (ВГ, 36), корень (ВН, 161) та ін. Чергування <i ~ o>, яке в сучасній українській мові протиставляє наз. відмінок одн. чол. та жін. родів решті відмінкових форм, тексти проаналізованих пам'яток не відбивають. Так, у початковій формі маємо: *рокъ* (ВГ, 36), *войтъ* (ЛР, 87), *дворь* (ДН, 147), *дамь* (159), *конь* (158), *поть* (АД, 108), *боль* (105), *воск* (109 зв.) та ін. Звичайно, у живому мовленні зазначеного періоду альтернатива вже існувала, хоча відбиттю її на письмі заважала традиційна орфографія.

Чергування відсутнє і в займенникових формах: *мой* (ВГ, 34; ВН, 149) ~ *моего* (ВГ, 33; ВН, 149), *свой* (ДН, 147) ~ *своего* (ДН, 149; ВГ, 28; 30; ВН, 160; 151 та ін.), на яких також виразно позначився книжний вплив. У текстах Лохвицької ратуші засвідчено поряд із загальноновживаними і діалектні форми, які фіксувалися в говірках, що межували із зоною північного наріччя: *свуй* (ЛР, 82) ~ *своего* (77), *муй* (84) ~ *мого* (78); ці форми відомі також у гуцульських говірках [8, 761].

У займенниковій парадигмі чергування <e ~ o> також представлене непослідовно. У сучасній мові форма род. відмінка одн. протиставлена решті форм непрямих відмінків, у текстах пам'яток це правило діє не завжди. Так, поруч із формами *собѣ* (ЛР, 81; КЗ, 187), *собе* (ВН, 146), *тобѣ* (ЛР, 80; ДН, 175), тексти пам'яток частіше фіксують у дав. та місц. відмінках одн. *себѣ* (ДН, 148; КЗ, 187; АД, 77; МБ, 364), *тебѣ* (ДН, 176; КЗ, 44; НЛ, 84 зв.).

Появу **e** замість **o** пояснюють впливом як церковнослов'янської мови, так і певних форм давньоукраїнських говорів. Форми *тебѣ*, *себѣ*, що виникли із праслов'янських \*tebe [→ *тебѣ*], \*sebe [→ *себѣ*] і збереглися «як поодинокі архаїчні залишки в окремих говірках української мови», підтримувані другим південнослов'янським впливом, стали досить поширеними у староукраїнській мові XVI – XVIII ст. [4, 144]. Не фіксують пам'ятки і чергування <o ~ i> в оруд. відмінку множ. іменника pluralis tantum *гроши*; маємо лише стару форму *грошми* (ВГ, 38).

Із кінця XVII ст. тексти пам'яток починають фіксувати чергування <e ~ i> в дієслівних формах 3 ос. одн. мин. часу чол. роду дієслів VIII кл. в останньому складі перед нульовим закінченням: *довѣль* (ЛР, 86), *утѣць* (88), *подѣвъ* (ДН, 160). Одиничним прикладом чергування засвідчене в дієприслівнику мин. часу *принѣши* (ДН, 175). Проте фіксуються і давні форми: *приве(з)* (НЛ, 88 зв.), *отнесль* (ВН, 159), *звел*

(ЛР, 80), *внесь* (ВГ, 30). Текст пам'ятки ділового стилю (ДН) засвідчує написання *понюсл* (148), *привюв* (174) із діалектним чергуванням голосних у зазначеній позиції.

Поодинокими прикладами чергування голосних у словозмінних парадигмах дієслова представлене у префіксах: *розотри* (АД, 84), *зотри* (83) – *збереши* (79), *розиблю* (НЛ, 103 зв.). Приклади підтверджують правило морфологічного розподілу варіантів у префіксах, за яким перед дзвінким приголосним завжди виступає вокалізований варіант префікса, а якщо наступний приголосний глухий, то вокалізований варіант вживається за наявності в корені чергування повноголосого й неповноголосого варіантів [2, 6].

Отже, у староукраїнській мові чергування голосних більшою мірою являли собою подальший розвиток чергувань давніх епох – індоєвропейської та праслов'янської й відразу були носіями граматичних значень. Щоправда, найдавніші чергування (<a ~ y>, <i ~ i>, <i ~ a>, <o ~ a>, <e ~ o>, <i ~ ø>, <e ~ ø>) охоплювали незначну кількість слів і траплялися рідше, тоді як новіші характеризувалися продуктивністю та регулярністю.

Найпродуктивнішим типом варіювання голосних у староукраїнській мові XVI – XVIII ст. виявилися чергування <o ~ ø>, <e ~ ø> та <ø ~ o>, <ø ~ e>. Саме вони брали участь у формуванні найважливіших граматичних опозицій у межах як словозміни, так і словотвору. Зокрема, зазначений вид чергувань найчастіше фіксується в іменній словозміні та іменниковому і прикметниковому словотворі.

Типові для української мови альтернативи <o ~ i> та <e ~ i> характеризують у текстах пам'яток іменну та дієслівну словозміни, тоді як у формах словотвору не фіксуються. Вони ще відмінні від норм нової доби. На їхній реалізації часто позначаються діалектні, іншомовні впливи, несталість тогочасної орфографічної системи.

#### УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ НАЗВ ДжЕРЕЛ

**АД** – Лікарський порадник «Аптека домова» за зб-кою 1760-1780 рр. Рукоп. НБУ, ш. ДА/905л; **АК** – "Акти про козаків", 1710-1779 рр. Рукоп. НБУ, шифр І.51191-51422. **АО** – Акти села Одрехови. – К.: Наук. думка, 1970. – 260 с.; **АЧ** - Зб-ка селянських земельних актів із Чернігівщини, XVII – XVIIIст.; **ВГ** – Волинські грамоти XVI ст. / Підгот. до вид. В.Задорожний та А.Матвієнко. – К.: Наук. думка, 1995. – 245 с.; **ВН** – Ділова мова Волині і Наддніпрянщини / Підгот. до вид. В.В.Німчук та ін. – К.: Наук. думка, 1981; **ВХ** – «Вѣнецъ Х[ристо]въ зъ проповѣдій неделныхъ» А.Радивиловського, друкарня Києво-Печерської лаври, 1688 р. Примірник НБУ, ш. Кир.59; **ДН** – Ділова і народно-розмовна мова XVIII ст. : (Акти сотенних канцелярій і ратуш Лівобережної України) / Підгот. до вид. В.А.Передрієнко. – К.: Наук. думка, 1986; **КЗ** – Зиновій Кл. Вірші. Приповісті посполиті / Підгот. до вид. В.Колосова та І.Чепіга. – К.: Наук. думка, 1971; **ЛР** – Лохвицька ратушна книга другої половини XVII ст.: Зб. актових документів / Підгот. до вид. О.Маштабей, Б.Самійленко, Б.Шарпило. – К.: Наук. думка, 1986; **МБ** – Драма «М[и]л[о]сть Б[о]жая», список I пол. XVIII ст. **НЛ** – «Ніжинський літопис», повісті, легенди та ін, XVIII ст. Рукоп. НБУ, ш. Ніж. 34; **Розм.** – Розмова (близько 1575 р.). Фотокопія рукопису. Збер. в НБУ; **Сп.2** – Співаник, I пол. XVIII ст.; **Ув** – Вірші зі зб-ки, укладеної «въ ключу Уманскомъ», ост. чверть XVIII ст.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бернштейн С.Б. Очерк сравнительной грамматики славянских языков : Чередования. Именные основы. – М.: Изд-во АН СССР, 1974. – 350 с. 2. Зализняк А.А. Беглые гласные в современном русском словоизменении // Русский язык в национальной школе. – 1963. – № 5. – С. 3 – 16. 3. Исаченко А.В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении со словацким. – Братислава: Изд-во САН, 1954. – Ч. 1. – 386 с.; 1960. – Ч. 2. – 577 с. 4. Історія української мови : Морфологія / С.П.Бевзенко, А.П.Грищенко, Т.Б.Лукінова та ін. – К.: Наук. думка, 1978. – 539 с. 5. Касевич В.Б. Морфологія. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 160 с. 6. Мейе А. Общеславянский язык. – Перев. с франц. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1951. – 491 с. 7. Панов М.В. Позиционная морфология русского языка. – М.: Наука. Школа «Ярк», 1999. – 275 с. 8. Шевельов Ю. Исторична фонологія української мови. – Харків: Акта, 2002. – XII, 1054 с.

УДК 811.111=0381'255.4:81'253+371/134

## ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ПЕРЕКЛАДАЧІВ

*У статті проаналізовано якості професійної діяльності майбутніх перекладачів. Висвітлено теоретичні аспекти професійної компетенції майбутніх перекладачів.*

*Ключові слова: професійна компетенція, професійна освіта, компоненти професійної компетенції, кваліфікаційні вимоги, професійна фахова підготовка.*

*В статье проанализированы качества профессиональной деятельности будущих переводчиков. Рассмотрены теоретические аспекты профессиональной компетенции будущих переводчиков.*

*Ключевые слова: профессиональная компетенция, профессиональное образование, компоненты профессиональной компетенции, профессиональная подготовка.*

*The specific features of the future interpreter professional activities are analyzed in this article. The theoretic bases of the professional competence formation, the main descriptions of the future interpreter professional competence are also revealed here.*

*Key words: professional competence, components of professional competence, professional education, qualification requirements, professional preparing.*

У зв'язку з ускладненням і розширенням соціального досвіду, виникненням нових різноманітних форм пред'явлення й перетворення інформації, з усе зростаючим рівнем запитів, компетенція фахівця в галузі освіти набуває дедалі більшого значення. Фахівця, який не чекатиме інструкцій, а вступить у життя з творчим, проектно-конструктивним і духовно-особистісним досвідом.

Багатогранний характер перекладацької діяльності робить завдання підготовки кваліфікованих фахівців достатньо складним процесом і вимагає від них спеціальних знань, умінь і навичок – педагогічних, методичних, дидактичних, психологічних. Майбутні перекладачі повинні постійно прагнути до збагачення загальнокультурними знаннями з галузі країнознавства, історії і літератури, поповнювати свій професійний досвід знаннями, необхідними для перекладу в спеціальних галузях – економіці, юриспруденції, політиці, освіті, медицині й ін., мати високу загальну і світоглядну культуру, широку ерудицію, такт, бути комунікабельними.

Дослідженням даних питань займалося багато науковців, серед них: В. Загвязинський [1] В. Ільїн [2], Н. Кузьміна [3], Ю. Кулюткін [4], В. Сластьонін [7] та ін. Теоретичний аналіз психолого-педагогічних досліджень у галузі професійної підготовки майбутнього перекладача засвідчує різні підходи науковців щодо тлумачення категорії „професійна компетенція”. Дослідники розглядають її і як характеристику особистості (Ю. Кулюткін [4]), і як сукупність комунікативних, конструктивних, організаторських умінь особистості (В. Сластьонін [7]). Компетентність розглядають також як поінформованість, обізнаність, авторитетність (О. Мельничук [9, 145]). Найбільшого поширення в науковій літературі набуло визначення компетентності як „сукупності знань і вмінь, необхідних для ефективної професійної діяльності: вміння аналізувати, передбачати наслідки професійної діяльності, використовувати інформацію” (С. Гончаренко [6, 149]). Як бачимо, науковці виокремлюють не вузьке знання предмету, а оволодіння педагогічним досвідом на основі філософії, психології, анатомії й ін., тобто на глибокому всесторонньому знанні теорії. Уміння не тільки зацікавити студентів інформацією, але і вміння вести діалог, обмінюватися думками із слухачами стає показником професійної компетенції.

В. Сухомлинський [11] вважає особистісний аспект професійної компетенції провідним чинником, що визначає успіх навчально-виховної діяльності у вищому навчальному закладі. Особливу увагу він приділяє умінню бути суб'єктом своєї професійної діяльності, що створює умови для реалізації творчих можливостей педагога. Педагогічна творчість виступає вищим проявом професійної компетенції педагога. У дослідженнях В. Загвязінського [1], В. Сластьоніна [7], В. Ільїна [2] та ін. велика увага приділяється проблемі особистості викладача, його професійної етики і педагогічної майстерності. В них виявляються психологічні механізми педагогічної праці, умови формування особистості викладача, обґрунтовується роль педагогічного такту в його діяльності.

Незважаючи на значні теоретичні доробки з цього питання, ще є багато недосліджених проблем, які потребують постійної уваги з боку методистів. Зокрема, такі аспекти цього питання як основні критерії визначення професійно-компетентного перекладача; виділення якостей ціннісно-сміслові сфери його особистості, які стають основними показниками компетенції в педагогічній професії і т.д. Саме тому піднята нами проблема є актуальною і потребує свого розв'язання в сучасних умовах.

**Мета статті** - проаналізувати специфіку професійної діяльності майбутнього перекладача.

Визначити теоретичні аспекти його професійної компетенції. Обґрунтувати основні компоненти та характеристики професійної компетенції майбутнього перекладача.

Поняття „професійна компетенція” в різних проявах своєї суті й незалежно від термінологічного оформлення зародилося ще в античності. Виділення Платоном вищого ступеня навчання, ідеали Арістотеля про вищу освіту на базі поєднання широкої загальної освіти з вивченням професії, втілення в середньовічних університетах ідеї організації професійної освіти на раціональній основі, розвиток у новий час принципу реалізму вищої школи, перетворення в XVIII-XIX ст. кращих світських професійних шкіл у вищі навчальні заклади, становлення сучасної багаторівневої вищої освіти — всі ці поступальні історичні зміни свідчать про пошук підходів до випуску вузами конкурентноздатних професійно компетентних спеціалістів.

Семантично категорія „професійна компетенція” належить до понять „компетенція” і „компетентний”. Поняття „компетентний” за своєю етимологічною основою походить від латинського „competens” (competentis) – належний, відповідний: 1) досвідчений у певній галузі, якомусь питанні; 2) повноважний, повноправний у розв’язанні якоїсь справи [9, 345]. Компетенцію дослідники розглядають як: 1) область відповідальності та визначених повноважень; 2) область діяльності, яка має значення для ефективної роботи, закладу загалом, де індивід має виявити певні знання, уміння, поведінкові навички, здібності й професійно важливі якості [10, 108].

Поняття компетенції пов’язується з сукупністю повноважень, прав і обов’язків якого-небудь органу або посадовця. Словник іноземних слів пояснює поняття „компетенція” (лат. Competentia) — як приналежність по праву, коло повноважень якого-небудь органу або посадової особи; коло питань, в яких дана особа володіє пізнаннями і досвідом, і „компетентність” (лат. Competens, competentis) — володіння компетенцією; володіння знаннями, що дозволяють судити про що-небудь [8]. Значення „добиваюся” і „досягаю” означають процесуальність дії і визначають суть компетенції, визначаючи динамічний аспект даної категорії.

Таким чином, принципова, на наш погляд, відмінність компетенції і компетентності полягає в тому, що „компетенція” є інституційне поняття, що визначає статус якої-небудь особи, „компетентність” же у свою чергу є поняттям функціональним, що виявляється в діяльності.

Згідно філософським дослідженням науковців [5], концепція професійної компетенції спирається на тріаду ( рис. 1). Ця тріада лежить в основі обґрунтування процесу професійного становлення особи, а саме вичленення трьох етапів цього процесу: мотиваційно-ціннісного, теоретико-методологічного і діяльнісного.

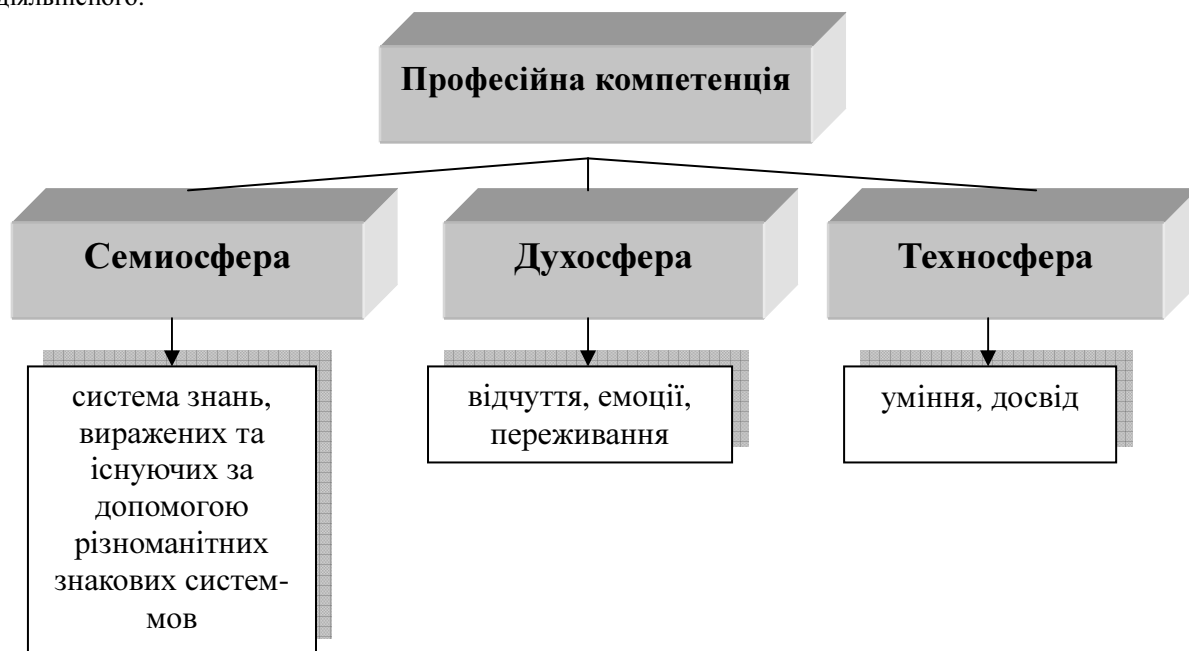


Рис. 1. Концепція професійної компетенції

У американській соціальній науці розроблена модель „компетентного працівника”, яка є дуже популярною зараз. В ній робиться спроба виділити комплекс індивідуально-психологічних якостей фахівця, в який входять: дисциплінованість, самостійність, комунікативність, прагнення до саморозвитку. Важливою особливістю цієї теорії є акцентування на саморозвиток особи, під яким розуміється процес самовивчення, при якому особа приймає вимоги, трансформує їх для себе адекватно рівню свідомості, розвитку здібностей, сформованості потреб. Як наслідок, в американській теорії „компетентного



працівника” найважливішим компонентом його кваліфікації стає здатність швидко і безконфліктно пристосовуватися до конкретних умов праці.

В структуру суб'єктивних чинників деякі науковці включають тип спрямованості, рівень здібностей, компетенцію, в яку входять спеціальна і професійна компетенція, методична, соціально-психологічна, диференціально-психологічна, аутопсихологічна компетенція [3]. Виділяються три основні компоненти цієї структури: особистісний, індивідуальний та професійні знання і уміння, тобто професійна компетенція, що визначається за рівнем саморозвитку. Вони повинні забезпечувати потребу і можливість постійного саморуку, саморозвитку, самоосвіти особистості. Тому професійна компетенція розуміється нами як інтегральна характеристика особистості, ключове поняття для характеристики діяльності, що дозволяє фахівцю найпродуктивніше реалізовувати себе в конкретних видах трудової діяльності, забезпечуючи стійкий ефективний характер праці, визначаючи потребу і здатність постійного саморуку, саморозвитку, самоосвіти особи.

Основними характеристиками компетенції є такі: мобільність, гнучкість відповідно до змінних умов об'єктивної реальності; орієнтованість на майбутнє; діяльнісний характер; уміння здійснити найкоректніший вибір вирішення проблеми.

Порівнюючи поняття „кваліфікація” і „компетенція”, необхідно відзначити, що другий термін ширший від першого, оскільки він включає, крім суто професійних знань і умінь, що характеризують кваліфікацію, такі якості як ініціатива, співпраця, комунікативні здібності, здібність до саморозвитку і самовдосконалення, уміння вчитися, оцінювати, логічно мислити, наявність чіткого уявлення про себе як професіонала.

Професійна діяльність перекладача припускає виконання різноманітних видів діяльності, що забезпечують багатогранність міжмовної комунікації. Перекладач за своїми професійно-технічними якостями володіє всіма аспектами перекладацької, лінгвістичної і педагогічної діяльності. Він не тільки професійно перекладає, але й вміє організувати навчальний процес, пояснити загальні принципи, методи і прийоми перекладу, показати можливі варіанти вирішення перекладацьких проблем, а в цілому, навчити студентів грамотному перекладу.

Рівень лінгвістичної підготовки майбутнього перекладача повинен дозволяти йому проводити навчальні заняття іноземною мовою і моделювати ситуації мовного спілкування в аудиторії. Від нього вимагається високий рівень знань в області суміжних лінгвістичних дисциплін, доводиться пояснювати значення термінів лексикології, семасіології, граматики. В цій якості майбутній перекладач є ще і кваліфікованим мовознавцем. Він повинен володіти також широкими загальнокультурними знаннями в області країнознавства, історії і літератури, постійно поповнювати свій професійний „багаж” знаннями, необхідними для перекладу в спеціальних областях — економіці, юриспруденції, політиці, освіті, медицині і ін.

Успіх майбутнього перекладача повною мірою залежить від рівня його професійної підготовки. Професійна майстерність припускає здатність ефективно здійснювати свою діяльність і є взаємозв'язком професійно важливих якостей і досвіду перекладача, його творчих і особистих якостей. Важливу роль в процесі навчання відіграють особистісно-організаційні якості перекладача. Порядність у відносинах із студентами і викладацьким складом, доброзичлива атмосфера на заняттях, але і вимогливість теж, сумлінність, хороші організаторські здібності сприяють створенню необхідної ділової атмосфери і зацікавленості студентів в навчанні. Одним з істотних якостей, якими повинен володіти перекладач, є професійно-педагогічна спрямованість. Ця якість розглядається як центральна ланка, без якої неможливо професійне становлення особистості викладача. Щоб бути справжнім професіоналом, недостатньо тільки знання предмету і уміння його викласти. Важливе бажання фахівця працювати в цій сфері, його позитивний настрій до викладацької праці, потреба удосконалювати свої професійні знання і уміння.

Професія перекладача пов'язана з різними аспектами комунікації. У питанні організації навчання важливо зробити акцент на встановлення взаємодії перекладача і студентів, студентів один з одним. При управлінні навчанням необхідний гнучкий стиль роботи, коли в доброзичливій формі проходить мовленнєво-мисляча робота студентів по засвоєнню знань у відповідності з поставленим завданням. Управління процесом навчання в демократичному стилі припускає рівну і активну участь всіх членів колективу, у тому числі і перекладача, у вирішенні завдань навчального процесу. Це вимагає від нього педагогічних умінь, направлених на створення в навчальній групі атмосфери доброзичливості; сприяє зацікавленості та відповідальності студентів при колективній роботі; вчить студентів справедливо оцінювати свою роботу і погоджувати свою діяльність з думкою колективу і викладача.

В основу кваліфікаційних вимог, які висуваються до перекладача, повинні бути поставлені компоненти професійної компетенції, пов'язані з реалізацією мети навчання на різних рівнях, з урахуванням сучасних соціальних вимог і реальних умов освіти. Виділяємо такі базові компоненти компетенції перекладача:

1. Соціально-психологічна компетенція.
2. Комунікативна і професійно-комунікативна.

3. Загальнопедагогічна професійна компетенція.
4. Наочна компетенція у сфері спеціальності перекладача.
5. Лінгвокраїнознавча і філологічна компетенція.
6. Творча, дослідницька компетенція.
7. Професійно-значущі якості особи.

Кваліфікаційні вимоги ставлять своїм завданням визначити відповідність рівня професійної компетенції перекладача одержаній спеціальності. Як бачимо, професійна компетенція і кваліфікаційні вимоги, які ставляться до перекладача, визначаються метою, завданнями, змістом навчання, а також методичними, лінгвістичними, організаційними і ін. підходами до процесу підготовки майбутніх фахівців. Майбутній перекладач повинен бути людиною з вищою педагогічною освітою, яка є фахівцем в галузі теорії і практики перекладу, активно володіє іноземною мовою, має власний перекладацький досвід, володіє відповідною професійною компетенцією, знайома з характером перекладацької діяльності, можливостями, труднощами і умовами роботи перекладача. Під професійно-важливими вміннями перекладача слід розуміти вміння педагогічно, психологічно і методично грамотно здійснювати свою професійну діяльність, спрямовану на формування перекладацької компетенції, що зумовлює здатність до участі в міжкультурному спілкуванні.

Проведеними дослідженнями встановлено, що професійна компетенція перекладача є не механічною сумою якостей, а їх закономірно організованою системою, яка виступає симптомокомплексом суб'єктивних властивостей, специфічних тільки для професійної перекладацької діяльності. Даний симптомокомплекс формується у студента в ході освоєння ним професійної діяльності. Професійна компетенція перекладача — це індивідуальні властивості суб'єкта професійної перекладацької діяльності, які необхідні і достатні для її реалізації на нормативно заданому рівні та які позитивно корелюють з її основними результативними параметрами — якістю, продуктивністю, надійністю. Вона охоплює всі аспекти перекладацької компетенції, перевершуючи її за об'ємом знань і умінь. Показником сформованості професійної компетенції є майстерність викладача, яка складається з сукупності професійних знань, умінь і здатності застосовувати їх в своїй професійній діяльності.

**Висновки.** Отже, завдяки залученню в реальну діяльність процесу формування професійної компетенції майбутнього перекладача, ми побачили, що теоретичними аспектами цього процесу є планування, реалізація і корекція навчання та власної самостійної діяльності студентів. Вона сприяє самоутвердженню перекладача як самостійної, самокерованої, самореалізованої особистості, розвитку його творчих начал, умінню поєднувати особисту відповідальність і суспільні інтереси, зростанню освітніх і духовних потреб особистості, розвитку гуманістичних ціннісних орієнтацій студента. Особливості підготовки майбутніх перекладачів обумовлені компонентами їхньої професійної компетенції, кінцевою метою і завданнями курсу. Формування професійної компетенції, що охоплює всі етапи роботи майбутнього перекладача, засновано на принципі доведеності вміння аргументувати свій вибір і вміння критично ставитися до своїх дій. Усебічний розгляд умов реалізації цього складного процесу і є перспективою подальших розвідок у даному напрямку.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Загвязинський В.І. Викладання як творчий процес// Вісник вищої школи. – 1987. – № 7. – С. 22 - 29.
2. Ільїн В.С. Цілісний підхід до формування особистості// Теоретико-методологічні основи формування особистості школяра і студента: Тез. доп. Всесоюзної наукової конференції. – М.: 1990. – 150с.
3. Кузьміна Н. В. Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения / Н. В. Кузьмина. – М., 1990. – 162 с.
4. Кулюткин Ю. Н. Творческое мышление в профессиональной деятельности учителя / Ю. Н. Кулюткин // Вопросы психологии. – 1986. – №2. – С. 25 – 34.
5. Лотман Ю.М. Про семиотичний механізм культури // Антологія культурологічної думки. -М.: 1996. – С. 37 – 49.
6. Професійна освіта: словник: [навч. посібник для студ. вищ. навч. закл.] / [уклад. С. У. Гончаренко та ін.]; наук. ред. Н. Г. Ничкало. – К.: Вища шк., 2000. – С. 149 - 151.
7. Сластьонін В.А., Міщенко А.І. Професійна педагогічна підготовка сучасного вчителя // Радянська педагогіка. - 1991. - № 10. - С. 79 - 84.
8. Словник іншомовних слів. М.: 1989. - С. 247 - 250.
9. Словник іншомовних слів / [за ред. О.С.Мельничука]. – К., 1977.– 775 с.
10. Соціальна педагогіка: мала енциклопедія / [за заг. ред. проф. І. Д. Звереві]. – К. – 2008. – 336 с.
11. Сухомлинський В. А. 100 порад вчителю // Вибрані педагогічні твори. - Київ. - 1980. - Т.2.

## КЛАСИФІКАЦІЯ ТВІРНИХ ДІЄСЛІВ, ЩО МОТИВУЮТЬ ІМЕННИКИ У НІМЕЦЬКІЙ МОВІ

*У статті розглянуто принципи й способи класифікації дієслівної лексики. Автор розглядає основні принципи розподілу дієслів на групи, приводить класифікації відомих німецьких лінгвістів. В основу класифікації мотивуючих дієслів, що стали базою для похідних іменників, які досліджуються у роботі, покладено синтагматичний принцип, тобто розподіл дієслів з урахуванням валентності.*

*Ключові слова: дієслово, іменник, класифікація, словотвір, валентність*

*В статье рассмотрены принципы и способы классификации глагольной лексики. Автор рассматривает основные принципы раздела глаголов на группы, приводит классификации известных немецких лингвистов. В основу классификации мотивирующих глаголов, которые стали базой для производных существительных, что исследуются в работе, возложен синтагматический принцип, то есть распределение глаголов с учетом валентности.*

*Ключевые слова: глагол, существительное, классификация, словообразование, валентность.*

*Article deals with the principles and methods of classification of verbs. The author examines the basic principles of division of verbs into groups. A brief analytic description of the classification of known German linguists is provided. Classification of the motivating verbs that are the basis for the nouns, studied in the work, is done by syntagmatic principle, that is, taking into account valence.*

*Key words: verb, noun, classification, word formation, valency*

**1. Вступні зауваження.** У віддієслівному словотворі німецької мови виділяється значний за чисельністю та спектром значень клас лексики – похідні іменники, напр.: *prüfen* ‘перевіряти, випробувувати’ → 1. *die Prüfung* ‘перевірка, випробування’; 2. *das Prüfen* ‘перевірка, випробування’; 3. *der Prüfer* ‘контролер, випробувач’. Як зазначає О.С. Кубрякова, „відмітною ознакою похідного слова є ... його семантична обумовленість іншим словом“ [6, с. 11].

Словотвір тривалий час виступає сферою пильної уваги і ретельного вивчення лінгвістів різних країн. Багато авторів при цьому зосереджують увагу на віддієслівних іменниках (ВІ), описі їхньої семантики, зв'язку з мотивуючими частинами мови, словотвірних засобах. В даний час накопичено значний лінгвістичний матеріал, що стосується інвентарю та організації дослідження віддієслівних іменників у різних мовах, створена необхідна теоретична база для вирішення проблем основних елементів та одиниць словотвірної системи, аспектів і параметрів її опису. Необхідно відзначити, що в роботах німецьких авторів похідні частини мови, і іменники зокрема, досліджувалися як окремий клас лексики, у багатьох роботах при цьому бралися до уваги граматичні, структурні й семантичні характеристики твірних основ і їхній вплив на семантику похідних іменників. Не зважаючи на це, проблема не є дослідженою всебічно. В існуючих роботах розглядаються структурно-семантичні особливості окремих віддієслівних іменників, які, на думку різних авторів, є найбільш яскравими представниками цього класу. Але неможливо, на наш погляд, досліджуючи лише окремі мовні одиниці, повно розкрити комплексний характер віддієслівних семантики, тому в нашій роботі розглянуті всі ВІ, утворені від безафікських і суфікських дієслів, навіть якщо в деяких випадках вони є поодинокими в своєму роді утвореннями.

**Об'єктом дослідження** є віддієслівні іменники німецької мови.

**Предметом дослідження** є структура й семантика дієслів і утворених від них ВІ, вплив на утворення іменників семантичних, структурних і граматичних характеристик мотивуючих дієслів (МД).

**Мета** дослідження – встановити, як семантичні, структурні, лексико-граматичні характеристики дієслів впливають на їхню продуктивність і семантику похідних іменників у німецькій мові.

**Матеріалом дослідження** слугувала суцільна вибірка зі словників МД і утворених від них ВІ. Обсяг вибірки МД складає 1653 одиниці, кількість ВІ – 3877 одиниць.

### 2. Принципи і способи класифікації дієслівної лексики

Для того щоб установити ролі безпосередніх учасників ситуації, необхідно мати відомості про значення дієслова [2, с. 121]. Іменник за своєю семантичною структурою не завжди збігається із семантикою вихідного слова, тому що саме дієслово, маючи багатоконпонентну структуру внаслідок своєї багатозначності, може утворювати похідні на базі одного зі своїх значень [22, с. 208]. Як відомо, німецькому дієслову властива полісемія досить високого ступеня. У свою чергу кожне значення полісемічного слова має свої специфічні ознаки, які відмежовують одне значення від іншого.

Отже, для встановлення залежності утворення певних семантичних груп ВІ від структури і семантики МД необхідно проаналізувати смислову структуру кожного твірного дієслова, оскільки саме

вона визначає семантичний потенціал деривата, окреслюючи межі його варіювання. Слід зазначити, що існує значна кількість дієслівних класифікацій, оскільки проблемою класифікації дієслів займалися багато лінгвістів [1, 3, 4, 8, 9, 16, 18, 19, 20, 23, 24]. Існування різних класифікацій показує можливість виділення різних критеріїв, що виходять із різних характеристик лексичних одиниць, які підпадають під дослідження того або іншого автора. Загальноприйнятої класифікації дієслівної лексики немає, і, за Л.М. Васильєвим, навряд чи вона взагалі можлива, оскільки будь-яка класифікація зумовлюється якимись принципами і аспектами, а вони визначаються цілями й завданнями дослідження [4, с. 39].

В основі ряду класифікацій покладено принцип розподілу дієслів на три класи: дієслова дії, дієслова стану, дієслова процесу [14, 19, 20, 23 та ін.]. У. Енгель пропонує таку дієслівну класифікацію: дієслова стану (*Zustandsverben*), дієслова процесу (*Vorgangsverben*), дієслова зі значенням „діяльність“ (*Tätigkeitsverben*), серед яких як підклас виділяються дієслова дії, спрямованої на об'єкт [19, с. 410]. Й. Ербен класифікує дієслова за подібним принципом, тобто виділяє 3 основних класи дієслів: дієслова стану (*Zustandsverben*), дієслова процесу (*Vorgangsverben*), дієслова дії (*Tätigkeitsverben*), однак, із застереженням, що подібний розподіл є „грубим“, де під „грубим“ мається на увазі „узагальнений“ [20, с. 24]. На його думку, дієслова типу *fallen* ‘падати’, *laufen* ‘бігти’, *wachsen* ‘рости’ належать до дієслів процесу, дієслова *sitzen* ‘сидіти’, *stehen* ‘стояти’ – до дієслів стану, дієслова *suchen* ‘шукати’, *grüssen* ‘привітати’ – до дієслів дії.

М. Хельбиг і Й. Буша вважають, що розподіл дієслів на класи зумовлений двома критеріями: семантичними ознаками самого дієслова й семантичним характером суб'єкта, що виступає при певному дієслові [23, с. 68-69]. Так, дієслова дії виражають активну діяльність суб'єкта: *arbeiten* ‘працювати’, *essen* ‘їсти’, *gehen* ‘іти’, *singen* ‘співати’. Дієслова процесу виражають процес, зміну, яких зазнає суб'єкт і які змінюють стан суб'єкта: *erfrieren* ‘замерзати’, *ermüden* ‘стомлюватися, утомлюватися’, *sterben* ‘умерти’, *verlaufen* ‘протікати’, *verhungern* ‘зголодніти’. Дієслова стану поєднують стативні, неакціональні дієслова: *sich befinden* ‘перебувати’, *liegen* ‘лежати’, *sein* ‘бути’. А.А. Уфімцева вказує, що традиційний розподіл дієслівних лексем за їхньою категорійною семантикою на три класи – дії, стану, процесу – необхідний, але недостатній, оскільки ця класифікація не торкається основних властивостей предметного значення дієслів: смисловий обсяг і семантичну структуру дієслівних лексем, потенціал їхньої семантичної валентності [14, с. 72].

У лінгвістичних дослідженнях останніх десятиліть сформувалася концепція опису предикатно-актантної структури ситуації, де центром є дієслово-предикат, а учасниками ситуації – актанти дієслівної дії, тобто значення дієслів трактується у межах його синтагматичного розгортання. Багато авторів указують на важливість синтагматичного аспекту словотвору, оскільки дієслово визначає, скільки позицій у реченні повинні й можуть бути зайняті, породжуючи синтаксичні умови (синтаксичні передумови й наслідки), а функції придієслівних іменників, відповідно, зумовлені дієслівною семантикою [13, с. 121-123, 18, с. 223, 21, с. 7].

В.В. Богданов аналогічно стверджує, що особливістю предиката є здатність взаємодіяти з певною кількістю аргументів, що у свою чергу створює вихідну базу для класифікації предикатів. Констатуючи розмаїття дієслівних класифікацій і часто їхню непорівнянність однієї з одною внаслідок різних критеріїв розподілу, лінгвіст вважає за краще спиратися на систему загальноприйнятих класів, що розмежовують дії, стани, відносин і властивості [3, с. 51].

Одним із завдань роботи є розкриття значень віддієслівних іменників, класифікація дієслів постає відправною точкою групування й опису похідних і твірних лексичних одиниць. Чим більше розчленована система валентностей, тим більш узагальненими можуть бути семантичні типи предикатів, і навпаки, чим конкретніше типи семантичних предикатів, тим більш узагальненими можуть бути семантичні валентності [4, с. 41].

Узявши за основу класифікації дієслів синтагматичний принцип, тобто розподіл дієслів на класи з урахуванням того, скільки і які аргументи можуть виступати в його оточенні (синтагмі), видається можливим більш-менш точно встановити, які іменникові деривати можуть представити його словотвірну парадигму. Про подібний підхід згадував також Ч. Філлмор, указуючи на певну складність такого розподілу дієслів на класи з урахуванням так званої „відмінкової рамки”, оскільки багато дієслів можуть виступати більше, ніж в одному відмінковому оточенні [15, с. 168]. Під відмінковою рамкою автор розуміє контекстних партнерів дієслова, його синтагматичне оточення, що, на думку лінгвіста, характерно для граматик більшості мов, і не співвідноситься з тим фактом, виділяється в мові система відмінків чи ні. Указуючи на можливість дієслів виступати більш ніж в одному відмінковому оточенні, Ч. Філлмор має на увазі багатозначність, що властива багатьом дієсловом.

При аналізі матеріалу було встановлено, що кілька значень того самого слова можуть входити в різні лексико-семантичні групи (ЛСГ), хоча не виключається можливість приналежності різних значень дієслова до однієї лексико-семантичної групи. Наприклад, значення дієслова *werben*, які відносяться до ЛСГ дієслів нефізичних дій: *werben* I ‘домагатися прихильності’ → *das Werben* ‘залицяння’; *die Werbung* ‘залицяння’; *der Werber* ‘залицяльник’; *werben* II ‘вербувати’ → *das Werben* ‘вербування’; *die Werbung*

‘вербування’; *werben* III ‘рекламувати’ → *die Werbung* ‘реклама’; *der Werber* ‘фахівець із реклами’. Значення дієслова *fügen* належать до різних ЛСГ: I – до дієслів фізичної дії: *fügen* I ‘з’єднувати’ → *die Fügung* *mex.* ‘з’єднання, стикування’; *das Gefüge* ‘будинок, структура’, II – до ЛСГ дієслів процесу: *fügen* II ‘улаштовуватися, траплятися, бувати’ → *die Fügung* ‘збіг обставин’.

О.М. Соколов зазначає, що різні ЛСВ слова мають різну валентність, що, у свою чергу, впливає на мотиваційні відношення слова, тобто значення похідного слова мотивовано таким компонентом мотивуючої одиниці, як валентність [10, с. 3].

При вивченні закономірностей словотвору широко використовується поняття внутрішньої валентності слова, що було введено в науковий обіг М.Д. Степановою [11, с. 13-19]. Валентні властивості дієслова зумовлюють у віддієслівних іменників не тільки кількість значень і самі їхні види, але й визначають саму можливість участі того або іншого дієслова в словотвірних процесах“ [17, с. 94-95].

При класифікації дієслів вважається за доцільне використовувати принцип, заснований на врахуванні кількості дієслівних валентностей, тобто його потенційних можливостей. Дані обставини визначають принципи класифікації дієслів у роботі на підставі обов’язковості оточення дієслова.

Класифікація дієслів, що покладена в основу цього дослідження, спирається на класифікацію, запропоновану Г. Брінкманном. Мовознавець розділяє дієслова на такі класи: дієслова дії, діяльності (*Tätigkeitsverben*, *Handlungsverben*), дієслова процесу (*Vorgangsverben*), дієслова стану (*Zustandsverben*), дієслова події (*Geschehensverben*), дієслова явищ природи (*Witterungsverben*) [18, с. 73]. Класифікація Г. Брінкманна, на думку М.Д. Степанової є простою і вдалою, оскільки відрізняється досить високим ступенем узагальненості, опирається на синтаксичні функції дієслова, його семантику й створена на основі ієрархії з погляду валентності [12, с. 111, 120].

Л.Ф. Пономарьова використала класифікацію Г. Брінкманна для аналізу дієслівних основ з метою виявлення обмежень, що блокують словотвірні можливості дієслів. Автор зазначає, що ця класифікація, як і традиційна тричленна класифікація дієслівної лексики, що включає класи дієслів дії/діяльності, процесу й стану, не є досить інформативною і точною, оскільки цілий ряд дієслів не може бути однозначно віднесений до одного з названих класів, клас дієслів дії/діяльності є занадто загальним. У своєму дослідженні авторка визнала за доцільне розділити клас дієслів дії/діяльності на дві групи: дієслова діяльності, що позначають більш загальні, непередметні форми активного відношення суб’єкта до навколишнього середовища, до яких були віднесені дієслова розумової діяльності, знання, емоцій, почуттєвого сприйняття, мовлення, бажання, поведінки, і дієслова предметної дії, до складу яких зараховано дієслова переміщення, створення, тиску, ушкодження поверхні, виготовлення та ін. [7, с. 52-53].

При аналізі дієслів, які виступили мотивуючою базою для іменників у цьому дослідженні, враховано уточнення, які Л.Ф. Пономарьова внесла в класифікацію Г. Брінкманна. Отже, дієслова типу *schneiden* ‘різати’, *nutschen* ‘фільтрувати’, *mischen* ‘змішувати’, *hauen* ‘рубати, бити, валити ліс’, *lesen* ‘читати’, *denken* ‘думати’, *sagen* ‘говорити’ були, без сумніву, визначені як дії. Хоча, зрозуміло, ці дії мають різну природу виконання їх істотою. Тому в роботі пропонується поділити дієслова дії на дієслова, які припускають фізичну діяльність суб’єкта, що включає вплив на об’єкт, дотик до об’єкта, його споживання і зміну (такі дієслова, згідно з Г. Брінкманном „позначають втручання людини в світ“), і дієслова, семантика яких відображає розумову діяльність, поведінку, соціальні відносини.

Дієслова руху, які, по суті, теж є дієсловами дії, напр., *gehen* ‘іти’ [23], у дослідженні Л.Ф. Пономарьової визначені як дієслова переміщення й віднесені до групи дієслів предметної дії. У цьому дослідженні вони виділені в окрему групу. Ця обставина пояснюється тим, що дієслова руху можуть бути вичленовані як дієслова, що виражають переміщення предметів у просторі й виявляють у зв’язку із цим ряд особливостей поширення [5, с. 815].

Дієслова події (*Geschehensverben*) і дієслова явищ природи (*Witterungsverben*) пропонується об’єднати в одну групу процесуальних дієслів, основною специфічною диференційною ознакою яких є відсутність суб’єкта, оскільки важливим є відмежування людської діяльності від будь-якої іншої [23]. Наприклад, *kochen* ‘кипіти’, *keimen* ‘пускати паростки’, *wogen* ‘гнати хвилі’, *graupeln* *vimp. es graupelt* ‘іде дрібний дощ’.

Отже, у дослідженні дієслова були розподілені на 5 груп на підставі розходжень у значенні позначуваних ними понять: 1) дієслова фізичної дії, значну частину яких склали дієслова фізичного впливу, 2) дієслова нефізичних дій (мовленево-розумової діяльності, поведінки), 3) дієслова стану, відчуття, перебування, 4) дієслова руху та 5) дієслова процесів, не пов’язаних з виконавцем-істотою. Доцільність такого розподілу диктується тим, що він дозволяє уникнути зайвої дрібності та поєднує твірні основи не тільки за принципом семантичної відмінності в їхньому значенні, але й з урахуванням залежності, які контекстні партнери і з якими семантичними ознаками їм необхідні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Апресян Ю.Д. Экспериментальное исследование семантики русского глагола / Ю.Д. Апресян – М.:

Наука, 1967. – 251с.

2. Арутюнова Н.Д. Проблемы синтаксиса и семантики в работах Ч. Филлмора / Н.Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. – 1973. – №1. – С. 117-124.
3. Богданов В.В. Семантико-синтаксическая организация предложения / В.В. Богданов – Л.: Изд-во Ленинградского Университета, 1977. – 201 с.
4. Васильев Л.М. Предикаты состояния в русском языке / Л.М. Васильев // Исследования по семантике языка и речи. – Уфа: БГУ, 1991. – С. 32-49.
5. Кацнельсон С.Д. Категории языка и мышления: Из научного наследия / С.Д. Кацнельсон - М.: Языки славянской культуры, 2001. – 864 с.
6. Кубрякова Е.С. Типы языковых значений. Семантика производного слова / Е.С. Кубрякова – М.: Наука, 1981. – 200 с.
7. Пономарева Л.Ф. Типы семантических ограничений в сфере deverбативного словопроизводствимени существительного: автореф. дис. на соискат. степ. канд. филол. наук, спец. 10.02.04 „Германские языки“ / Л.Ф. Пономарева – М., 1988. – 17с.
8. Сильницкий Г.Г. Семантические классы глаголов и их роль в типологической семасиологии / Г.Г. Сильницкий // Структурно-типологическое описание современных германских языков. – М.: Наука, 1966. – С 244-260.
9. Сильницкий Г.Г. Семантические типы ситуаций и семантические классы глаголов/ Г.Г. Сильницкий // Проблемы структурной лингвистики. – 1973. – С. 373–391.
10. Соколов О.М. До проблеми зв'язку словотвірної мотивації з валентністю мовних одиниць / О.М. Соколов // Проблеми сучасного життя мови. – К: Наукова думка, 1977. – С. 3-10.
11. Степанова М.Д. О внешней и внутренней валентности / М.Д. Степанова // Иностранные языки в школе. – 1967. № 3. – С 13-19.
12. Степанова М.Д. Части речи и проблемы валентности в современном немецком языке / М.Д. Степанова, Г. Хельбиг – М.: Высшая школа, 1978 – 259 с.
13. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Л. Теньер – М.: Прогресс, 1988. – 654 с.
14. Уфимцева А.А. Лексическое значение / А.А. Уфимцева – М.: Наука, 1986. – 239 с.
15. Филлмор Ч. Дело о падеже / Ч. Филлмор // Зарубежная лингвистика. – М.: Прогресс, 1999. – Вып. .III – С. 127-258.
16. Чейф У.Л. Значение и структура языка / У.Л. Чейф — М.: Прогресс, 1975. – 433 с.
17. Янценецкая М.Н. Вопросы словообразования в индоевропейских языках / М. Н. Янценецкая // Проблемы семантики – Томск: Изд-во Томск, ун-та, 1991. – 248 с.
18. Brinkmann H. Die Wortarten im Deutschen. Zur Lehre von den einfachen Formen der Sprache / H. Brinkmann // Das Ringen um eine neue deutsche Grammatik. Aufsätze aus drei Jahrzehnten (1929-1959) / Hrsg. von H.Moser. – Darmstadt, 1965. – S. 46-78.
19. Engel U. Deutsche Grammatik. 2. Aufl. / U. Engel – Heidelberg: Grosss, 1996 – 888 S.
20. Erben J. Zur Einführung / J. Erben // Deutsche Wortbildung. Typen und Tendenzen in der Gegenwartssprache. Ester Hauptteil. Das Verb. – Düsseldorf: Schwärm, 1973. – S. 7-14.
21. Erben J. Abriß der deutschen Grammatik / J. Erben – Berlin: Akademie, 1966. – 316 S.
22. Fleischer W. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache / W. Fleischer – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1983. – 363 S.
23. Helbig G. Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht / G. Helbig, J. Buscha – Langenscheidt. Verlag Enzyklopädie, 1996.
24. Lyons J. Semantics / J. Lyons – Cambridge, etc.: Cambridge Univ. Press, 1977. – Vol.2. – 897 p.

*Леся БІЛОВУС*

УДК 81'23

## **ПРОБЛЕМА МОДЕЛЮВАННЯ ТА АНАЛІЗУ ВНУТРІШНЬОГО ЛЕКСИКОНУ ЛЮДИНИ**

*У пропонованій статті піднімається проблема моделювання та аналізу внутрішнього лексикону людини. Спираючись на дослідження попередників, розглядається лексикографічне моделювання методами нароцування асоціативної мережі, вербального асоціативно-частотного ряду, зроблена спроба лексико-семантичного аналізу моделей та лексиконів.*

*Ключові слова: внутрішнє мовлення, лексикон людини, асоціативність, стимул.*

*В статье поднимается проблема моделирования и анализа внутреннего лексикона человека. Принимая во внимание изыскания предшественников, рассматривается лексикографическое моделирование методами нарощивания ассоциативной сети, вербального ассоциативно-частотного ряда; сделана попытка лексико-*

*The problem of modeling and analysis of human inner lexicon is raised in the given article. Based on predecessors' research works, the lexicographical modeling together with the methods increasing the capacity of the associative network and verbal associative-frequency range are revealed, the attempt to analyze models and lexicons from the point of lexical-semantic view is done.*

*Key words: inner speech, human's lexicon, associativity, stimulus.*

При навчанні української мови іноземних студентів викладачі прагнуть побудувати мову як модель «мовної організації людини» (термін Л.В. Щерби). Це своєрідне прагнення «мовної особистості» ставить перед фахівцями завдання щодо вивчення цілком нового предмету – внутрішнього словника людини як єдиного функціонального цілого. Головна його особливість полягає в тому, що цей лексикон недоступний при безпосередньому спостереженні. Проте це висуває на перший план завдання його окреслення саме як моделі, якій характерні нехай і не всі, але деякі риси, що робить цей лексикон об'єктом та метою нашого дослідження.

Огляд праць, що стосуються формування основних принципових уявлень про структуру людського лексикону [3; 4; 5] засвідчив, що в його організації нерозривно поєднуються два найбільш глобальних принципи: *асоціативний*, який розглядає лексикон людини як асоціативно-вербальну мережу, і *ймовірний*, який дозволяє розглядати лексикон людини як імовірну ієрархію його складових.

Проаналізуємо можливості використання цих принципів як основу для експериментального моделювання людського лексикону.

Як науковий метод вербальний асоціативний експеримент став застосовуватися у психопатології і поширився лише після праць К. Юнга та його послідовників. Це стало можливим лише тоді, коли виявили «надзвичайно тісний зв'язок між характером перебігу асоціативних процесів і відношенням асоційованого матеріалу до особистості суб'єкта, тобто до всього його попереднього досвіду» [6, 51].

У психолінгвістиці асоціативний метод К. Юнга більш відомий як методика вільних асоціацій, і застосовується переважно для вивчення психологічної структури значення слова.

У світлі наших зацікавлень, цей метод вперше застосували наприкінці 60 – на початку 70-х років минулого століття на матеріалі російської та англійської мов (Старинець В., Кіш Д.), використовуючи спосіб нарощування асоціативної мережі, коли кожна наступна асоціація виступала як черговий стимул. І хоча завдання виявити лексикон не ставилося, а вивчалася лише його асоціативна структура, тим не менше можна вважати, що моделювання лексикону все ж відбувалося, оскільки проявлялася вербально-асоціативна мережа. Однак цей експеримент через свою важкість і необхідність залучати велику кількість респондентів не дає підстав розглядати його як ефективний та оперативний спосіб моделювання лексикону людини. Крім того, необхідна у цьому випадку попередня робота з відбору вихідних стимулів, що визначають напрям асоціювання, теж є завданням, що потребує окремого вирішення. В ідеалі, як вихідні стимули можна використати одиниці, що належать до ядра лексикону, однак це ядро виявляється тільки у процесі обробки результатів експерименту. Таким чином, ми опиняємося у своєрідному замкненому колі, вихід з якого вбачаємо у використанні методу ланцюгових асоціацій. Останній є різновидом юнгівського асоціативного експерименту, коли респондент продукує вербальний асоціативний ланцюговий ряд у відповідь на запрошення говорити будь-які слова, що в даний момент спадають на думку.

Під час дослідження можливостей методу ланцюгових асоціацій О. Леонтьєв ще у 1928 р. встановив, що штучне звуження сфери асоціювання (асоціації на задану тему, на певну букву і под.) не позбавляє піддослідного здатності породжувати безперервний ланцюг асоціативного ряду, хоча темп реагування знижується та ускладнюється структура ряду. Ці спостереження дозволяють не тільки зробити певні висновки стосовно побудови ідіолексикону (наприклад, стверджувати, що він є сукупністю автономних структур і що одиниця ідіолексикону може бути водночас й елементом декількох структур), а й свідчать про те, що сам метод допускає безліч модифікацій за рахунок додаткових умов. У нашому випадку такою умовою може стати врахування того, що організація ідіолексикону відбувається за принципом імовірності.

Як уже зазначалося, у результаті досліджень мовленнєвої поведінки людини в умовах імовірного середовища було сформульовано гіпотезу, згідно з якою слова в ідіолексиконі впорядковані ієрархічно відповідно до частоти їх використання у мовленнєвому досвіді людини [6]. Цей факт проявляється у феномені суб'єктивної оцінки частотності слова, для чого був запропонований експериментальний метод [6], своєрідний різновид психометричної шкали, коли піддослідному пропонується на основі його інтуїтивних відчуттів розмістити певний набір стимулів (наприклад, слів) на оцінній шкалі, полюси якої становлять вербальну антонімічну пару (наприклад, від «ніколи» до «завжди, на кожному кроці»). Якщо провести статистичну обробку даних, то можна, на основі вибраної ознаки, отримати кількісне визначення суб'єктивної оцінки стимулу (наприклад, частотність використання слова у реченні).

Усі дослідження, які досі проводилися у сфері визначення суб'єктивних оцінок частотності слів, засвідчили, що, незважаючи на різні умови експериментів, отримувана оцінка частоти слова характеризується сталістю. Однак рівень цієї сталості залежить від однорідності в соціальному плані групи респондентів [2]. Окрім цього, виявлено, що приблизний прогноз мовленнєвої поведінки людини, зроблений на основі суб'єктивної частоти, надійніший, аніж той, який базується на частотах, пропонованих традиційними частотними словниками [2; 6].

Здатність людини продукувати вербально-асоціативний ряд і водночас оцінювати частотність його елементів, а також сталість цієї оцінки в межах однорідної в соціальному плані групи дозволили науковцям запропонувати методику [1], що дозволяє досить просто й оперативно моделювати ядерний компонент ідіолексикону людини (у випадку однієї людини) чи лексикону певного статично умовного суб'єкта (у випадку масового анкетування) у вигляді численних вербальних асоціативно-частотних рядів, що багатократно перехрещуються. Ці ряди можна отримати від носіїв мови за допомогою безпосереднього анкетування, що проводиться за наступною, досить простою схемою.

Кожен респондент має заповнити спеціально підготовлену анкету, повідомивши свої основні особистісні характеристики: стать, вік, рівень освіти, професія (фах). Після цього він виконує завдання: написати список слів і словосполучень, які, на думку респондента, найбільш часто використовуються у мові. У процесі виконання рекомендовано довго не думати і фіксувати ті слова та словосполучення, які найперші спадають на думку, якщо, звичайно, вони здаватимуться піддослідному частотними.

Отримана інформація – особистісні параметри, списки слів і словосполучень, а також час і місце анкетування – вводиться у комп'ютер, в результаті чого формується база даних, яка власне і є моделлю лексикону реального чи статично умовного суб'єкта.

У лексикографічному вигляді ця модель може бути реалізована в наступних формах.

По-перше, у формі *частотного словника*, який відображає склад та можливу структуру ядерного компонента лексикону типового суб'єкта, що є певною соціально-культурною спільнотою носіїв мови. Саме ця форма подачі лексико-фразеологічного матеріалу дозволяє відібрати лексико-фразеологічні одиниці, найбільш значимі для досліджуваної соціально-культурної спільноти носіїв мови, і виявити понятійну систему цінностей. Іншими словами, у цій формі модель лексикону людини може використовуватися в якості основи актуального лексико-фразеологічного мінімуму.

По-друге, оскільки в досліджуваній моделі кожна частотна лексико-фразеологічна одиниця є елементом щонайменше двох асоціативних ланцюгових рядів, то існує можливість виявити її асоціативний контекст і тим самим вирішити питання її актуального значення. У такому випадку ми отримуємо форму *асоціативно-частотного словника*, бо асоціативний контекст також має імовірну структуру.

По-третє, модель може бути представлена у формі *частотно-тематичного словника*, який виявляє не тільки актуальні для носія мови лексико-тематичні групи, але і їх імовірну ієрархію, що досить корисно для об'єктивації тематичної організації як самого процесу навчання, так і створення навчальних посібників.

Якщо проаналізувати моделі лексиконів, отриманих у процесі апробації розглянутої методики [1], то можна помітити, що у людській свідомості наявні щонайменше дві ймовірні ієрархії слів: денотативна (керована статистикою «картини світу») та текстова (керована статистикою породжених і сприйманих людиною текстів). Виявлений ядерний компонент лексикону людини в основному керований статистикою «картини світу» і своїм лексичним складом відображає саму «картину» в її актуальних для людини моментах. Ядерний компонент лексикону людини з позиції його складу і структури є досить стійким утворенням, оскільки забезпечує зв'язок людини зі світом, де відбувається її актуальна життєдіяльність.

Порівняльний аналіз моделей лексиконів, отриманий у середовищі різних професійно-культурних спільнот носіїв мови, засвідчує, що між імовірною впорядкованістю слів у їх лексиконах існує значна позитивна кореляція, причому більш тісний зв'язок виявляється між лексиконами тих суб'єктів, котрі належать до близьких професійно-культурних спільнот. Відповідно, чинник «професія» (ракурс професійного світобачення) набуває ваги у процесі вербального відображення актуальної частини світу і визначає стратегію цього відображення. Це підтверджує порівняння словників за тематичними структурами: схожі тематичні структури виявляються у близьких в соціально-культурному відношенні умовних суб'єктів.

Однак значно сильніше на імовірну організацію ідіолексикону впливають такі чинники, як «вік» і «стать», причому найбільші зміни пов'язані з першим чинником. Таким чином, диференціація людей за поколіннями має не тільки психофізіологічну, а й семантичну основу.

Урахування чинника «час анкетування» теж відображає зміни, що відбуваються у «мовній свідомості». Зміна суспільно-економічного устрою викликала зміну і в «мовній свідомості». Особливо це помітно саме на лексичному рівні. Так, незмінне місце в мінімальному ядрі займає група «гроші - кранниці»; різко піднімається, а потім падає частота слова «черга»; підвищується активність тематичних



груп, пов'язаних із суспільно-політичною (телевізор, преса, Президент, парламентська більшість, прем'єр-міністр і под.) та фінансово-економічною (гроші, ціни, споживчий кошик, МВФ, фірма, менеджмент, маркетинг, валюта і т.ін.) сферами життя. Усе це свідчить про те, що пропонувані дослідниками методи вияву ідіолексику справді є ефективним засобом для оперативного отримання актуальної лексичної інформації, і може стати не тільки корисним під час вивчення мови, але й бути інструментом дослідження у сфері гуманітарних наук, пов'язаних із вивченням людини і суспільства.

Перспективу розвитку даного напрямку досліджень убачаємо, перш за все, у тому, що цей експериментальний метод передбачає безліч модифікацій. Було б цікаво, наприклад, поряд з письмовою формою породження асоціативного ланцюгового ряду вивчити усну форму з одночасною фіксацією асоціативних рядів на електронному носіїві. Видається, що цей експеримент дасть можливість виявити закономірності, пов'язані з породженням спонтанного усного мовлення. Також було б цікаво спробувати з'ясувати імовірну ієрархію ідіолексику з опорою на «текстову» частоту лексико-фразеологічних одиниць, давши підслідним установку асоціювати в уявному масиві усіх сприйманих текстів (повсякденне спілкування, радіо, телебачення, книги, журнали і т. ін.). У результаті такого експерименту можна було б виявити не тільки «текстове» ядро ідіолексику, але й найбільш актуальні синтагматичні та текстово-тематичні зв'язки. Крім того, спрямований імовірно-асоціативний експеримент може використовуватися для отримання «вузькофункціональних» лексиконів (сленгу, професіоналізмів, аргі і т. д.). Більш точну модель ідіолексику може дати багатократний пролонгований імовірно-асоціативний експеримент з окремими представниками різних соціально-культурних спільнот носіїв мови. У плані розвитку комп'ютерних технологій, пов'язаних з моделюванням мовленнєвої та мислительної діяльності людини, може виявитися цікавою спроба створення моделі «працюючого» лексикону. Це відбувається у результаті об'єднання в одне ціле «вербального» й «образно-візуального» лексиконів на основі розгалуженої структури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агибалов А.К. Выявление ядра лексикона методом субъективных суждений // Особенности преподавания иностранных языков в вузах искусства. – Л., 1990. – С. 51-62.
2. Василевич А.П. К вопросу об использовании субъективных оценок как источника сведений о частоте слов-стимулов // Вероятностное прогнозирование в речи. – М., 1971.
3. Залевская А.А. Слово в лексиконе человека: Психолингвистическое исследование. – Воронеж, 1990.
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987.
5. Крысин Л.П. Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. – М.: Наука, 1989. – 188 с.
6. Фрумкина Р.М. Объективные и субъективные оценки вероятностей слов // Вопросы языкознания. – 1966. – № 2.

*Ірина ЯРОЩУК*

УДК 808.5

## ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЯК ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ЕКОНОМІСТІВ ДО ІНШОМОВНОГО СПІЛКУВАННЯ

*У статті обґрунтовано доцільність реалізації компетентнісно орієнтованого підходу у підготовці майбутніх фахівців економічного профілю до іншомовного спілкування. З'ясовано зміст підготовки майбутнього економіста до іншомовного спілкування. Визначено суть комунікативної компетентності майбутнього фахівця економічного профілю.*

*Ключові слова: підготовка майбутнього економіста до спілкування, компетентнісно орієнтований підхід, комунікативна компетентність, комунікативні здібності, професійні якості.*

*В статті обґрунтовано целесообразность реализации компетентностно ориентированного подхода в подготовке будущих специалистов экономического профиля к иноязычному общению. Выяснено содержание подготовки будущего экономиста к иноязычному общению. Определено суть коммуникативной компетентности будущего специалиста экономического профиля.*

*Ключевые слова: подготовка будущего экономиста к общению, компетентностно ориентирован подход, коммуникативная компетентность, коммуникативные способности, профессиональные качества.*

*The expedience of realization of competence oriented approach in preparation of future specialists of economic type to foreign intercourse is grounded. Maintenance of preparation of future economist to foreign intercourse is found out. The essence of communicative competence of future specialist of economic type is determined.*

*Key words: preparation of future economist to intercourse, competence oriented approach, communicative competence, communicative capabilities, professional qualities.*

Метою сучасної економічної освіти є підготовка фахівців із планування, обліку, фінансів та інших напрямів роботи в національній економіці, а також науково-педагогічних кадрів для діяльності в галузі економічних наук [5, 111 – 112]. Визначальними компонентами підготовки кваліфікованого економіста, завдання якого полягає в актуалізації ролі цієї професії у вирішенні складних проблем сьогодення, є задоволення потреб особистості майбутнього фахівця у постійному зростанні його майстерності, конкурентоспроможність в умовах ринкової економіки, мовленнєва відповідальність та професійна мобільність. Зазначимо, що досягненню успіхів у здійсненні економічних завдань майбутньому фахівцю сприятимуть не лише знання закономірностей функціонування ринкового механізму чи новітніх розробок у галузі економічної науки, а й навички професійного спілкування рідною та іноземними мовами, які у комплексі з базовою і спеціальною освітою є запорукою фундаментальної підготовки майбутніх економістів.

Отже, метою наукового пошуку є обґрунтування необхідності реалізації компетентісно орієнтованої основи підготовки майбутніх економістів до іншомовного спілкування. Досягнення поставленої мети зумовлює виконання низки важливих завдань. Зокрема з'ясування змісту підготовки майбутнього економіста до іншомовного спілкування та сутності комунікативної компетентності майбутнього фахівця економічного профілю.

Під сучасною підготовкою майбутніх економістів розуміємо педагогічну систему передачі необхідних для майбутньої професійної діяльності знань, умінь і навичок, правил професійного спілкування, норм поведінки, соціального досвіду, трудових досягнень в умовах освітньо-розвивального середовища ВНЗ із урахуванням послідовності структурних компонентів та їх причинно-наслідкових зв'язків. В. Безпалько трактує педагогічну систему, виділяючи вихідними положеннями завдання та технологію її вирішення, як певну сукупність взаємопов'язаних засобів, методів та процесів, необхідних для створення організованого, цілеспрямованого, зумисного педагогічного впливу на формування особистості з певними якостями [2]. Побудова педагогічної системи повинна здійснюватись із урахуванням можливості впливу на особистість та взаємодії з нею. У процесуальному аспекті педагогічна система запроваджується поступово та підпорядковується загальній логіці формування особистості майбутнього фахівця.

Сучасна підготовка майбутніх економістів є фахово-спрямованою. Така ситуація зумовлена станом ринкової економіки України та потребою держави у кваліфікованих кадрах, які б володіли знаннями та навичками раціонального залучення і використання матеріальних, людських і фінансових ресурсів на національному, регіональному чи локальному рівнях; підвищенням рівня конкурентоспроможності вітчизняної продукції; створенням розвинутого, цивілізованого ринку, що включає сферу виробництва та товарообміну; визначенням цільових орієнтирів, що стануть вирішальними для успішного подолання кризових ситуацій. Узагальнення досвіду емпіричних досліджень виявило, що з метою здійснення комплексу заходів з навчання та виховання активного, кваліфікованого, конкурентоздатного професіонала-економіста необхідно:

- залучати майбутнього економіста до особистої участі у формуванні та реалізації програм, що стосуються молодих фахівців і суспільства в цілому;
- забезпечувати збалансоване поєднання суспільних й особистісних інтересів у процесі реалізації професійної підготовки майбутніх економістів;
- надавати майбутньому економісту гарантований державний мінімум соціальних послуг щодо навчання, виховання, духовного та фізичного розвитку, охорони здоров'я, професійної підготовки та працевлаштування.

Лише системність і безперервність цих заходів сприятиме досягненню реалізації професійного та творчого потенціалу економіста та формуванню в нього світогляду творця майбутнього своєї країни.

Підготовка майбутніх економістів до іншомовного професійного спілкування є складним і багатоплановим процесом, який зумовлює виявлення тих елементів, що мають певний вплив на формування особистості майбутнього професіонала. Результати аналізу емпіричних досягнень підготовки фахівців економічного профілю та статистичні дані виявили певну закономірність – освітньо-розвивальне середовище є вагомим чинником підготовки студентів як до професійної діяльності, так і до професійного спілкування.

В освітньо-розвивальному середовищі ВНЗ економічного профілю формування умінь і навичок

професійної комунікації, уміння долати труднощі комунікативної взаємодії, уміння прогнозувати результат професійного діалогу відбувається у процесі активної участі майбутніх фахівців у професійно-значущих ситуаціях спілкування. Під освітньо-розвивальним середовищем ми розуміємо комплекс психолого-педагогічних умов, які забезпечують комунікативну взаємодію суб'єктів навчання, з метою гармонійного розвитку моральних, інтелектуальних, творчих та професійно-комунікативних здібностей майбутнього економіста в певному організованому просторі.

В умовах реалізації гуманітарної стратегії освіти у ВНЗ економічного профілю освітньо-розвивальне середовище набуває особливого значення, оскільки основною його складовою, на наш погляд, є сприятлива психологічна атмосфера, що забезпечує ефективну соціалізацію студентів, розвиток самостійного характеру мислення, знаходження виходу зі складних ситуацій та розв'язання основного завдання, – налагодження комунікативної взаємодії студента та викладача як основи майбутньої професійної комунікативної взаємодії фахівця-економіста з його колегами, партнерами чи замовниками.

Ринкове трансформування економіки України призвело до помітного зросту значення цієї професії як партнера у спілкуванні. Наявність високого рівня професійних і комунікативних здібностей є передумовою досягнення позитивних результатів професійної діяльності та спілкування фахівця економічного профілю. Під професійними здібностями розуміють сукупність відносно стійких індивідуально-психологічних властивостей особистості, яка на основі компенсації одних властивостей іншими визначає успішність навчання певній професії та її виконання» [8].

Поняття «комунікативні здібності», яке визначають як комплекс індивідуально-психологічних та психофізіологічних особливостей, що забезпечують здатність індивіда до активного й ефективного спілкування, передачі та адекватного сприймання інформації, оптимальної організації взаємодії з іншими людьми, правильного розуміння в комунікації як себе і своєї поведінки, так і учасників комунікативного процесу. Ця категорія набуває особливого значення у контексті дослідження проблеми професійного спілкування [3].

Потребу в умінні вести діалог економіст відчуває з перших днів своєї трудової діяльності, адже комунікабельність, або, іншими словами, хист до встановлення контактів із людьми, є не менш цінною, ніж професійно важливі якості. Оволодіння молодого фахівця професією супроводжується бажанням заслужити довіру та повагу керівництва, старших колег, замовників, партнерів та навіть конкурентів установи, де він працює. Таке прагнення у психології називають афіліацією (від англ. affiliation – з'єднання, зв'язок), тобто «прагненням людини бути серед інших людей, безпосередньо спілкуватися, підтримувати з ними емоційні контакти та відчувати взаємність» [9, 38]. У свою чергу, у процесі комунікативної взаємодії, колектив фахівців, у якому розпочинає свою кар'єру економіст, знайомить молодого колегу зі світом професійних традицій, створюючи таким чином підґрунтя для перевірки отриманих ним знань на практиці, для обрання правильного способу поведінки та спілкування.

Наукові праці М. Амінова та М. Молоканова [1] свідчать про те, що з-поміж основних професійних якостей особистості фахівця, який, зокрема, працює з людьми, можна виділити уміння всебічно сприймати людину; уміння аналізувати власну поведінку; уміння управляти собою і контролювати себе у процесі спілкування тощо. Наявність усіх цих якостей у майбутнього економіста свідчить про зрілість його особистості, визначає ступінь професійної підготовки до виконання певних видів діяльності та спроможність ведення конструктивного професійного діалогу відповідно до соціокультурних умов та комунікативної ситуації.

Н. Волкова у своєму дослідженні зробила висновок про те, що у ринкових умовах високих результатів може досягти лише той фахівець-економіст, який володіє такими професійними якостями як:

- адаптаційна мобільність (схильність до творчих форм діяльності, безперервність, поглиблення знань, ініціативність, бажання якісних змін в організації і в змісті власної діяльності, готовність до обґрунтованого ризику тощо);
- контактність (товариськість, емпатія, інтерес до людей, високий рівень розуміння у сфері міжособистісних відносин, здатність приваблювати людей, бачити себе зі сторони, слухати, розуміти та переконувати людей, уміння подивитися на конфліктну ситуацію очима співрозмовника);
- стійкість (інтелектуальна й емоційна захищеність у проблемних ситуаціях, самовладання і ясність мислення у прийнятті колективних рішень, володіння навичками саморегуляції стану);
- домінантність (владність, честлюбність, прагнення до особистої незалежності, лідерство, готовність до безкомпромісної боротьби за свої права, самоповага, високий рівень самооцінки, сміливість, вольовий характер) [4].

Таким чином, з метою успішного виконання завдань професійної діяльності економіст повинен розвивати у собі ті якості, які забезпечують ефективність перебігу цього процесу, на противагу тим, які його уповільнюють або перешкоджають йому.

Результати аналізу нормативних документів щодо розвитку освіти в Україні свідчать про те, що однією із основних вимог до підготовки сучасного фахівця у ВНЗ є сформованість у нього різних компетентностей.

Особливого значення під час підготовки майбутніх економістів до професійного спілкування в освітньо-розвивальному середовищі ВНЗ набуває компетентнісний підхід як передумова трансформації набутих знань, умінь і навичок у компетентності. Реалізація компетентнісного підходу в освітньому процесі базується на дотриманні низки дидактичних умов, основною з яких є чітке усвідомлення учасниками навчального процесу дидактичної специфіки, закладеної у поняття «компетентність», що може характеризувати як певний етап освітнього процесу, так і його результат.

Поняття «компетентність» у широкому розумінні цього слова означає «досконале знання своєї справи, суті роботи, яка виконується, складних зв'язків, явищ і процесів, можливих способів і засобів досягнення окреслених цілей» [7, 4]. Зміст компетентності охоплює не лише рівень базової та спеціальної освіти, професійний досвід чи стаж роботи, але й життєвий досвід, комунікативну майстерність тощо.

Для реалізації своїх комунікативних намірів майбутній економіст у процесі навчання повинен оволодіти навичками комунікативної компетентності, яка є ситуативною адаптивністю і вільним володінням вербальними та невербальними засобами соціальної поведінки [11, 92]. На основі результатів аналізу наукової літератури з'ясовано, що комунікативна компетентність майбутнього економіста – це здатність здійснювати завдання професійно-комунікативної діяльності, орієнтир у виборі тих засобів спілкування, які є найбільш ефективними для розв'язання певної професійної ситуації, та основа результативної комунікативної взаємодії.

Основними складовими комунікативної компетентності майбутнього економіста є: здібності (здібності до ведення ділових переговорів; проєктувальні, аналітичні, організаційно-комунікативні), знання (знання індивідуально-типових особливостей комунікативної поведінки, закономірностей комунікативних стратегій, конфліктно-комунікативних ситуацій, способів комунікативного впливу), уміння (уміння спілкуватись та обирати ефективні стратегії для розв'язання комунікативних завдань у процесі економічної діяльності, адаптувати комунікативні стратегії до змін у зовнішньому економічному середовищі, прогнозувати розвиток комунікативної взаємодії учасників економічного процесу, регулювати власні комунікативні дії з метою узгодження економічних інтересів) і джерела (власний досвід міжособистісного спілкування; навички культури спілкування і загальна ерудиція; курси, семінари, тренінги, консультаційні центри; мережа інтернет, мас-медіа, сучасні засоби зв'язку) комунікативної компетентності економіста, яка сприяє успішному перебігу спілкування суб'єктів навчального та виробничого процесу, оскільки є сукупністю здібностей, умінь і знань, що допомагають у досягненні поставленої комунікативної мети у контексті діалогічної взаємодії людей.

З'ясовано, що ефективність формування комунікативної компетентності в майбутніх економістів збільшується під час виконання певних завдань тренінгу професійної комунікації, метою якого є формування і корекція знань, умінь і навичок, необхідних для успішного спілкування у процесі виконання завдань професійної діяльності. У завданнях тренінгу з підготовки майбутніх економістів до професійного спілкування, який є формою активного навчання, беруть участь від 6 до 12 осіб. Тренінг професійного спілкування дає студенту реальну можливість сформувати вміння і навички побудови продуктивних міжособистісних відносин, проаналізувати низку соціально-психологічних ситуацій як з власної позиції, так і з позиції партнера зі спілкування. Тренінг розвиває у майбутніх економістів вміння вести переговори, виступати перед численною аудиторією, проводити наради, адекватно поводитись у конфліктних ситуаціях тощо [6].

З метою одержання позитивних результатів організація тренінгу з підготовки майбутніх економістів до ведення професійної комунікації повинно базуватись на таких принципах [10, 87 – 94]:

1. Принцип виклику (виклик у даному випадку є таким завданням, яке дає змогу студенту розширити свої можливості. Всі завдання тренінгу повинні бути підібрані з урахуванням перспективи постійного зростання людських можливостей).

2. Принцип позитивного зворотного зв'язку (цей принцип передбачає прийняття будь-яких висловлювань чи проявів учасників тренінгу як конструктивної даності. Проведення тренінгу відбувається таким чином, щоб думки, реакції, пропозиції учасників були враховані тренером).

3. Принцип вагомості (після завершення тренінгу кожен учасник усвідомить, що здобув щось нове в інтелектуальному плані).

4. Принцип ефективності методів і вправ (кожен із учасників має можливість переконатися в дієвості запропонованих методів).

Поетапність виконання завдань тренінгу забезпечить ефективне здійснення процесу формування професійних комунікативних умінь і досягнення триєдиної мети:

- створення демонстраційної основи для формування професійних комунікативних умінь;
- формування і закріплення професійних комунікативних умінь;
- удосконалення, комбінування та автоматизацію набутих умінь у нових комунікативних ситуаціях, створення умов для їх переносу у професійну діяльність.

Отже, підвищення ефективності підготовки майбутніх економістів із високим рівнем знань,

уміння і навичок професійного спілкування є одним із чільних завдань вищої освіти України. Розвиток новітніх форм господарювання та безпосередні зв'язки підприємств із закордонними партнерами зумовлюють необхідність удосконалення професійної комунікативної компетентності, яка є важливою умовою розвитку і регулювання інноваційної діяльності установи. Перспективи подальших досліджень полягають у з'ясуванні методичних засад формування комунікативної компетентності майбутнього економіста.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аминов Н. А. О компонентах специальных способностей будущих школьных психологов / Н. А. Аминов, М. В. Молоканов // Психологический журнал. – 1992. – Т. 13, № 5. – С. 104–110.
2. Беспалько В. П. Слагаемые педагогической технологии / В. П. Беспалько. – М. : Педагогика, 1989. – 190 с.
3. Вітюк Н. Р. Психологічні особливості формування комунікативних здібностей у майбутніх вчителів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. псих. наук : спец. 19.00.07 “Педагогічна та вікова психологія” / Н. Р. Вітюк. – Рівне, 2002. – 20 с.
4. Волкова Н. Проблема підготовки майбутніх економістів до управлінської діяльності / Н. Волкова // Неперервна професійна освіта: теорія і практика : наук.-метод. жур. – 2002. – Вип. 1 (5). – С. 17–26.
5. Гончаренко С. Український педагогічний словник / С. У. Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 376 с.
6. Энциклопедия "Карьера" / В. Алтухов, Н. Евланова, С. Захарова [и др.]. – М. : РТВ-Медиа, 2007. – 288 с.
7. Комунікативна професійна компетентність як умова взаємодії соціального працівника з клієнтом / за ред. А. Й. Капської. – К. : ДЦССМ, 2003. – 87 с.
8. Платонов К. К. Проблемы способностей / К. К. Платонов. – М. ; Наука, 1972. — 310 с.
9. Психологічна енциклопедія / авт.-упоряд. О. М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
10. Сидоренко Е. В. Тренинг коммуникативной компетентности в деловом взаимодействии / Е. В. Сидоренко. – СПб. : Речь, 2007. – 208 с.: ил.
11. Федорчук В. М. Розвиток комунікативної компетентності викладача. Соціально-психологічний тренінг : навч.-метод. посіб. / В. М. Федорчук. – Кам'янець-Подільський : Абетка, 2004. – 240 с.

*Тетяна ВИДАЙЧУК*

УДК 811.161.2'04'342'35

## ДЕЯКІ ФОНЕТИКО-ОРФОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОСТОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ПАМ'ЯТОК РЕЛІГІЙНОГО ТА ДІЛОВОГО ПИСЬМА XVI – XVIII СТ.)

*Висвітлено комбінаторні та позиційні зміни звуків у потоці мовлення, що відбиті у пам'ятках релігійного і ділового письма староукраїнської «простої мови» другої половини XVI – XVIII ст. у процесі формування національної літературної мови.*

*Ключові слова: друга половина XVI – XVIII ст., звук, історична фонологія, літера, норма, правопис, проста мова, рукопис, староукраїнська літературна мова.*

*Анализируются комбинаторные и позиционные изменения звуков, представленные деловыми и религиозными документами староукраинского «простого языка» второй половины XVI – XVIII ст. в процессе становления национального литературного языка.*

*Ключевые слова: буква, вторая половина XVI – XVIII ст., звук, историческая фонология, норма, правописание, простой язык, рукопись, староукраинский литературный язык.*

*The combinatorics and position changes of sounds, presented the business and religious documents of old Ukrainian «simple language» of the second half of the XVI – XVIII item in the making of national literary language are analysed.*

*Keywords: letter, manuscript, norm, Old Ukrainian literary language, phonology system, second half of XVI – XVIII centuries, simple language, sound.*

Староукраїнські пам'ятки другої половини XVI – XVIII ст. неоднорідні за своєю структурою і типологією, зокрема з погляду відбиття в них живого народного мовлення. За об'єктивністю відбиття зазначені пам'ятки можна поділити на дві основні групи:

- 1) тексти, у яких живе мовлення було мовною основою;

2) тексти, у яких воно виступало у вигляді нашарувань; мовна основа останніх книжно-писемна.

Рівень книжності або народності визначався сукупністю багатьох факторів: ідейно-тематичним змістом пам'ятки, функціональною спрямованістю, хронологічним періодом, освітою автора чи переписувача. До творів першої групи належать вірші, пісні, легенди, байки, інтермедії, діалоги, а також лікарські й господарські поради, календарі, ділові акти та документи, приватні листи тощо; до другої – твори переважно церковно-релігійного змісту: євангелія, псалтирі, требники, службовники, житія і повісті тощо. Порівняльний аналіз мови пам'яток світського і релігійного змісту дає змогу детальніше розглянути тривалий процес формування національної літературної мови та вироблення її норм; з'ясувати різносистемні варіанти у вживанні звуків (живомовні, книжно-традиційні, запозичені), зафіксовані писемною практикою; простежити, якою мірою кирилична орфографічна традиція відбивала реальну живомовну фонетичну систему; висвітлити співвідношення книжно-традиційних і живомовних рис у староукраїнській фонетиці та орфографії другої половини XVI – XVIII ст.

В умовах взаємодії книжного і народного компонентів існували два основні джерела *варіантів норм*: народне і книжне. Специфіка літературних норм на ранніх етапах розвитку певної національної мови полягає саме в їх значній варіативності, що зумовлена одночасним функціонуванням та взаємодією різних мовних систем [9, 52]. Варіанти живомовного походження спочатку випадково використовувалися в літературно-писемній практиці, із зростанням їхньої частотності вони спершу ставали стилістично маркованими, а далі й основними; водночас варіанти книжного походження поступово виходили з ужитку. Хоча в цілому відмінності між нормами усної мови і писемної простежуються виразно, проте розрізнити живомовні і книжні варіанти норм, що відбивались у літературно-писемній практиці, іноді нелегко, зокрема у випадках, коли в текстах наявне неоднорідне усне мовлення (розмовне, діалектне) та книжно-писемне.

Поняття *мовна норма* – категорія не тільки власне мовна, а й певною мірою соціально-історична. У дефініціях норми підкреслюється її відповідність системі мови, історично зумовлений, традиційний характер і закріплення у процесі суспільного добору [4,175]. Період XVI – XVIII ст. характеризується розбудовою літературної форми української мови та її нормуванням на основі взаємодії книжного і народного компонентів. Хоча процес нормування відбувався нерівномірно, ускладнювався позалінгвістичними факторами, проте жива мова все ж удосконалювала й розвивала систему книжної; почасти закріплювалися національні літературні норми на основних мовних рівнях.

У старій українській мові норми книжного походження встановлювалися не тільки у процесі писемної практики, а й на основі слов'яно-руських граматики. Граматики спирались на книжні традиції і мали за взірць старослов'янську мову. Живомовні елементи потрапляли через неможливість обійтися без них, іноді – через недостатню освіченість або й неухважність автора чи переписувача; на їх основі вироблялися норми народного походження. Що стосується текстів XVI – XVIII ст., то живомовний компонент у них неминуче зазнавав обмежень, оскільки провідною тенденцією в літературній мові, що формувалася, ставало відмежування від локальних варіантів та орієнтація на загальномовний фонд.

Треба зазначити, що на той час книжно-традиційна норма вважалась правильною, а живомовні елементи – відступами від неї. В.Русанівський зауважує, що «норми давньої мови стають своєрідним фільтром при введенні народно-розмовних форм до нової літературної мови» [8, 62 – 63]. Книжні норми почасти усувають живомовні «нестандартні» елементи: локальні, жаргонні тощо; так у надрах старої літератури виникає нова якість – національна літературна мова.

З XIV ст. в Україні існувало дві писемно-літературні мови: слов'яно-руська і руська посполита. *Слов'яноруська писемна літературна мова* – українська редакція церковнослов'янської мови, в основі своїй книжно-традиційна. *Руська посполита*, близька до живої народної, була офіційною у Великому князівстві Литовському; у XIV – на початку XVI ст. застосовувалась у діловодстві, віршах, почасти повістях та житіях, ораторських творах. Ця мова, поступово вбираючи більше живомовних рис, втрачаючи елементи книжності і традиційності, у XVI – XVIII ст. стала відома як «*проста*»; крім ділової писемності, вона запанувала в художній, літописній, полемічній, учительно-проповідницькій, агіографічній, почасти науковій літературі, ставала поліфункціональною староукраїнською літературною мовою. Саме «проста мова» другої половини XVI – XVIII ст. яскраво відбивала процес переходу до національної української літературної мови.

Не треба думати, що літературна мова XVI ст. була вже зовсім «простою» – в сучасному розумінні слова; насправді це була «мова тодішньої інтелігенції, що вживала багатенько чужих слів, з яких не всі були зрозумілі й доступні для розуміння народу» [5, 35]. Вона орієнтувалась на західноукраїнські та північні говірки.

Аналіз житійних пам'яток у порівнянні з діловою документацією видається цінним у плані визначення поступовості розвитку фонетичної системи староукраїнської мови та формування звукової бази національної літературної мови.

Відомо, що канони агіографії вироблялися поступово, у процесі багатівікового розвитку цього жанру літератури. В епоху Київської Русі автори житій, природно, дотримувались зразків, що

запозичувалися з Візантії. Автори і переписувачі житій мали добру духовну освіту, знали старослов'янську мову, її орфографічні норми. Але з плином часу життя змінювались, доповнювались або й докорінно перероблялись, наслідком чого сталася зміна їх канонічного вигляду і почасти навіть мовної основи: вкраплювались не лише світські елементи сюжету, а й риси живої мови, що відбивались у нетрадиційній для книжної мови орфографії. Житія, навіть канонічні, були одним із жанрів літератури для повсякденного читання. Перероблені житія, з новими перипетіями, пригодами, світовими сюжетами, перетворювались в улюблений і популярний предмет для читання. Саме це і спонукало авторів до створення нових і близьких читачеві за мовою і сюжетом редакцій.

Ділові документи за своєю структурою і типологією відбивають живе українське мовлення. Автори ділових документів, дбаючи про правильність орфографії, водночас відчували потребу максимально наблизити написане до суті справи і до розуміння її учасниками, а тому частіше відступали від традиційного книжного правопису, відбиваючи реальне мовлення українця XVI – XVIII ст.

Порівняльний аналіз мови житійно-повістевих творів та ділових документів з метою встановлення особливостей становлення національної української мови на народній основі, на нашу думку, найкраще здійснювати на рівні поширених та історично перспективних мовних рис, що виникли внаслідок різного роду *позиційних і комбінаторних фонетичних змін у процесі живого мовлення*. Найпоказовішими з них є вставні та приставні звуки, а також вокалізація приголосних у деяких позиціях.

**1. Вставні та приставні голосні звуки.** У пам'ятках XVI – XVIII ст. представлені різні вставні голосні. Одні виникли на місці занепаду зредукованих у складних для вимови сполуках приголосних, інші з'явилися перед кінцевими сонорними. Кінцеві приголосні перебирали на себе компенсаційну звучність і розвивали попереду призвук, що потім перетворився у голосні [o] та [e]. У словах книжного походження вставний голосний звук був відсутній, а відбиття його на письмі є виразною живомовною рисою. Припинення дії закону відкритого складу дало поштовх до виникнення між кінцевими приголосними у XV ст. вставних голосних звуків [e] та рідше [o] [10, 758]. Поява вставного [e] відбувалась у староукраїнській літературній мові за двома схемами: «приголосний + голосний [e] + сонант» або «приголосний + сонант (окрім сонанта [в]) + голосний» [10, 755 – 756].

Занепад зредукованих [ъ] та [ь] у позиції після сонорних [л], [м], [р] впливав на якість цих приголосних, вони почали посилювати свою звучність і виділяти приставні голосні [o], [i], зрідка – [и], [e]. Найактивніше цей процес відбувся у поліських і південно-західних українських говорах: *Въруч > Овруч, ръжа > іржа*. Приставні [o], [i] засвідчені вже першими пам'ятками з території України [7, 125]. Досліджувані житійно-повістеві тексти XVI ст. фіксують приставні [i] та [o], засвідчені в невеликій кількості слів; вони використовуються з метою уникнення збігу кількох приголосних та на початку речення у пам'ятках обох досліджуваних жанрів: *Ѣ иста* (ЖС, 10), *ишко* (Зб. 449, 1), *іавленіє* (210), *описла* (ДЧК, 15 зв.), *изнѣмати* (14), *идаше* (ДММ, 56). Проте слова трапляються і без початкового [i]: *скуситель* (Зб. 95, 57 зв.), *Єрусалима* (18), *Гнат* (ДЧК, 27), *маєш* (154), *звелѣль* (ДММ, 64), *Ларионъ* (67 зв.).

У досліджених нами рукописах агіографічного жанру XVI ст. така живомовна риса, як вставний [e], не була засвідчена, вперше вона трапляється у житійно-повістевих пам'ятках XVII ст. Поява тут вставного [e] відбувалась за першою схемою: *корабель* (Зб. 457, 358 зв.), *Алеѣандер* (ЖС, 79 зв.), *просвѣтер* (Пат, 53 зв.), *скипитер* (99). Вставний [e] зафіксований лише в наведених словах, проте й ці словоформи частіше зустрічаються без вставного голосного як у житійно-повістевих, так і в ділових пам'ятках: *Петръ* (ДЧК, 6), *Алеѣандръ* (8 зв.). Приставних голосних у досліджуваних текстах не виявлено.

У пам'ятках XVIII ст. представлено різні вставлені голосні. Вони виникли на місці занепаду зредукованих у складних для вимови сполуках приголосних: *ѡломъ* (Зб. 95, 89), *огонь* (Зб. 44, 13 зв.), *книговиченію* (7 зв.), *по полудне* (ДЧК, 11).

Дослідження вставних і приставних голосних у пам'ятках агіографічного жанру XVI – XVIII ст. показує, що вставні голосні фіксуються послідовно, відбиваючи процеси живої мови. Приставні ж голосні зрідка відбиваються в пам'ятках, ця живомовна ознака фонетики повільно потрапляла в написаний текст відповідного періоду.

**2. Протетичні та вставні приголосні звуки.** Історія появи протетичних приголосних в українській мові складна. Вона зберегла протетичні приголосні перед голосними переднього ряду із праслов'янської доби. Перед голосними непереднього ряду постала нова протеза, метою якої було усунення зияння та створення єдності у структурі складу. Виникнення протетичних приголосних зводять до таких основних тенденцій: протетичний [в] виникає перед [i] < [o] (*овес, вівса*); протетичний [в] – перед початковим [у] (*вус, вууж, вулиця*); протетичний [в] – в слові вогонь, внаслідок перерозподілу звуків у сполученні *ув огні > у вогні*; протетичний фарингальний [h] – перед [e] у словах іншомовного походження; протетичний фарингальний [h] – перед [o] у словах *горіх, горах, гострий*; протетичний фарингальний [h] – перед [e] у вигуках (*ген-ген, гей, геть*); протетичний [j] – в окремих словах в деяких північних діалектах [10, 758; 3, 304 – 306; 1]. Найдавнішим за часом появи Ю. Шевельов вважає

протетичний [j], він з'явився ще у праслов'янський період і не відіграв активної ролі у власне українських процесах розвитку протези; протетичний [в] розвинувся у XIII – XIX ст.; а [h] – у XVI ст. [10, 582]. Українська мова унікала зіяння шляхом розвитку в середині слова та в міжслівній позиції вставних інтервокальних приголосних [в] та [j], які відбивались пам'ятками вже з XIV ст. [3, 304 – 306].

Досліджувані житійно-повістеві твори XVI ст. не засвідчують протетичних приголосних. Проте послідовно відбитий у пам'ятках і характерний для української фонетики інтервокальний звук [j]: *іакоже* (Зб. 449, 12), *диаволь* (102 зв.), *маіа* (ЖС, 83). У XVII ст. представлений протетичний приголосний [в]: *воугліє* (Зб. 457, 190), *вонъ* (Пат, 7 зв.). Вставних звуків не виявлено. У житійно-повістевих пам'ятках XVIII ст. зафіксовано значно більше протетичних приголосних: *Гиндії* (Зб. 44, 4 зв.), *генваря* (35), *ангельського* (36), *вогню* (Зб. 95, 1 зв.), *вовца* (73 зв.), *восѣмь* (79). Ділові документи теж широко фіксують такі живомовні явища: *дїякона Іакова* (ДЧК, 18), *вона* (27 зв.), *возьми* (24). Живомовну вимову відбивають і такі вставні приголосні: [в] у слові *попливла* (ЖС, 2); [л] у слові *болѣринъ* (Зб. 457, 104).

Форми з епентетичним [л], пише І. Огієнко, «були досить поширеними в українській літературній мові XVI – XVII віків, уважаю їх не тільки полонізмами, що приходили до нашої літератури під впливом польським, – не мало їх знала і жива народна північноукраїнська мова» [5, 286]. Появу в даному випадку вставного приголосного звука [л] Ю. Шевельов датує VIII – IX ст., хоча М. Жовтобрюх пов'язує її ще з початковим етапом дії закону відкритого складу. Вставний приголосний [л] ще називають «новим j», який шляхом історичних перетворень (розщепленням м'якості губних) змінився в [л].

У західноукраїнських пам'ятках фіксуємо живомовні діалектні рефлексії регресивної асиміляції у сполуках губних та [л] з [j]: *на зєми* (ЖС, 14 зв.), *зємѣ* (125 зв.), *възлюбєна* (5), *възлюбєнаго* (127), *купєнаго* (Зб. 95, 57 зв.), *мовю* (57 зв.), *потопѣть* (83 зв.), *кѣбѣть* (Зб. 95, 24), *любѣть* (Зб. 44, 27). Форми без л поширились у староукраїнських пам'ятках з кінця XVI ст. і, найвірогідніше, є полонізмами, саме цим пояснюється їхнє зникнення в пізніший період [10, 643].

Фіксація вставних та протетичних приголосних у пам'ятках житійно-повістєвого та ділового стилю виразно свідчить про проникнення живомовних рис пізнішого походження у канву книжно-традиційної мови конфесійних текстів та про розмовну мову-основу ділових документів.

**3. Лабіалізація [л] > [ў].** Етимологічний звук [л] у позиції в абсолютному кінці слова у формах колишніх дієприкметників чоловічого роду минулого часу зазнав історичних перетворень у нескладовий звук [ў]. Вперше це явище зафіксоване у староукраїнських пам'ятках XV ст., а в XVII ст. воно зустрічається дуже часто [3, 224]. Основною причиною вокалізації кінцевого [л] через [в] в [ў] довго вважали занепад зредукованих.

Лабіалізація [л] > [ў] у пам'ятках XVI – XVIII ст. найкраще представлена приголосними у кінці дієслів минулого часу. У них старослов'янський кінцевий суфікс *-лѣ* у живій українській вимові перетворився у *-в*: *призѣв* (ЖС, 10), *прѣѣхавѣ* (2 зв.), *покоривѣ* (Зб. 449, 122), *взѣв* (187). Житійно-повістєві пам'ятки досліджуваного періоду, як і ділові, мають велику кількість прикладів, що вказують на нескладову вимову кінцевого приголосного у дієсловах минулого часу чоловічого роду: *прєпроводивѣ* (ДЧК, 1), *послав* (21), *оупразднивѣ* (ДММ, 77), *въдѣбѣдивѣ* (103), *молчав* (113 зв.). Написання, що підтримують живу вимову, тобто перехід кінцевого *-лѣ* у *-в*, становлять приблизно 98%. Лише у 2% зафіксовано традиційні церковнослов'янські написання типу: *спокусил* (Зб. 457, 1), *благословил* (5 зв.), *спобил* (108), *положилѣ* (Пат, 110 зв.), *был* (ДЧК, 8), *сказалѣ* (9), *подписалѣ* (9), *объявлял* (49). Проте жодне з наведених дієслів не має в кінці зредукованого. У церковній вимові панувала традиційна вимова [л], а не [в], а це сильно впливало на правопис рукописних пам'яток, що міцно дотримувались традиційного написання [5, 284]. Характерні для книжних пам'яток, вони проте досить часто фіксуються у народнорозмовному контексті, де були, найшвидше, традиційно-орфографічними варіантами живомовних відповідників [2, 76]. У текстах маємо також цікаві випадки написання дієслова у формі *слухау* (ЖС, 521 зв.), *исхораѣ* (Зб. 457, 110). Лабіалізація у досліджуваних текстах відзначена нами не лише в позиції кінця слова: *красномовства* (Зб. 457, 63 зв.), *безмовствѣтам* (114 зв.).

Сьогодні не всі дослідники пов'язують цю зміну з фонетичними причинами. Адже в інших словах в аналогічних позиціях вона не відбулася: *столь* > *стіл*, *воль* > *віл*. Тому висновок про переважно морфологічні (засіб розрізнення категорії роду), чи синтаксичні (закріплення в абсолютно предикативній формі дієприкметників на *-вѣ*-, *-вѣш*-). Обмеження переходу кінцем слів та формами чоловічого роду однини минулого часу доводять його морфологічну зумовленість. Процес лабіалізації «проходив ступенево і завершився щонайпізніше у XVIII ст. по всій країні, за винятком південно-західних лемківських говірок» [10, 531]. Ці форми були послідовно закріплені І.Котляревським як єдина норма нової літературної мови [6, 117].

**4. Вокалізація [в] > [ў] > [у].** Причиною вокалізації фонем [в] – [у] була зміна давньоукраїнського [w] у звук [ў] на початку слова перед голосними та в середині слів після голосного й перед голосним; і є одним із наслідків занепаду зредукованих та фіксується пам'ятками з другої половини XIII ст. Щільний губно-губний [w] у позиції перед слабкими [ь] та [ѣ] після їх втрати опинився в кінці слова чи складу; це зумовило зміну його артикуляції і перетворення у нескладовий [ў]. Процес був



характерний для всіх діалектних ареалів давньоукраїнської мови. Внаслідок виникло чергування фонем /в/ та /у/, а приєднання-префікси **въ** та **оу** злилися в один. Стосовно ареалів поширення існує й інша думка. Білабіальний приголосний [w], характерний для південно-західного діалектного ареалу, у давньоукраїнській мові змінював свою артикуляцію після занепаду зредукованих у позиції кінця слова та перед голосними в [ǔ], а далі в [y]. Лабіо-дентальний звук [v], властивий північним і східним говорам, не змінював своєї артикуляції, адже за своїми характеристиками далекий від голосного [y]. Отже, вокалізація [w] належала до діалектних процесів давньоукраїнської мови [3, 225 – 227].

Вокалізація приголосного [в] пам'ятками XVI ст. не представлена, адже нами не виявлено чергувань [в] з [у], що виникли в живій українській мові внаслідок зближення їх артикуляції ще у праслов'янську добу, досліджувані пам'ятки не відбивають. За традицією [в] уживається на початку слова та в прийменниках: *негиблющим вкѣнѣ* (Зб. 449, 6), *бысть по всюдѣ* (109 зв.), *взѣша* (174), *бывшихъ в нашихъ лѣтєхъ* (186), *въ всей вселеннѣй* (74 зв.). У житійно-повістевих пам'ятках XVII ст. чергування [в] – [у] відбито у невеликій кількості словоформ: *оунимаше* (Пат. 168), *впала* (289), *оупасти* (283), *оучоний* (Зб. 44, 35), *навчивъ* (35).

Пам'ятки XVIII ст. показують чергування початкових фонем /в/ та /у/, а приєднання-префікси **въ** та **оу** злилися в один: *так и учинил* (ЖС, 529), *унуков своихъ вѣры святои учила* (522 зв.), *Володимир внук Ольги* (530), *врадников* (529), *врожений* (519), *зрадою убити* (519), *уловивъ* (Зб. 95, 60 зв.).

Доба другої половини XVI – XVIII ст. позначилась розбудовою та нормуванням літературної форми існування мови не на основі книжно-писемної традиції, а на основі живого народного мовлення. Фонетика «простої мови», що майже неподільно панувала у діловому стилі, стала виразно помітною у творах релігійного жанру, її відсоток відбитий на письмі значно зростає з XVI до XVIII ст. Староукраїнська «проста мова» цього періоду яскраво відбиває процес переходу до національної української літературної мови. Вона стала своєрідним підготовчим етапом у розві нові літературної мови, що тривав в Україні досить довго, у порівнянні відповідним етапом формування російської національної літературної мови. Його тривалість пов'язана з тим, що переважна частина мовотворців того часу мала духовну освіту і довго зберігала у своїх творах принципи традиційної кириличної орфографії, що заважали проникненню у рукописні тексти рис живої народної мови.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Атлас української мови. – В 3-х т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 1. Полісся, Середня Наддніпрянина і суміжні землі; карта № 136, карта № 138.
2. Бурячок А.А. І.П. Котляревський в історії української літературної мови // Радянське літературознавство. – 1969. – № 9. – С. 72 – 76.
3. Історія української мови. Вступ. Фонетика / М.А.Жовтобрюх, В.М.Русанівський, В.Г.Скляренко. – К.: Наук. думка, 1979. – 367 с.
4. Косериу Э. Синхрония, диахрония и история: (Проблемы языкового изменения) // Новое в лингвистике. – М.: Изд. иностр. лит., 1963. – Вып. 3. – С. 143 – 156.
5. Огієнко І. Українська літературна мова XVI ст. і український Крехівський апостол. – К., 1930. – Т. 1. – 520 с.
6. Передрієнко В.А. Формування української літературної мови XVIII ст. на народній основі. – Київ: Наук. думка, 1979. – 143 с.
7. Півторак Г.П. Українці: звідки ми і наша мова. – К.: Наук. думка, 1993. – 200 с.
8. Русановский В.М. Вопросы нормы на ранних этапах истории литературного языка // Вопросы языкознания. – 1970. – № 4. – С. 54 – 68.
9. Толстой Н.И. К вопросу о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян // Вопросы языкознания. – 1961. – № 1. – С. 52 – 66.
10. Шевельов Ю. Исторична фонологія української мови / Переклад з англ. С.Вакуленка, А.Даниленка. Ред. Л.Ушкалов. – Х.: АКТА, 2002. – 1054 с.

#### УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ НАЗВ ДжЕРЕЛ

**АУМ** – Атлас української мови: В 3-х т. / АН УРСР, ін-т мовознавства імені О.О.Потебні. – К. Наук. думка, 1984, 1988, 2002. **ДММ** – Документи Межигірського монастиря XVI – XVII ст. Зберігається в Інституті рукописів НБУ ім. В.І.Вернадського, шифр ДА/П 216 (Б). **ДЧК** – Документи Чернігівського краю XVI – XVIII ст. Зберігається там само, шифр ДА 655 Л. **ЖС** – Житія святих XVI ст. Зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В.Стефаника НАН України, шифр ф.Петр.2. **Зб 44** – Збірник житій, апокрифів, віршів, пісень, початку XVIII ст. на 44 листках. Зберігається в Інституті рукописів НБУ ім. В.І.Вернадського, шифр 209 Мас (20). **Зб 95** – Збірник початку XVIII ст. на 95 листках. Зберігається в Львівській науковій бібліотеці ім. В.Стефаника, шифр ф.Петр.131. **Зб 449** – Збірник уставного письма XVI ст., наближеного до напівуставу, на 449 листах. Зберігається в Інституті рукописів НБУ ім. В.І.Вернадського, шифр 487/П(1645). **Зб 457** – Збірник XVII ст. на 457 листах. Зберігається там само, шифр 17 (Спер). **Пат** – Патерик XVII ст. Зберігається там само, шифр 486 П/1653.

УДК 001.4

## КОНЦЕПТ «СОНЦЕ» В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

*Визначається структура концепту «сонце» у співвідношенні загальнокультурних та етноспецифічних ознак. Просліджується вплив міфопоетичних уявлень на сучасну вербальну репрезентацію концепту.*

*Ключові слова: концепт, когнітивна ознака, аксіологічна характеристика, сонце, символ, міфопоетичні уявлення.*

*Определяется структура концепта «солнце» в соотношении общекультурных и этноспецифических признаков. Прослеживается влияние мифопоэтических представлений на современную вербальную репрезентацию концепта.*

*Ключевые слова: концепт, когнитивный признак, аксиологическая характеристика, солнце, символ, мифопоэтические представления.*

*The structure of concept “the sun” in the ratio of common cultural and ethnospecific signs is defined. Influence of mythological and poetic views on modern verbal representation of concept is traced.*

*Keywords: concept, cognitive sign, axiological characteristic, sun, symbol, mythological and poetic representations.*

Сонцепоклонство є невід’ємною ознакою світогляду багатьох етносів протягом століть, адже це небесне світило пов’язують з найвищою цінністю – життям людини. Про значущість міфологеми сонця у різних світових культурах свідчить багатий фактологічний матеріал [7, 461-462], однак солярні міфи порізногому визначають статус сонячного божества в уявленнях різних етносів: від головної до другорядної, підлеглої позиції в пантеоні богів. Образ сонця має особливе місце і у світосприйнятті українців. Міфопоетична характеристика образу сонця та його репрезентація у художній літературі неодноразово ставали об’єктом дослідження як класиків української філології та культурології (І. Нечуй-Левицький, О. Потебня, В. Петров), так і сучасних українських та російських дослідників: Т. В. Федотової [13], К. П. Панасової [8], О. М. Пахомової [9], О. М. Місінкевич [6] та інших.

Цінність і значущість концепту як складноструктурованого ментального утворення, що має вербальну форму вираження й акумулює понятійні, образно-перцептивні та аксіологічні характеристики певного етноспецифічного об’єкта дійсності, визначається місцем його назви у системі конкретної мови. Аксіологічну ознаку концепту СОНЦЕ формують насамперед висока образність і багата символіка, що уможлиблює визначення його як глибоко укоріненого ціннісного утворення, притаманного всім представникам українського етносу. На взаємодії понятійної, образно-перцептивної та аксіологічної складових концепту, тобто на його тричленній структурі, зокрема наголошують В. І. Карасик, С. Г. Воркачов, Г. Г. Слишкін, Й. А. Стернін, З. Д. Попова, А. М. Приходько.

Наявність у кожному дослідженні різних деталей, нюансів і ознак, притаманних певному об’єкту дійсності, з одного боку, відповідає суб’єктивності сприйняття відображеного у мові світу, а з іншого – сприяє накопиченню знань про певний ціннісний об’єкт. З огляду на доробок попередніх дослідників метою статті є з’ясування структури концепту СОНЦЕ у співвідношенні загальнокультурного і етноспецифічного, а також визначення впливу міфопоетичних уявлень на сучасну вербальну репрезентацію концепту.

Концепт відображає специфіку етнокультурного фрагменту світу, він зорієнтований на широкий культурний фон, який формує конотацію слова і частково відображений у словниках. Етноспецифічність концепту у наш час не викликає сумнівів, і якщо його денотативна співвіднесеність має багато в чому загальнокультурний і наднаціональний характер, то ціннісний компонент характеризується виразною етноспецифічною приналежністю. «Відмінність між культурами проявляється у кількісному і комбінаторному переважанні ознак при концептуалізації світу», – наголошує В. І. Карасик [3, 86]. Пояснення таких переваг неможливе без даних міфології, історії, філософії певного етносу.

Понятійну складову концепту СОНЦЕ формують загальнокультурні уявлення про сонце як найбільше небесне світило, гігантську розжарену кулю, джерело світла, енергії, тепла, а отже й життя на землі. В асоціативному словнику слово-стимул *сонце* репрезентоване такими найчастотнішими реакціями, що формують ядрну частину концепту у сукупності понятійних, образно-перцептивних та аксіологічних ознак: *тепло, світло, жовте, яскраве, небо, життя, літо, світить, місяць, радість, ясне, гаряче* [5, 290-291]. Номінативне поле концепту СОНЦЕ представлене словом-репрезентантом *сонце*, дериватами *сонечко, сонячний, соняшник, сонцесяйний, сонцелюб, сонцелюбний, сонцелікування*,

*сонцепоклонник, сонцепоклонництво, сонцестояння, сонцезахисний*. До периферійної частини концепту у сучасній українській мові входять міфологемами *Ярило, Дажбог, Хорс, Сварог*, ідіоми *денне світило, око боже, сонце святе, чисте, сонце боже, сонце праведне, сини сонця, діти сонця*.

Поширеними у сучасній мові є атрибутивні словосполучення з прикметником *сонячний*, що актуалізують ознаки «тепло», «світло», «енергія», «час»: *сонячна активність, сонячна батарея, сонячна електростанція, сонячна корона, сонячне вітрило, сонячний вітер, сонячний удар, сонячні плями, сонячний зайчик, сонячний годинник, сонячний календар, сонячний рік*. Більшість із цих когнітивних ознак мають предковічні витоки і залишаються актуальними й незмінними незалежно від світогляду та релігійних переконань окремих індивідів і національно специфічних уявлень про сонце, що знайшли втілення у міфологічних картинах світу. Понятійне ядро концепту поряд з емпіричною, буденною, інформацією включає й енциклопедичні знання про специфічність потужної сонячної енергії, що притаманне науковому світогляду (*сонячна батарея, сонячна електростанція, сонячна корона («найвіддаленіші та найрозрідженіші шари атмосфери сонця, які під час його повних затемнень сприймаються у вигляді саява, що оточує диск сонця»)*), *сонячне вітрило* («гіпотетичний рушій космічного літального апарата, що використовує сонячне випромінювання, сонячну енергію»), *сонячний вітер* («потік плазми, що випускається сонцем»). Однак у спрощеному вигляді, позбавленому наукової деталізації, ця інформація частково входить і до наївної картини світу, адже, наприклад, елементарні знання про геліоцентричне вчення Коперніка у наш час притаманні кожній людині, що здобула середню освіту (*земля обертається довкола сонця*). Ствердження протилежного сьогодні може вважатися хіба що ознакою епатажності або складовою образу колоритного художнього персонажа – дивака й оригінала. Наприклад, загальновідомий детектив Шерлок Холмс всупереч ідеалам та стереотипам вибудовує самобутню систему цінностей, що ґрунтується переважно на власному емпіричному досвіді. Він спростовує істинність геліоцентричності світу на підставі особистих спостережень: *сонце обертається довкола землі*. Однак наведений приклад ілюструє індивідуально своєрідну концептуальну картину світу, у якій ядерна і периферійна частини змінюють свої вектори, що увиразнює цей літературний образ.

Образна складова концепту СОНЦЕ представлена ознаками «бог», «золото», «живе», «близька людина», «на небі» «коло», що притаманні народній свідомості і сягають недискретних космогонічних міфічних уявлень людини. Саме міфи стали основою формування символіки сонця, репрезентованої у сучасній культурі узуальними паралелями між сонцем та життям, вищою правдою, істиною, радістю та красою. Символ занурює кожне явище у стихію першооснов буття і формує цілісний образ світу. Цим пояснюється зацікавлення багатьох дослідників минулого і сучасності міфологемою СОНЦЕ. Частково у сьогоднішньому секуляризованому світі збереглися архаїчні мотиви обожнювання сонця і страху перед ним, тобто співвіднесення його, недоступної для людського впливу, сили зі світоглядними константами «життя» і «смерть». В архаїчній моделі всесвіту сонце вінчало світове дерево і знаменувало найвищий, небесний світ, протиставлений нижньому, хтонічному. Таке сприйняття світила було притаманне релігійним уявленням багатьох культур (у давньогрецькій міфології Геліос, Аполон, у ведичній міфології Сур'я, у Давньому Єгипті, «країні Сонця», – Ра). У давньоукраїнській культурі сонце репрезентували міфологеми *Ярило, Дажбог, Хорс, Сварог*, а також узуальні конструкції *денне світило, око боже, сонце святе, чисте, сонце боже, сонце праведне*, які експлікували уявлення про сонце як найвище божество, що пізніше знайшло втілення і в християнській символіці (пор., наприклад, з християнською молитвою *«Ісусе, сонце правди, освіти мене»*). З богом-сонцем з давніх-давен пов'язувались надії на праведний суд і справедливе заступництво (*Сонце на всіх однаково світить; Не на тебе самого світить сонце; Досить одного сонця на небі; А вдарило б на тебе з ясного сонця*). Асоціативні паралелі «сонце – коло» покладені в основу номінації лексичних одиниць *колесо (вогняне колесо), Коляда* (свято народження сонця), *кольцо, каравай* (рос.).

У народнопоетичному й художньому мовленні чітко вицленується антитеза, що ґрунтується на міфопоетичних уявленнях «сонце – темрява / п'ятьма»: *денне світило* (сонце) протиставляється *нічному світилу* (місяцю). Солярні міфи прийшли на зміну давнішим астральним міфам, побудованим зокрема на возвеличенні місяця. Місяць, який за повір'ям створив князь п'ятьми, світить відображеним сонячним світлом і символізує потойбічне життя, світ мертвих, таємниче і загадкове буття (*Світить місяць, та не зріє; Місяць – козацьке (бурлацьке) сонце*). Темрява, туман, хмари, імла, що символізують морок і небуття, знаходяться на другому полюсі архетипної опозиції «життя – смерть» і протиставляються сонячній символіці: *безпросвітна (жовта, сіра, срібляста) імла антонімічна золотому (вогняному, жовтому, оранжевому) сонцю (Якби не було хмар, то ми б не знали ціни сонцю; Гарно і при місяцю, коли сонця немає; Доки сонце зійде, роса очі виїсть; Не маю ні від сонця, ні від місяця)*.

Зв'язок з міфопоетичною свідомістю простежується в метафоричних та метонімічних конструкціях, в основі яких знаходяться антропоморфні уявлення про світило: *сонце встає, заходить, лягає, протягає руки, силе промінням, лле промінням* тощо. На антропоморфних уявленнях ґрунтуються ідіоми *сини сонця, діти сонця*, що експлікують архаїчні уявлення про сонце і не втратили аксіологічної значущості у сучасній культурі. *Синами сонця* початково іменувалися верховні правителі, герої, цілі

народи, що мали астрально-солярне (божественне) походження: (*фараони – сини сонця; русичі – внуки Дажбога, бога сонця, сонценонароджені*). Аналогією до міфологічних номенів стало і найменування Людовіка XIV *королем-сонцем*, який свідомо заохочував живописців зображати його у вигляді бога сонця Аполона, королем-сонцем. Ідіома *діти сонця* вживається на позначення поетичного культу сонця у російській літературі кінця XIX – поч. XX ст. та ототожнюється з представниками аполонічного начала у культурі. Частотною для сучасної української мовної картини світу є ідіома *діти сонця*, що актуалізує ознаки «життя», «радість», «оптимізм», «жовтогарячий / рудий»: 1) життєлюбів, які культивують радість, оптимізм (пор. з назвою творчого проекту сучасної рок-музики «Діти сонця», до складу якого входять гурти, зорієнтовані на розважально-запальний характер творчості); 2) рудоволосі люди; 3) діти з синдромом Дауна (в основу назви покладено ознаку незлобивості й особливої дружньої аури, притаманних людям з таким діагнозом, які, за спостереженнями медиків, позбавлені гену агресії і насилля). Стилістично маркованими є ідіоми *діти сонця* (2, 3), що вживаються як евфемізми.

Високим прагматичним потенціалом у сучасній українській мові наділена лексема *сонечко*, що вживається як демінутив на позначення світила, у функції звертання до дитини і близької людини, насамперед жіночої статі, та у значенні комахи. Як назва комахи *сонечко*, на думку деяких дослідників, має міфічне походження [2, 492–499]. Архаїчні космогонічні уявлення, пов'язані з комахою, репрезентовані значною кількістю її назв у різних слов'янських мовах і діалектах: *божа корівка, божья коровка* (рос.), *божа кравица* (болг.), *boża krówka* (польськ.), *божья овчица* (серб.), *багоўка* (біл.), *bože slónčko* (луж.), *петрик* (співвідносність сонечка з молодшим сином бога-громовержця). О. А. Терновська вважає, що назви *сонечка* корелюють з міфологічним мотивом крадіжки худоби у бога-громовержця його суперником, а також з дружиною громовержця, яку досить часто вважали сонцем (*сонечко, bože slónčko, баговка*), солярними міфами та з реаліями обрядовості літнього сонцестояння. «Численні діалектні назви божої коровки [сонечка. – І. С.] – це ніби уламки розбитого міфу, які розкидані по всій слов'янській території», – зазначає О. В. Гура [2, 496].

Аксіологічна опозиція «добро – зло» чітко простежується саме в міфопоетичній свідомості, де вибудовуються асоціативні паралелі з життям (весною, літом), молодістю, надією, ідеалом, «своїм», з одного боку, та смертю (осінню, зимою), старістю, смутком і безнадією, «чужим» – з іншого, що є виявом частотної конотативної енантіосемії, за якої аксіологічне значення лексичної одиниці поляризується у межах висловлювання (*Зимою сонце крізь плач сміється; Взимку сонце, як мачуха (як мачушине серце): світить, та не гріє; Так гріє сонце – як мачуха на діти; При сонці тепло – при матері добро; Материне серце – як літнє сонце; Як під сонцем квітам – так із матір'ю дітям; Мати в хаті – це сонце, що всіх зігріває; Мати – як ясне сонечко; Зимове сонце – як удовине серце; У листопаді сонця – що в старій баби чепуриння; Весняне сонце – як дівчини серце; Дівоча краса – як на сонці роса; Рідня до півдня, а як сонце заїде – і сам чорт не найде / Рідня до півдня, а як сонце сховається, то й не родичається; Біда біду найде, хоч і сонце заїде; Лукавому і сонце світить лукаво; Блисне сонце і в наше віконце; Засвітить сонце і в наше віконце; Після дощу сонце засяє; Доки сонце зійде, роса очі виїсть; Не маю ні від сонця, ні від місяця; І сонце не всі гори освічує, хоч високо ходить; І на сонці є плями; Сонця решетом не вхопиш*).

До ядерної частини концепту СОНЦЕ належить аксіологічна ознака «радість», що найчастіше актуалізується у художньому мовленні: «*Сонячні кларнети*» (П. Тичина); *Сонце радісно сміється, / Море сміху, сяйва летиться* (М. Рильський); *Ми сонця-радісті не бачимо: / ми – сліпі. / Ми навіть горя не оплачемо / в німій журбі* (М. Драй-Хмара); *Нікуди не може летіти / Примара сліпої журби – / Сміється і сонце, і вітер, / І голос залізний доби* (П. Филипович); *Всюди літа орел, / Сонце горить для всіх, / Із золотих джерел / Летиться радість і сміх* (П. Филипович).

Концепти як складові мовних картин світу актуалізуються і відповідно об'єктивізуються в різних культурах і різних дискурсах по-різному. Слово *сонце* має не тільки загальнокультурні ознаки, пов'язані з життям, теплом, світлом і радістю, але й відмінні асоціативні реакції, що визначають його емоційно-оцінний статус у різних культурах. У наш час загальновизнаною є згубна дія надмірної сонячної енергії і на світ природи, і на людське життя, що асоціюється з болем, неприємними відчуттями, негативним впливом на здоров'я людини. Надмірна сонячна активність викликає посуху та пожежі, що загрожують існуванню людей, тваринного і рослинного світу, завдають матеріальної шкоди. Категоризація стану небезпеки виражена в конструкціях *сонце пече (палить), пекуче (палаюче) сонце, вогняна куля, магнітні (геомагнітні) бурі, сонцезахисні окуляри, сонячний удар, сонячні опіки, спека, крем для / від засмаги*.

Не однаковим є сприйняття сонця південними і північними народами. Так, за спостереженням М. П. Кочергана, у туркменів воно пов'язується з чимось неприємним (*спека, спекотно, заховатися, кімната, парк*), у росіян з високою позитивною оцінкою (*золотое, радость, кайф, глаза, мама*) [12, 63]. За висловом узбецького письменника Т. Пулатова, «Сонце російською це зовсім не те, що *куйош* узбецькою, і вже зовсім не те, що *офтоб* таджицькою. [...] Адже узбек, який більшу частину року живе під його спекотним промінням, ніколи не скаже ласкаво-пестливо «сонечко», так само, як і у росіянина нема відчуття того, що сонце може бути не тільки плодоносним і землеоновлювальним, але й ворожим»

[8]. Зміст одного й того ж концепту може різнитися навіть у споріднених (слов'янських) народів. За спостереженнями О. П. Панасової, у болгарській культурі сонце пов'язується зі змішаними почуттями, що спричинено кліматичними особливостями країни. Поряд зі сприйняттям сонця як джерела тепла, життя і світла й одного з основних символів, воно асоціюється й зі шкодою, адже поширеним явищем, що згубно діє на землеробство, є посухи. У болгарській мові концепт СОНЦЕ є двооцінним, що, однак, не дає можливості надати перевагу позитивній або негативній оцінці у структурі концепту: в асоціативному словнику болгарської мови серед найчастотніших реакцій на стимул *слънце* є як позитивні (*топло, светлина, море, плаж, живот, радост, въздух*), так і негативні реакції: *горещо, пече, жарко, силно, горещина, жега, огнено*. На протидію зменшувально-пестливому утворенню *сонечко* у болгарській мові існує рідковживане найменування *слънчице*. З особливостями клімату пов'язує С. Б. Борисова специфіку функціонування англійського слова *sun*: у творах англійської літератури *sun* протягом століть уживається в більшості випадків без епітетів [8].

Концепт не є сталою одиницею: його структура змінюється відповідно до змін позамовних, що певною мірою впливають і на внутрішню систему цінностей людини. За спостереженням В. Н. Топорова, «символіка архаїчних солярних міфів (зокрема, уявлення про множинність сонць, про чорне сонце нижнього світу тощо) прослідковується на рівні поетичних образів аж до 20 ст.» [7, 463]. Пор., наприклад, з назвами епопеї російського письменника І. Шмелєва «Сонце мертвих», п'єси К. Корфа «Чорне сонце», художнього кінофільму К. Зануссі за сценарієм італійського драматурга Р. Фаміліарі «Чорне сонце», семантично близькою назвою культового радянського кінофільму В. Мотиля «Біле сонце пустелі». На підставі вивчення розвитку сонячної символіки М. Еліаде дійшов висновку, що вона зазнала змін під впливом астрономічних та біологічних відкриттів: сонце зрештою стало одним із затертих місць у «невизначному релігійному досвіді» в міру навіть того, що сонячний символізм виявився зведеним всього-на-всього до банального знаряддя автоматизмів і кліше [3, 84]. На сучасний аксіологічний модус СОНЦЯ суттєво вплинули і аномальні кліматичні умови, що спостерігаються протягом останніх років. Стейкі асоціації сонця зі спекою (*небувалою, нечуваною, жахливою*), а відтак і з погіршенням стану здоров'я людини, згубною дією сонячної енергії на рослинний і тваринний світ змінили оцінний статус концепту СОНЦЕ в українській культурі з переважно однооцінного на двооцінний. Під дією астрономічних та біологічних відкриттів суттєвих змін зазнала і поняттєва складова структури концепту порівняно з традиційними недискретними уявленнями про сонце як джерело життя та грізну стихію. Варто однак зазначити, що подібне сприйняття сонця притаманне не лише представникам українського етносу, а є загальнокультурним явищем. Тенденція до амбівалентності символіки сонця не вплинула однак на актуальність його зв'язків з базовими концептами культури ЖИТТЯ, ТЕПЛО, СВІТЛО, РАДІСТЬ, КРАСА, репрезентованими у різних сферах свідомості та вербалізованих у значному масиві текстів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
2. Гура А. В. Символіка животных в славянской народной традиции. – М.: Индрик, 1997. – 912 с.
3. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання (пер. Г. Кьорян, В. Сахна). – К.: Основи, 2001. – 592 с.
4. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
5. Мартінек С. Український асоціативний словник: У 2 т. – Т.1. – Львів: ПАІС, 2008. – 344 с.
6. Місінкевич О. М. Концепт «сонце» у поетичній мовотворчості неокласиків [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/dlgum/2008\\_7/14.html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/dlgum/2008_7/14.html)
7. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – К–Я. – 719 с.
8. Панасова Е. П. Концепт СОЛНЦЕ в русском языке и речи : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Екатеринбург, 2007. – 194 с. РГБ ОД, 61:07-10/786 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/panasova.html>
9. Пахомова О. М. До питання про методіку дослідження концепту сонце в українській поезії першої третини ХХ століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/znpkhnpu/Lingv/2008\\_26/11.html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znpkhnpu/Lingv/2008_26/11.html)
10. Прислів'я та приказки: взаємини між людьми / Упоряд. М. М. Пазяк. – К.: Наукова думка, 1991. – 440 с.
11. Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини / Упоряд. М. М. Пазяк. – К.: Наукова думка, 1989. – 480 с.
12. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
13. Федотова Т. В. Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретаційні моделі: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Т.В. Федотова; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2006. – 18 с.

УДК 81'276.6:34

## ІМПЛІЦИТНІ СМИСЛИ В КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНІЙ СТРУКТУРІ СУДОВОГО ДИСКУРСУ

*Статтю присвячено особливостям співвідношення експліцитного та імпліцитного смислів судового дискурсу. Проаналізовано специфіку формування імпліцитного плану мовлення учасників судових слухань.*

*Ключові слова: судовий дискурс, імпліцитний смисл, експліцитний смисл.*

*Статья посвящена особенностям соотношения эксплицитного и имплицитного смыслов судебного дискурса. Проанализирована специфика формирования имплицитно плана речи участников судебных слушаний.*

*Ключевые слова: судебный дискурс, имплицитный смысл, эксплицитный смысл.*

*The article is devoted to the peculiarities of the relation explicit and implicit meanings of judicial discourse. Analyzed the specificity of formation of implicit speech plan participants of hearings.*

*Keywords: judicial discourse, implicit meaning, explicit meaning.*

У процесі спілкування реалізується як явна, так і невиражена інформація, причому останньої в комунікативно-прагматичній структурі мовленнєвого акту більше. З огляду на те, що компонентами мовленнєвого змісту, які передаються мовцем і сприймаються адресатом, є: «1) мовний зміст висловлення (цілісного тексту); 2) контекстуальна інформація; 3) ситуативна інформація; 4) енциклопедична інформація («фонові знання»); 5) прагматичні елементи дискурсу» [7, 24], мовцеві доводиться не тільки (чи не стільки) визначати відповідність між мовним знаком і тим, що він позначає (тобто, за Грайсом, розуміти значення слів, грамам тощо), а й робити численні висновки на основі тексту, контексту, фонових знань [10, 221].

Незважаючи на те, що дослідження імпліцитних смислів, зокрема пресупозиції, розпочалися ще наприкінці XIX ст. німецьким ученим Готлобом Фреге, який першим розмежував зміст судження та передумови його виникнення, а протягом XX століття імпліцитні смисли активно досліджували провідні науковці-логіки (П. Стросон, Б. Рассел) і лінгвісти (Ч. Філлмор, Т. Тодоров, О. Дюкро, Д. Купер, Ф. Кіфер, Н. Д. Арутюнова, О. В. Падучева та ін.), досі потребує наукового осмислення низка суперечливих теоретичних питань, зокрема визначення і диференціації імпліцитних компонентів висловлення й тексту. Абсолютно нерозв'язаною залишається проблема окреслення імпліцитної складової комунікативно-прагматичної структури судового дискурсу. Отже, одним з актуальних і до кінця не розроблених у сучасній лінгвістиці є питання комунікативної значимості імпліцитної складової змісту висловлення, яка визначає ефективність спілкування, а інколи, зокрема в судових процесах, може впливати і на долю людини.

Дослідження невербалізованих смислів мовлення учасників судових слухань мають зацікавити не лише лінгвістів, а і юристів, адже вони можуть сприяти розробці правових механізмів організації мовлення учасників судового процесу з урахуванням чинників, що впливають на порозуміння комунікантів і на ефективність спілкування і правильність судових рішень. Беручи до уваги вищесказане, завданням нашого дослідження є визначення імпліцитної складової комунікативно-прагматичної структури судового дискурсу, окреслення типології імпліцитних смислів та визначення їх комунікативно-прагматичних особливостей.

Зважаючи на певну термінологічну невизначеність, перш за все окреслимо межі імпліцитності, що реалізуються у дискурсах різних типів, зокрема в судовому.

Традиційно імпліцитним вважається неявний, прихований, невиражений зміст мовлення. Проте серед мовознавців немає одностайності ні в поняттєвому окресленні досліджуваної категорії, ні навіть у її термінологічному позначенні (як взаємозамінні в лінгвістичних працях використовуються терміни: імплікація, імпліцитність, пресупозиція, презумпція тощо). Тому, погоджуючись із думкою О. А. Корнієнко, вважаємо за необхідне детально розглянути поняття імплікації та співвідносних з нею явищ з метою уникнення термінологічної «плутанини» [14].

Перш за все зупинимось на визначенні досліджуваної категорії в популярних словникових виданнях. Так, О. С. Ахманова розглядає імплікацію як похідне від імпліцитний (такий, що мається на увазі, невиражений) [4, 174]. Д. Е. Розенталь до такого досить «скупого» визначення додає компонент «нерозгорнутий» [21]. З-поміж імпліцитних смислів О. С. Ахманова виділяє лише фонові знання як «обопільне знання реалій мовцем і слухачем, які становлять основу мовного спілкування» [4, 489].

Словник лінгвістичних термінів за редакцією Ю. М. Караулова наводить дефініції двох

понять: 1) пресупозиції («смісловий компонент речення, який повинен бути істинним для того, щоб речення не сприймалося як семантично аномальне чи недоречне в даній ситуації. Речення *Іван знає, що Волга впадає в Чорне море* семантично аномальне, оскільки в його смисл входить як пресупозиція хибне судження *Волга впадає в Чорне море*. У більш широкому розумінні П. – це певний стан речей, щодо якого висловлення, яке вимовляється, не є безглуздом. Наприклад, висловлення *Зачини двері!* передбачає П. «двері відчинені» [9, 91]) та 2) фонових знань («колективні знання певної групи мовців (або всієї мовної спільноти) про деякий стан речей, що забезпечує мовленнєве спілкування, у процесі якого це знання виявляється як смислові асоціації та конотації» [9, 137]).

О. М. Лазуткіна в енциклопедичному словнику-довіднику з культури російського мовлення наводить лише визначення пресупозиції, ототожнюючи її з презумпцією: «Імпліцитний (прихований) компонент смислу речення, який виявляється під час вживання речення у певній мовленнєвій ситуації. Речення сприймається доречним в даній ситуації, якщо П. істинна або є загальновідомим фактом, загальноприйнятою оцінкою» [15, 507]. Поняття імпліцитності й інші типи імпліцитних смислів науковцем не розглядаються.

На думку Л. Брусенської, Г. Гаврилової та Н. Маличевої – укладачів Словника лінгвістичних термінів [8], імплікація «передбачає, що те, що мається на увазі, відоме і тому може бути опущеним». Однак автори словника визначають імплікацію та пресупозицію не як гіпонімічні, а як семантично близькі поняття.

Незважаючи на досить вичерпні визначення деяких субкатегоріальних значень у проаналізованих лінгвістичних лексикографічних працях, саме поняття імпліцитності не знайшло чіткого окреслення, що не дозволяє на їх основі сформулювати цілісне уявлення про досліджувану категорію.

Ф. С. Бацевич, досліджуючи складові комунікативного акту, пов'язані з мовним кодом, уводить поняття імпліцитна інформація, розглядаючи її як «неявний, прихований смисл, який виводиться слухачем (читачем) із значень мовних одиниць під впливом конкретної ситуації та контексту спілкування» [6, 156].

Найбільш точно, на наш погляд, визначення імплікації наводить Олена Селіванова, визначаючи її як «альтернативний вербальному невербальний спосіб передачі інформації, який ґрунтується на інтеграції вербальних засобів із досвідом, фондом знань комунікантів, їхньою комунікативною компетенцією та сприяє оптимізації комунікативної взаємодії, взаєморозумінню» [22, 179]. Крім того, О. О. Селіванова досить чітко диференціює типи імпліцитних значень, виокремлюючи імплікатури, підтекст, пресупозицію, фонові знання.

Імплікацію більшість мовознавців пов'язують з «інтеграцією вербальних засобів із досвідом, фондом знань комунікантів, їхньою комунікативною компетенцією» [22, 179]. Слід зауважити, що імплікація, «повертаючись до її первинного логічного визначення, є особливим прийомом, операцією, дією і може бути визначена швидше як один зі способів чи одна з форм утворення смислу, тобто має бути віднесеною до змістової форми тексту» [24, 8]. Отже, імплікація – це спосіб, метод встановлення неявного, невираженого, тобто імпліцитного смислу. Натомість імпліцитність варто розглядати як результат діяльності зі встановлення такого неявного, невираженого, але необхідного для порозуміння мовців смислу повідомлення. Досліджуючи проблему співвідношення імплікації та імпліцитності, О. О. Корнієнко зауважує, що «імпліцитність – це семантичний результат дії структурно-семантичного явища імплікативного в тексті, що охоплює весь доступний зміст тексту і призводить за адекватного сприйняття до усвідомлення другого, прихованого, концептуально-підтекстового змісту повідомлення, реалізує основний концепт автора. Дехто з мовознавців (Ч. Філлмор [25, 120], Р. Лакофф [26, 197]) розуміє імпліцитність як наявність визначених умов, необхідних для здійснення висловлення, а також як фонд загальних знань мовця і слухача; визнають імпліцитними логічні висновки, що впливають з лексико-граматичної структури висловлення, та логіко-граматичні пресупозиції, зумовлені семантичною структурою певного його компонента. С. Д. Кацнельсон пов'язує імпліцитність з повним вилученням смислових компонентів висловлення або зі способами часткового та нехарактерного вираження тих або інших категорій, компонентів мовленнєвих творів [12, 83]. Отже, імпліцитність – поняття більш широке, ніж текстова імплікація, оскільки остання «обмежена рамками мікроконтексту, що на композиційному рівні відповідає епізоду» [2, 85], а імпліцитність «охоплює весь текст» [14]. Є. Є. Анікін слушно визначає імпліцитність як «факт невідповідності у відношенні позначуваного щодо того, що позначається» [1, 175].

Оскільки основною характеристикою імпліцитності є можливість передати більший обсяг інформації, ніж фактично виражений вербальними засобами, її «пов'язують із тенденцією до мовної економії, називають потужним засобом компресії повідомлення, тексту, доказом відсутності ізоморфізму між планом змісту та планом вираження мовного знака» [22, 179]. Такого погляду на суть імпліцитності дотримується М. В. Нікітін, визначаючи імпліцитний смисл як «мовленнєві експліцитно невиражені, не кодифіковані значення, значення понад власне словникове значення мовних одиниць і понад регулярні правила їх семантичного комбінування та модифікації. Вони виникають як результат взаємодії

експліцитних значень з обставинами й умовами їх мовленнєвої реалізації» [19, 163]. Г. Г. Молчанова під імпліцитними розуміє значення, що «безпосередньо не репрезентовані відповідним мовним вираженням, але передбачаються в ньому, підказуються ним чи іншими мовними виразами, які його оточують, виводяться з них через інші інтерпретації» [18, 19]. Красномовний доказ когнітивного характеру імплікації та приклад аномальної заміни імпліцитних смислів експліцитними, яка призводить до втрати функції мовної економії, наведений у романі Габрієля Гарсія Маркеса «Сто років самотності»: «Умочивши в чорнило пензлик, він надписав кожен предмет в будинку: «стіл», «стілець», «годинник», «двері», «стіна», «ліжко», «каструля». Потім вирушив у загін для худоби та в поле і позначив там тварин, птахів та рослини: «корова», «козел», «свиня», «курка», «маніока», «банан». Поступово, вивчаючи нескінченне різноманіття забудькуватості, люди зрозуміли, що може настати такий день, коли вони, відновивши в пам'яті назву предмета з напису, будуть неспроможними згадати його призначення. Після цього написи ускладнили. Наочне уявлення про те, як жителі Макоңдо намагалися боротися із забудькуватістю, дає табличка, повішена ними на шию корови: *«Це корова, їй треба доїти щоранку, щоб одержати молоко, а молоко треба кип'ятити, щоб змішати з кавою та отримати каву з молоком»*. Ось так вони й жили в дійсності, яка постійно вислизала від них, за допомогою слова їм вдавалося затримати її на коротку мить, але вона повинна була неминуче й остаточно зникнути, тільки-но забудеться значення літер». Отже, імпліцитний рівень висловлення значно ширший у нормальному мовленні, ніж експліцитний, а «принцип економії (загалом) означає мінімальну затрату мовленнєвих зусиль для забезпечення максимального порозуміння співрозмовників. Проблема імплікації особливо детально розроблена в лексикологічному плані та пов'язана з так званою семантичною конденсацією (семантичним стисненням, скороченням словосполучень)» [16, 93].

Знання про конденсаційні властивості мови, які реалізуються завдяки імпліцитним смислам, широко використовуються у перекладацькій практиці. Так, Б. М. Клімзо зауважує, що «в різних мовах тенденція до імпліцитних, чи неявних словесних виразів, виявляється по-різному. Зокрема російській мові не властиві деякі імплікації, характерні для англійської мови. Цю обставину необхідно враховувати перекладачам з англійської та на англійську: перші повинні усувати імплікації, неприйнятні в російській мові, а другим корисно використовувати англійські імплікації як прийом компресії тексту» [13]. Продовжуючи думку вченого, варто зазначити, що не лише мови мають властивий їм набір імплікацій, а й різні типи дискурсів. Це зумовлено різницею їх комунікативно-прагматичних характеристик. Специфікою судового дискурсу є те, що процесуальним законодавством передбачено низку комунікативних дій, спрямованих на регулювання інформаційних потоків, які надходять до різних учасників судового процесу, формуючи їх індивідуальні знання про обставини справи, спільний «інформаційний фонд», необхідний для однозначного трактування доказів, наведених у ході судового слідства та дебатів. Зокрема деякими нормативними пересторогами регламентуються інформаційні обмеження. Так, свідки не мають права брати участі в судовому процесі до того, як їх запросять до зали судових засідань для свідчень. Наприклад, статтю 165 Цивільного процесуального кодексу України передбачено: «1. Свідки видаляються із зали судового засідання у відведені для цього приміщення. 2. Судовий розпорядник вживає заходів щодо того, щоб свідки, які допитані судом, не спілкувалися з тими, яких суд ще не допитав». Так, наприклад, зацікавлені учасники судового засідання можуть ставити однакові запитання різним свідкам у справі, намагаючись установити об'єктивні обставини справи. Неупереджені відповіді на такі запитання свідки можуть давати тільки в тому разі, якщо будуть апелювати до реальних подій, учасниками чи очевидцями яких вони були, а не до попередніх виступів інших учасників процесу. Наприклад, у справі № 1-610/90, розглянутій у приміщенні Октябрського районного суду м. Полтави, адвокат К. ставить однакові запитання різним свідкам у справі:

**I. На запитання адвоката К. яка на місці події була техніка свідок Ф. відповів:**

– На місці події були комбайни, кількість не пам'ятаю, два легкові автомобіля<sup>5</sup>...

**На запитання адвоката К. чи велася відео зйомка під час огляду місця події свідок Ф. відповів:**

– Відеозйомка велася в повному обсязі.

**На запитання адвоката К. чи була під час огляду техніка з пробитими шинами свідок Ф. відповів:**

– Спочатку на шини ми не звернули увагу, оглядали побиті стекла, вирвані

**II. На запитання адвоката К. скільки було комбайнів свідок Ш. відповів:**

– Було 4 побиті комбайни і один трактор.

**На запитання адвоката К. чи проводилася відеозйомка свідок Ш. відповів:**

– Відео зйомка велася мною та старшим інспектором Л. службовою відеокамерою.

**На запитання адвоката К. чи були комбайни з пробитими шинами свідок Ш. відповів:**

– Один комбайн стояв перекошений,

<sup>5</sup> Тут і далі збережені особливості мови першоджерела.



Отже, принципово важливим для судового дискурсу є керування інформаційними потоками, які надходять до свідків на різних стадіях процесу, тобто імпліцитний смисл мовлення свідка (у розумінні імпліцитності як спільного фонду знань) не повинен містити відомостей, отриманих у залі судового засідання. Натомість для зацікавлених учасників судового процесу (суддів, обвинувачів, захисників) під час кожного такого допиту інформаційні потоки накладаються один на інший, формуючи об'єктивне уявлення про факти, події, явища.

Імпліцитна інформація може доповнювати або заміщувати експліцитну, причому її «зав'язаність на комунікантах» [17, 33], а не на змісті висловлення, зумовлює те, що імпліцитні смисли різними адресатами повідомлення (залежно від їх когнітивних властивостей, ступеня «занурення» в предмет обговорення, емоційного та фізичного станів тощо) в різних мовленнєвих ситуаціях сприйматиметься по-різному. Беручи до уваги ступінь «сміслової неповноти», доречно всі висловлення ділити на два типи: 1) внутрішньо неповні висловлення «(для відтворення їх смислу необхідно вийти за межі власне висловлення, однак їх смисл повністю й однозначно поновлюється) та 2) імпліцитні висловлення (їх можна було б назвати висловленнями зі «стратегічною» імпліцитністю, оскільки імпліцитність у них має характер «прийому»)» [11, 59]. Обидва типи висловлень більшою чи меншою мірою типові для будь-яких ситуацій спілкування, зокрема і для судового дискурсу. Специфіка нормативного регулювання судового спілкування зумовлює те, що визначені О. Єрмаковою типи висловлень мають низку особливостей, які відрізняють їх від подібних реалізацій у будь-якому неінституційному та деяких інституційних дискурсах. Так, внутрішньо неповні висловлення типові для будь-якого типу дискурсу, зокрема й судового, в якому особливістю їх реалізації є обов'язкова актуалізація в межах розгляду однієї судової справи всіх відомостей, необхідних для відтворення імпліцитних смислів. Невербалізована в межах судових слухань інформація не розглядається як доказ у справі та не береться до уваги судом. Крім того, імпліцитна складова судового дискурсу відрізняє його від дискурсів інших типів домінуванням імплікатур, специфічними фоновими знаннями, пов'язаними з правовою компетенцією та обізнаністю в особливостях спілкування у ситуації «судове засідання» тощо.

«Поділ мовних значень (сміслів) на приховані (імпліцитні, неявні) та явні (експліцитні) викликаний перш за все намаганням підкреслити наявність мовної можливості вираження смислів різного ступеню експлікації. Можна вести мову про достатню умовність цієї дихотомії, про існування шкали перехідності у вираженні тих чи інших значень» [5, 8]. З огляду на відносну аморфність досліджуваної категорії, відсутність чіткої межі між експліцитними й імпліцитними значеннями, складність виділення неявно вираженої інформації однією з найбільш дискусійних проблем сучасної лінгвістики є типологія імпліцитних смислів.

Н.Д. Арутюнова ще 1973 року на основі аналізу наявних на той час досліджень пресупозиції наводить п'ять значень цього терміна: 1) екзистенційні пресупозиції – комунікативно нерелевантні елементи значення речення чи слова (забезпечують його віднесення до денотату); 2) логічні пресупозиції – уявлення мовців про відношення між подіями; 3) прагматичні пресупозиції – умови ефективності мовленнєвого акту; 4) синтагматичні пресупозиції – семантичні детермінації одного слова чи висловлення іншим словом чи висловленням в тексті; 5) комунікативні пресупозиції – уявлення мовця про ступінь обізнаності адресата мовлення [3, 89]. У цій класифікації досить повно окреслено типи імпліцитної інформації, хоча в ній як пресупозитивні представлені не виражені смисли інших типів.

О. В. Єрмакова [11], слідом за А. В. Бондарко [7, 24], виділяє системно-мовну та мовленнєву (ситуативну) імпліцитність, перша з яких визначається особливостями системної організації значень у мові й корелює з екзистенційною пресупозицією Н. Д. Арутюнової, а друга – передбачає, що передається смисл, який виводиться з мовленнєвої ситуації та відповідає ситуативній інформації в її зв'язках зі значеннями, вираженими в такому висловленні мовними засобами [7, 23].

Цікавим, на наш погляд, є виділення трьох форм імпліцитності Б. Д. Хоумером і Дж. Т. Ремзі [27]: структурної (обумовленої семантикою мови), функціональної (залежить від контексту) та процедурної (інформація, яка імпліцитно міститься в будь-якій процедурі: деякі вроджені знання, навички просторово-часової орієнтації тощо). Як слушно зауважує О. В. Єрмакова, структурна імпліцитність корелює зі структурно-мовною пресупозицією А. В. Бондарко, а отже, з екзистенційною пресупозицією Н. Д. Арутюнової. «Коли ж дослідники звертаються до функціональної імпліцитності, то стає зрозумілим, що йдеться про мовленнєву імпліцитність, про виведений логічно мотивований смисл. Процедурна імпліцитність (уроджені, інтуїтивні знання) знаходяться у сфері інтересів не стільки лінгвістів, скільки психологів» [11, 59].

М. А. Андросова [17, 33-34] розрізняє такі приховані смисли: 1) логічний умовивід (*Мері з'їла пиріг – Пиріг з'їдений*); 2) дедуктивний висновок; 3) інференція (передчасний висновок, за якого контекст може розширюватися: *Петро йшов до школи* [Петро – школяр]. *Минулого тижня він проводив контрольну роботу* [Петро – вчитель]. *Щоб отримати залік за практику, йому потрібно провести ще*

відкритий урок [Петро – студент-практикант]); 4) імплікатура – компоненти смислу, існування яких варто передбачити, щоб реалізувати презумпції принципів кооперації; 5) семантична пресупозиція (*Молодого чоловіка, який стоїть біля вікна, звати Іваном*). Пресупозиція: «біля вікна стоїть один, і тільки один, чоловік»). Незважаючи на деякі логічні недоліки наведеної класифікації (поєднання в межах одного гіпонімічного рівня категорій, що співвідносяться як родові та видові поняття), варто визнати слухність виділення деяких імпліцитних смислів: імплікатури, умовиводів та висновків різних типів.

Ф. С. Бацевич виділяє три типи імпліцитної інформації: 1) текстовий імпліцитний зміст – «інформація, яка відповідає явним комунікативним намірам адресанта» [6, 157]. Така імпліцитна складова наявна в мовленні як зацікавлених, так і незацікавлених учасників судового процесу, наприклад, адвокат на запитання суду дає пояснення: *Також спостерігаються розбіжності у протоколі огляду від 24.10.2008р., оскільки там зазначено, що комбайни станом на 24.10.2008р. відремонтовані, а у експертному висновку вказано, що відновлювальний ремонт не проводився, хоча при огляді слідчий сам міг бачити, що колеса комбайна були накачані і комбайни відремонтовані* [імпліцитний смисл: експертний висновок є сфальсифікованим і не може розглядатися як доказ у суді]; 2) підтекстовий імпліцитний зміст – «інформація, передавання якої входить у приховані комунікативні наміри відправника тексту» [6, 158]; 3) притекстовий імпліцитний зміст – «інформація, яка може бути виведена з тексту, хоча її передавання і не входило в комунікативні наміри адресанта» [6, 158]. Підтекстова та притекстова імпліцитні інформації рідко передаються в судовому дискурсі, причому остання не входить до комунікативних намірів мовця і зазвичай є грубою помилкою, яка може мати юридичні наслідки. Наприклад, «Российская юстиция» наводить текст промови адвоката Московської міської колегії адвокатів О. Акимченко [20, 73-75], виголошеної у справі про замах на зґвалтування громадянином Н. восьмирічної М. Уже в другому абзаці виступу після висловлення ставлення до таких злочинів у цілому адвокат досить чітко й недвозначно висловлює тезу свого виступу: *“У цій справі слідство й представник державного обвинувачення вважають доведеним замах Н. на зґвалтування М. На мою думку, він не винуватець, а жертва фатального збігу обставин”* [імпліцитний смисл: підсудний Н. невинний]. Далі О. Акимченко наводить низку неспростовних аргументів, що базуються на матеріалах справи. Отже, за нормами російського законодавства адвокат повинен вимагати від суддів виправданого вироку, що він і робить у передостанньому абзаці: *“Я прошу, щоб йому винесли оправдальний вирок”*. Але вже в наступному абзаці “губить тезу”, підмінюючи її іншою: *“Якщо ви, шановні члени судової колегії, не погодитесь з моєю точкою зору, прошу перекваліфікувати дії Н. зі ст. 15 та ч. 4 ст. 117 Кримінального Кодексу РФ на ч. 1 ст. 213 Кримінального Кодексу РФ і під час призначення йому покарання врахувати всі дані про його особу й обставини, що пом’якшують вину”* [імпліцитний смисл: якщо ви визнаєте підсудного винним, прошу пом’якшити йому міру покарання]. Отже, в останньому реченні свого досить вдалого виступу адвокат імпліцитно констатує винуватість підсудного, результатом чого стало визнання особи винною в замаху на зґвалтування й засудження її до восьми років ув’язнення.

В уже згаданих роботах Олени Селіванової як засоби імплікації розглядаються імплікатури, підтекст, пресупозиція та фонові знання [23, 522]. Кожне з виділених понять має низку підвидів, що дозволяє визнати класифікацію імпліцитних смислів дослідницею однією з найбільш повних та точних і взяти її за основу нашого подальшого дослідження.

Отже, судовий дискурс – носій як експліцитної, так і імпліцитної інформації, причому інформаційні потоки в ньому є нормативно визначеними та процесуально контрольованими, що дозволяє всебічно дослідити явище, яке стало предметом судової суперечки, сформувавши про нього об’єктивне уявлення та схвалити правильне рішення. Відхилення від норм організації комунікативного процесу в судовому засіданні призводять до мовленнєвих аномалій та юридичних помилок. З огляду на це вважаємо за потрібне подальше ґрунтовне дослідження особливостей співвідношення експліцитного й імпліцитного планів змісту судового дискурсу та різних типів неявних смислів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аникин Е. Е. Тактика имплицитного сопоставления в рекламном дискурсе США [Текст] / Е. Е. Аникин // Политическая лингвистика. – Вып. 20. – Екатеринбург, 2006. – С. 175–179.
2. Арнольд, И.В. Импликация как прием построения текста и филологического изучения [Текст] / И.В. Арнольд // Вопросы языкознания. – 1982. – № 4. – С. 83–91.
3. Арутюнова Н. Д. Понятие пресуппозиции в лингвистике [Текст] / Н. Д. Арутюнова // Известия АН СССР, сер. Лия. – 1973, т. 32. – С. 84–89.
4. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / О. С. Ахманова. – М.: Ком книга, 2005. – 576 с.
5. Бабенко Л. Г. Общие методы и механизмы выявления имплицитного содержания в языке и речи [Текст] / Л. Г. Бабенко // Семантико-дискурсивные исследования языка: Эксплицитность / имплицитность выражения смыслов. – Калининград – Светлогорск: Российский государственный университет имени Иммануила Канта, 2006 – С. 7–9
6. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики [Текст] / Ф. С. Бацевич. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2004. – 344 с.

7. Бондарко А.В. Эксплицитность / имплицитность в общей системе категоризации семантики // Эксплицитность / имплицитность выражения смыслов. – Калининград – Светлогорск: Российский государственный университет имени Иммануила Канта, 2006 – С. 21–24.
8. Брусенская Л. А., Гаврилова Г. Ф., Малычева Н. В. Словарь лингвистических терминов [Текст] / Л. А. Брусенская и др. – Ростов н/Д.: Феникс, 2005. – 465 с.
9. Васильева Н. В., Виноградов В. А., Шахнарович А. М. Краткий словарь лингвистических терминов [Текст] / Н. В. Васильева и др. – М.: Рус. яз., 1995. – 175 с.
10. Грайс Г. П. Логика и речевое общение [Текст] / Г. П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16. – М., 1985. – С. 217–238.
11. Ермакова Е. В. Многоаспектность проблемы имплицитности: имплицитность в языке и речи [Текст] / Е. В. Ермакова // Известия Саратовского университета. – 2009. – Т. 9. Сер. Социология. Политология, вып. 1. – С. 58 – 61.
12. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевого мышления [Текст] / С. Д. Кацнельсон. – Л., 1972. – 268 с.
13. Климзо Б. Н. Ремесло технического переводчика [Текст] / Б. Н. Климзо. – М.: Издательство: Р.Валент, 2006. – 508 с.
14. Корниенко Е. А. К вопросу об имплицитности в профессиональном тексте [Эл. ресурс] // [http://www.pglnu.ru/lib/publications/University\\_Reading/2009/ III/uch\\_2009\\_III\\_00017.pdf](http://www.pglnu.ru/lib/publications/University_Reading/2009/III/uch_2009_III_00017.pdf).
15. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник [Текст] / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др.– М.: Флинта: Наука, 2003. – 840 с.
16. Лялина В. Н. Текстовая имплицитность как один из смысловых компонентов [Текст] / В. Н.Лялина // III Международные Бодуэновские чтения: И. А.Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания (Казань, 23–25 мая 2006 г.): труды и материалы: в 2 т. / Казан. гос. ун-т; под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006.– Т.1. – С. 93–95.
17. Методические указания к лекционным и семинарским занятиям по дискурсу для студентов специальности "Теоретическая и прикладная лингвистика" [Текст] / Сост. М.А. Андросова. – Ульяновск: УлГТУ, 2008. – 77 с.
18. Молчанова Г. Г. Семантика художественного текста [Текст] / Г. Г. Молчанова. – Ташкент: Изд. ФАН Узб. ССР, 1988. – 244 с.
19. Никитин, М.В. Основы лингвистической теории значения [Текст] / М. В. Никитин. – М.: Высшая школа, 1988. – 358 с.
20. Обвинение не подтверждается материалами дела // Российская юстиция. – 2001. – № 7. – С. 73 – 75.
21. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: Просвещение, 1976. – 543 с.
22. Селіванова Олена. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія [Текст] / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 716 с.
23. Селіванова Олена. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник [Текст] / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2008. – 712 с.
24. Солодилова И. А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла. Учебное пособие для студентов III курса [Текст] / И. А. Солодилова. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. – 153 с.
25. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики [Текст] / Ч. Филлмор // Зарубежная лингвистика III. Пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс. 1999. – С. 301–310.
26. Crystal, D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language [Текст] / D. Crystal. – Cambridge University Press, 1995.
27. Homer B.D., Ramsay J.T. Making Implicit Explicit: the Role of Learning [Текст] / B. D. Homer, J. T. Ramsay // Behavioral and Brain Sciences. 1999. № 22. (5). P. 770.

*Любов ШНУРОВСЬКА*

УДК 811.111-26

## **БІЛІНГВІЗМ І БІКУЛЬТУРАЛІЗМ В ІНШОМОВНОМУ ДИСКУРСІ ІНДИВІДА**

*Стаття присвячена проблемі адаптації білінгва у новому лінгвокультурному просторі та соціокультурним факторам вияву інтерференції в іншомовному дискурсі індивіда.*

*Ключові слова: білінгвізм, бікультуралізм, білінгв, інкультурація, рідна/іноземна та первинна/вторинна мови, соціокультурна компетенція.*

*Стаття посвящена проблеме адаптации билингва в новом лингвокультурного пространстве и социокультурным факторам проявления интерференции в иноязычной дискурсе индивида.*

*Ключевые слова: билингвизм, бикультурализм, билингв, инкультурация, родная / иностранный и первичная / вторичная языки, социокультурная компетенция.*

*The article focuses on the adaptation of bilingual in linguistic and cultural space and in the new socio-cultural factors and expression of foreign interference in the discourse of the individual.*

*Keywords: bilingualism, biculturalism, bilingual, inculturation, native / foreign and primary / secondary language, socio-cultural competence.*

Посилення конвергентного розвитку мов і дедалі помітніша їхня інтеграція в процесі міжкультурної комунікації підвищують інтерес сучасних лінгвістів до вивчення як мовних, так і позамовних, а саме соціальних, культурних, етнічних, психологічних, ментальних особливостей і факторів спілкування (див., напр., [1; 2; 3; 4; 5; 7]). На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки бікультуралізм, білінгвізм, іншомовна компетенція індивіда, а також міжмовна інтерференція все частіше стають об'єктами інтегрованих досліджень на перетинах психо-, етно- і соціолінгвістики, лінгвокультурології, теорії комунікації тощо.

З огляду на це, вбачається доцільним й актуальним розгляд білінгвізму й бікультуралізму як двох взаємодіючих когнітивних і комунікативних сутностей, що слугують середовищем виникнення іншомовної, зокрема просодичної, інтерференції. Поряд із цим, не слід оминати увагою й те, що іншомовна компетенція індивіда, як інтегрована єдність мовної, комунікативної та соціокультурної її складових, слугує один з найвагоміших детермінантів ступеня інтерферованості іншомовного дискурсу, а, відтак, відхилень білінгва від конвенцій іншомовної комунікативної поведінки в межах соціокультурного середовища, мова якого вивчається. Звідси й випливає необхідність поглибленого вивчення міжмовної інтерференції як ознаки вимовної культури двомовця.

У сучасній лінгвістиці поняття *двомовності* або *білінгвізму* тлумачиться як володіння двома мовами в різних сферах спілкування, одна з яких є рідною, а інша — набутою. *Двомовність* являє собою співіснування в мовній свідомості білінгва та почергову актуалізацію в мовленні двох мовних систем [8, 265]. У контексті теорії комунікації *двомовець* або *білінгв* є носієм двох мовних систем, який володіє кодами цих систем і механізмами їх перемикання та у процесі спілкування дотримується соціокультурних норм актуалізації засобів первинної і вторинної мов [6, 9-10; 1, 12, 154].

Розгляд міжмовної інтерференції вважаємо за необхідне розпочати з розрізнення таких ключових понять як рідна й іноземна та первинна і вторинна мови індивіда. Так, *рідною* називають мову, яка була засвоєна мовцем першою й актуалізація елементів якої супроводжується органічним поєднанням мовленнєвих і психофізіологічних механізмів двомовця. Актуалізація одиниць рідної мови релевантна соціокультурним нормам первинномовної комунікації. *Іноземну мову*, у свою чергу, розглядають як похідну, оскільки вимовні вміння й навички її актуалізації сформовані під впливом первинномовного досвіду й лише їхня автономізація під час інтенсивного іншомовного спілкування надасть їй статусу *другої мови* [3, 40]. *Первинною* є мова, актуалізація одиниць якої характеризується нерозривним зв'язком процесів мислення й мовлення індивіда. Актуалізація елементів *вторинної мови* здійснюється опосередковано, крізь призму первинномовного досвіду білінгва. У випадку, друга мова зберігає статус *іноземної/нерідної*, коли рівень володіння нею не дорівнює рівню рідної [там само, 29].

Синтез ряду лінгвістичних праць [1; 2; 6; 7 та ін.], присвячених проблемі двомовності, дає підстави розглядати це явище у психологічному, лінгвістичному й соціокультурному планах. У площині *психолінгвістики* білінгвізмом вважається процес співвідношення двох мовних систем у мовній свідомості індивіда та кореляції первинного і вторинного наборів артикуляційних й акустичних умінь і навичок білінгва під час породження й сприйняття ним усного іншомовного дискурсу [6, 12; 4, 98]. Це дозволяє індивіду почергово застосовувати контактуючі мовні системи і при цьому здійснювати свідомий/підсвідомий моніторинг актуалізації елементів кожної з них [8, 265].

Білінгвізм корелює з рівнем сформованості вимовних умінь і навичок, за яким розрізняють перцептивну, репродуктивну і продуктивну двомовність [3, 22-25]. Втім, звернемо увагу на те, що термін "перцептивний" не є дуже вдалим, оскільки він віддзеркалює лише другорядну складову явищ репродуктивного та продуктивного породження мовлення. Тому замість вказаного поняття вбачається виправданим вживання терміну "неусвідомлений", сутність якого відбиває глибоку природу наслідуваного оволодіння інтонацією. Зважаючи на це, під неусвідомленими вимовними вміннями й навичками двомовця ми пропонуємо розуміти його соціально набуту здатність розпізнавати і сприймати просодичні моделі іншомовного мовлення. Здатність білінгва зрозуміти й відтворити сприйняті ним на слух іншомовні моделі становить *репродуктивну* двомовність. *Продуктивний* білінгвізм, відповідно, виражається не лише у сформованості вищезгаданих умінь і навичок, але й у вмінні коректно актуалізувати одиниці іноземної мови відповідно до комунікативних потреб [3, 22-25].

Таким чином, у процесі комунікації в мовній свідомості білінгва формуються дві системи мовних одиниць, асоціацій та вимовних умінь і навичок [4, 199]. При цьому ефективність актуалізації елементів кожної з контактуючих мов передбачає "конкуренцію реакцій" двомовця на їхні сигнали. З цього

впливає, що міжмовна інтерференція, зокрема просодична, виникає тоді, коли більш стійкі первинномовні вміння й навички "витісняють" менш стійкі вторинномовні [5, 111].

Процес формування іншомовної компетенції, який передбачає засвоєння нової мовної й культурної норм, значною мірою ускладнюється конфронтацією первинної і вторинної мовних картин світу білінгва. Внаслідок цього, в мовній свідомості індивіда утворюється *апроксимована система*, що є проміжним кодом на рівні його внутрішнього мовлення й мислення [6, 14-16]. Отже, спілкуючись іноземною мовою на ранньому етапі її вивчення, двомовець актуалізує індивідуальний *інтерферований варіант*, який є проміжною змішаною системою первинної і вторинної мов, що становить перехідну іншомовну компетенцію двомовця, культурним корелятом якої, є *інтеркультура*. Така проміжна мовна система якісно й кількісно відрізняється від обох контактуючих мов, оскільки вона утворюється шляхом міжмовного ототожнення насправді різних елементів взаємодіючих мовних систем. Таким чином, для формування іншомовної компетенції та інтеграції двомовця в новому лінгвокультурному просторі йому необхідно перейти від стадії інтермови й інтеркультури до стадії абсолютного білінгвізму й бікультуралізму.

Процес інкультурації двомовця проходить у три етапи: початковий, медіальний і кінцевий білінгвізм [3, 134-138]. Перший етап становить *слабку* або *початкову*, тобто *субординативну* двомовність, на якому білінгв адаптується до нового культурного простору. На цьому рівні рідна мова становить попередній когнітивно-комунікативний досвід для іншомовного спілкування і є сукупністю способів формалізованих реалізацій вроджених акустичних та артикуляційних механізмів і співвідношення ментально-лінгвальної бази білінгва з інформацією про навколишній світ, що зберігається в його мовній свідомості. При цьому усний іншомовний дискурс індивіда кваліфікується як адаптивний, оскільки в ньому яскраво виражені ознаки первинної мовної системи. Другий, проміжний етап, характеризується тим, що в іншомовній поведінці, мисленні й мовленні двомовця одні елементи адаптовані, а інші ще ні, що є ознакою *медіальної* двомовності. На *кінцевому* етапі психічні реакції білінгва забезпечують правильність його іншомовного мовлення та асиміляцію індивіда в новій лінгвокультурі.

Розгляд міжмовної інтерференції та білінгвізму в межах соціокультурного підходу передбачає залучення *соціокультурної компетенції* мовця, під якою ми розуміють знання соціокультурного контексту актуалізації мовної й комунікативної компетенції. Крім цього, соціокультурна компетенція може розглядатися як результат сформованості й інтегрованого функціонування мовної й комунікативної компетенцій білінгва, що формується паралельно до них як їх фонові знання. Таку думку можна підтвердити тим фактом, що комунікативна і мовна компетенції індивіда формуються під впливом соціокультурного середовища і відображаються у свідомості мовця у вигляді культурно детермінованих когнітивних лінгвокомунікативних моделей і норм їхньої актуалізації, що й становить *соціокультурну компетенцію* індивіда.

Для визначення *рівня соціокультурної компетенції* мовця найбільш вичерпним вбачається використання трьох її вимірів, а саме: *соціолінгвістичної компетенції*, тобто того аспекту комунікативної мовної компетенції, що стосується стильового й соціально коректного вживання мови, соціопрагматичних правил усного мовлення; *соціокультурних знань*, які є складовою загального світогляду індивіда; *інтеркультурних навичок та вмінь*, тобто здатності пов'язати рідну й іноземну культуру, культурної чутливості та навичок ідентифікації і вживання різноманітних засобів спілкування з представниками цих культур, спроможності бути *медіатором* між рідною та набутою культурами й ефективно вирішувати питання міжкультурних непорозумінь.

Проведене на зазначених вище засадах багатофакторне дослідження специфіки інтонаційного оформлення інтерферованого англійського мовлення показало, що вивчення соціокультурних особливостей іншомовного дискурсу дозволяє не лише виявити порушення просодичної структури і смислу актуалізованих білінгвами іншомовних висловлень, але й встановити причини цих порушень, що впливають на сприйняття і розуміння англійського мовлення українців.

Під час аудитивного аналізу встановлено, що реалізаціям, озвученим носіями англійської мови, властиве членування на мінімальні синтагми (переважно одна-три ритмогрупи). Вказаною закономірністю особливо вирізняються реалізації висловлень, які виражають директиви. Загалом, найбільш типовими ознаками усіх еталонних англійських висловлень, озвучених носіями англійської мови, є членування мовленнєвого потоку на дрібні синтагми, однакове виділення всіх повнозначних слів, ритмічність та ізохронність вимовляння наголошених складів, що сприяють динамічності мовлення. У зіставленні з вимовними зразками ритмічна структура висловлень, актуалізованих українськими мовцями з різним ступенем вияву просодичної інтерференції, руйнується через надлишкову кількість наголошених складів у інтонаційних групах (від чотирьох до шести і вище залежно від ступеня прояву інтерференції) при загальноприйнятому максимумі чотирьох наголошених складів в англійських інтоногрупах, що досягається в англійському мовленні українців вкрай рідко, як показали результати дослідження. Для більшої наочності проаналізуємо висловлення, у якому мовець розповідає про свою пристрасть до кулінарії і частування гостей різними оригінальними стравами.

У висловленні-зразку: *I like to wander round the supermarket, pick up some basic ingredients, go home and experiment. I love to look on people's faces when something they eat tastes good.* мовець із зацікавленням розповідає про своє улюблене заняття. Виділення повним наголосом смислових дієслів *like* і *love* у поєднанні із сповільненням темпу й висхідним термінальним тоном на ядерних складоносійх (*supermarket, ingredients, home, faces, eat*) у нефінальних синтагмах, плавним тембром сигналізують про те, що мовець є справжнім кулінаром-гурманом.

Просодичне оформлення реалізацій цього висловлення з *низьким* ступенем просодичної інтерференції збіглося з вимовними зразками. Утім, порівняно зі стандартними зразками комунікативні центри в інтерферованій групі реалізацій не марковані сповільненням темпу, що знижує емоційне насичення висловлень, наприклад: *I like to wander round the supermarket, pick up some basic ingredients, go home and experiment. I love to look on people's faces when something they eat tastes good.*

Група реалізацій аналізованого висловлення із *середнім* ступенем вияву просодичної інтерференції відзначена порушенням цілісності висловлення, що зумовлене виділенням ядерних складоносійх спадним термінальним тоном і відсутністю варіативності темпу й гучності на цих ділянках, що надає кожній інтоногрупі завершеності у зіставленні з вимовними зразками, наприклад: *I like to wander round the supermarket, pick up some basic ingredients, go home and experiment. I love to look on people's faces when something they eat tastes good.*

Найбільші відхилення від вимовного стандарту при дистрибуції фразового наголосу і виділенні наголошених складів зафіксовані у реалізаціях з *високим* ступенем вияву просодичної інтерференції. Для цих реалізацій притаманна завищена кількість слів з повним наголосом, виділення ядерних складоносійх спадним термінальним тоном у нефінальних синтагмах на відміну від висхідного тону в еталонних зразках, наприклад: *I like to wander round the supermarket, pick up some basic ingredients, go home and experiment. I love to look on people's faces when something they eat tastes good.*

У вимовних зразках, що виражають приємні спогади, мовець висловлює *захоплення, радість, гордість* з того, що він зміг досягти поставленої мети. Виділення висхідним рухом тону у такті та розширенням позитивним тональним інтервалом на стику передтермінальної і термінальної частин інтенсифікатора *absolutely* та скороченої заперечної форми модального дієслова *couldn't* виражає піднесений емоційний стан мовця: *It was absolutely exhilarating. I just couldn't believe I'd done it.* На відміну від вимовних зразків, у реалізаціях висловлень з *низьким* ступенем інтерферованості рівний рух тону у першій ритмогрупі у словах *absolutely* і *couldn't* у поєднанні зі спадним термінальним тоном і нульовим тональним інтервалом на стику передтермінальної частини і ядра свідчить про зниження рівня емоційного збудження мовця, наприклад: *It was absolutely exhilarating. I just couldn't believe I'd done it.* Просодичне оформлення аналізованих висловлень українськими дикторами відповідає англійській вимовній нормі і не спотворює їхній смисл і прагматичну ціленастанову, сигналізуючи про високий рівень сформованості комунікативної й соціокультурної компетенції двомовців. Утім, модифікація тонального інтервалу на стику передтермінальної частини і ядра, що нейтралізує емоційне забарвлення висловлень, свідчить про те, що диктори не є носіями англійської мови.

Реалізації досліджуваних висловлень із *середнім* ступенем просодичної інтерференції характеризуються відхиленнями від вимовного стандарту при актуалізації термінального тону. Середньо-знижений спадний термінальний тон висловлень-зразків трансформувалася у середньо-підвищений, що є доказом нерозуміння українськими двомовцями комунікативної ситуації, наприклад: *It was absolutely exhilarating. I just couldn't believe I'd done it.*

Висловлення, озвучені з *високим* ступенем інтерферованості, відзначені підвищенням тонального рівня їх початку, про що інформує середньо-підвищений передтакт, та актуалізацією висхідного термінального тону в середньо-підвищеній і середньо-зниженій зоні, що виражають *самовпевненість* мовця, наприклад: *It was absolutely exhilarating. I just couldn't believe I'd done it.* Таке просодичне оформлення висловлень є суттєвою ознакою вимовного акценту українських двомовців, надаючи англійському мовленню українців *неприродного, монотонного* звучання, що значною мірою ускладнює його сприйняття і розуміння носіями англійської мови.

Зіставний аналіз особливостей актуалізації стандартних й інтерферованих висловленнях засвідчив, що для висловлень з *низьким* ступенем просодичної інтерференції, як і для висловлень-зразків, найбільш типовим є низький рівний передтакт, тоді як у реалізаціях із *середнім* і *високим* ступенем інтерферованості переважає його рівний високий різновид. У вимовному зразку висловлення-роздуму *It takes a lot of effort, and sometimes a lot of time, but you can get there.* низький рівний передтакт, середньо-знижений висхідний термінальний тон у нефінальних синтагмах підводять слухача до основної думки – досягнення бажаного результату є можливим. Середньо-підвищений спадний термінальний тон у поєднанні з виділенням особового займенника *you* повним наголосом у фінальній синтагмі надає висловленню *переконливості* і *завершеності*. У просодичному оформленні висловлення з *низьким*

ступенем інтерферованості зафіксовано втрату повного наголосу на особовому займеннику *you*, що дещо послабило стимулюючу функцію висловлення та його спрямованість на слухача: *It takes a lot of effort, and sometimes a lot of time, but you can get there.* . Такі спрощення просодичної структури англійського мовлення спричинені недостатньо розвиненим мовним чуттям двомовців. Проте відповідність просодичного оформлення висловлення його смислу, прагматичній ціленастанові й вимовній нормі підтверджують високий рівень мовної культури українських дикторів.

Модифікації просодичної організації досліджуваного висловлення, актуалізованого з середнім ступенем інтерферованості, спричинили зміну смислу, надавши йому значення констатації факту: *It takes a lot of effort, and sometimes a lot of time, but you can get there.* . Середньо-підвищений спадний термінальний тон (*effort, time*) у поєднанні з високим рівним передтактом (*and, but*) порушують смислову й інтонаційну зв'язність висловлення, чим дезорієнтують слухача. У висловленні, реалізованому українськими двомовцями з високим ступенем просодичної інтерференції *It takes a ↑ lot of effort, and sometimes a ↑ lot of time, but you can get there.* , комунікативні центри виділені тональним підвищенням висхідного руху тону наступної ритмогрупи, що не відповідає вимовному зразку, а також сповільненням темпу й подовженням наголошеної голосної / : / у слові *lot*. Високий рівний передтакт у першій і фінальній інтоногрупі, велика кількість слів з повним наголосом в інтоногрупі у поєднанні зі зниженням тонального рівня початку термінального тону у фінальній синтагмі спотворюють смисл висловлення і надають йому значення *нетактовної ремарки*.

Результати аудитивного аналізу експериментального матеріалу показали, що найтипівшими порушеннями на просодичному рівні є відсутність варіювання темпу й гучності для вираження семантичного контрасту і виділення комунікативних центрів висловлень, некоректне просодичне оформлення основної і другорядної інформації, порушення інтонаційної і смислової зв'язності висловлень. Причинами зазначених порушень є надмірна кількість слів з повним наголосом в інтоногрупі й відсутність редуції ненаголошених голосних, а також загальне сповільнення темпу мовлення, некоректний поділ мовленнєвого потоку на інтоногрупи, модифікації інтонаційного контуру, що значною мірою впливають на сприйняття і розуміння смислу висловленого слухачем.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що інкультурація індивіда у новому соціокультурному просторі неминує повинна супроводжуватись перманентним і синхронним змістовим насиченням мовної свідомості білінгва елементами вторинної мови і культури. Цей процес передбачає формування системи знань про культуру вимови, що сприяють виробленню навичок їхнього практичного застосування. В ідеальному випадку до завершення процесу культурно-мовного становлення двомовної особистості змістове насичення її мовної свідомості, тобто культура вимови індивіда як структурована сукупність складових його змістових елементів, повинна в основі своїй поелементно повторювати або копіювати культуру вимови, що функціонує в навколишньому соціумі. При цьому, саме завдяки послідовному усвідомленню і практичному використанню індивідом сукупності ідентичних за своїм змістом взаємозалежних елементів взаємодіючих мовних і культурних систем досягається ефект інкультурації білінгва у новому лінгвокультурному просторі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вайнрайх Уриель. Языковые контакты. Состояние и проблемы исследования / Уриель Вайнрайх ; пер. с англ. Ю. А. Жлуктенко ; вступ. ст. В. Н. Ярцевой. — К. : Вища школа, 1979. — 263 с.
2. Валігура Ольга Романівна. Фонетична інтерференція в англійському мовленні українських білінгвів : монографія / О. Р. Валігура. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. — 288 с.
3. Верещагин Евгений Михайлович. Психологическая и методическая характеристика двуязычия / Е. М. Верещагин. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. — 160 с.
4. Михайлов М. М. Двуязычие и взаимовлияние языков / М. М. Михайлов // Проблемы двуязычия и многоязычия. — М. : Наука, 1972. — С. 197—203.
5. Панфилов В. З. Взаимоотношения категорий языка и мышления при двуязычии / В. З. Панфилов // Проблемы двуязычия и многоязычия. — М., 1972. — С. 103—111.
6. Розенцвейг В. Ю. Основные вопросы теории языковых контактов / В. Ю. Розенцвейг // Новое в лингвистике : языковые контакты. — М. : Прогресс, 1972. — Вып. VI. — С. 5—22.
7. Шумарова Н. П. Мовна компетенція особистості в ситуації білінгвізму : монографія / Н. П. Шумарова. — К. : КДЛУ, 2000. — 283 с.
8. Crystal David. Cambridge Encyclopedia of Language / D. Crystal. — Cambridge : Cambridge University Press, 2002. — 480 с.

## ПСИХОЛОГІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ БЕЗОСОБОВИХ КОНСТРУКЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЗОВНІШНІХ СТАНІВ ПРИРОДИ І ВНУТРІШНІХ СТАНІВ ЛЮДИНИ

*У статті заактуалізовано потребу розгляду психологічної організації безособових конструкцій. Звернено увагу на важливості комплексного дослідження особливостей безособових конструкцій (із залученням культурологічного, психонетичного, етнічного, психологічного аспектів). Створено психологічні класифікації безособових конструкцій на позначення зовнішніх станів природи і внутрішніх станів людини.*

*Ключові слова: безособові конструкції на позначення зовнішніх станів природи, безособові конструкції на позначення внутрішніх станів людини, психологічний аспект, органи чуття.*

*В статье актуализируется необходимость рассмотрения психологической организации безличных конструкций. Акцентируется внимание на важности комплексного исследования особенностей безличных конструкций (с применением культурологического, психонетического, этнического, психологического аспектов). Созданы психологические классификации безличных конструкций, которые обозначают внешние состояния природы и внутренние состояния человека.*

*Ключевые слова: безличные конструкции, которые обозначают внешние состояния природы, безличные конструкции, которые обозначают внутренние состояния человека, психологический аспект, органы чувств.*

*The article focuses on psychological analysis of the impersonal constructions. Importance of complex investigation the peculiarities of the impersonal constructions is singled out (with unit of cultural, psychonetical, ethnic and psychological aspects). The psychological classification of the impersonal constructions which denotes the inner person's conditions and outer nature's conditions is framed.*

*Key words: the impersonal constructions which denotes the inner person's conditions, the impersonal constructions which denotes the outer nature's conditions, psychological aspects, organs of sensations.*

Залучення психологічного аспекту до вивчення безособових конструкцій (далі БК) продиктоване пошуком відповіді на питання взаємозв'язку мови і мислення та способу втілення психологічних особливостей мислення в одиниці мови. З огляду на те, що мислення – вища психологічна форма пізнавальної діяльності, воно тісно пов'язане з чуттєвим пізнанням світу. Увесь матеріал для своєї діяльності мислення отримує лише з чуттєвого пізнання, і через чуттєве пізнання воно безпосередньо пов'язується з зовнішнім світом [3, 177], утворюючи таким чином відповідні уявлення про навколишній і внутрішній світи.

Так, у ході дослідження природи БР на позначення зовнішніх станів природи (далі ЗСП) і внутрішніх станів людини (далі ВСЛ) ми звернули увагу на те, що вивчення БК із лінгвокультурологічної точки зору дозволяє віднести їх до міфологізованих мовних одиниць (міфологем), закріплених у розмовній мові, мові художніх творів, фразеологічних одиницях, прокляттях [6] і поясненнях до них. Проте не менш важливим є висвітлення психологічного аспекту з метою усвідомлення складного і взаємопов'язаного процесу утворення відчуттів і мислення та фіксування їх одиницями мови. Основне завдання дослідження полягає в з'ясуванні причин вживання БК сучасними носіями української мови на психологічному рівні, знаючи, що БК притаманна давня міфологічна основа.

Щоб зрозуміти психологічні процеси, які сприяють формуванню й подальшому вживанню безособових речень (далі БР), нам необхідно знати, як вони працюють. Для цього ми розмежуємо структуру безособових конструкцій (дієслів, речень, виразів) від значеннєвого внутрішнього поля, вивчення якого дасть можливість дослідити “те, що лежить за словом” [4, 85]. Потім акцентуємо увагу на характеристиці пізнавальних функцій (зорових, слухових, тактильних, органічних та ін. відчуттів, емоцій), що виражаються безособовими дієсловами на позначення ЗСП і ВСЛ. Адже “ментальні феномени можуть бути повністю зрозумілі лише в контексті взаємодії організму з його оточенням” [4, 88]. Тому все, що ми сприймаємо й трансформуємо в мовні одиниці, зокрема безособові дієслова і речення, фразеологічні звороти, ми усвідомлюємо органами чуття. Наприклад, “коли ми що-небудь бачимо, ми не просто бачимо: ми відчуваємо, що бачимо щось своїми очима. У відповідному місці нашого мозку обробляються сигнали про те, що відбувається з нашим організмом” [10, 232].

Звернення до психологічних аспектів лінгвістичного дослідження БК пов'язане з проведеними сучасними дослідженнями А. Дамазіо стосовно ролі емоцій, почуттів, тіла та його частини – мозку – у формуванні образів усвідомлення, особливостей взаємодії між тілом і розумом, образами усвідомлення і



мовою і т. ін. [4, 83], а також із рецептивною теорією відчуттів, згідно з якою відчуття – пасивний процес [2, 122]. Звернімо увагу на те, що А. Дамазіо досліджує зазначену проблематику в межах нейропсихології, із залученням клінічних експериментів. Наше дослідження психологічної організації БК переслідує інше завдання: вивчити вплив органів чуття і мислення на утворення й семантичне навантаження мовних одиниць. Залучення психологічного аспекту продиктоване також необхідністю доповнення структурно-семантичної і лінгвокультурологічної природи БР чіткою усвідомленістю себе і свого внутрішнього світу у світі зовнішньому.

З огляду на міфологемний характер БК зазначимо, що під міфом ми розуміємо першу стадію розвитку мови й мислення людини [5, 87]. Міф є багатофункціональним. Так, у БР на позначення ЗСП міф усвідомлюється як осмислене особливим чином явище природи, а в БР на позначення ВСЛ – осмислені за допомогою міфологічного мислення хвороби, емоції тощо. Про міфологічність БК свідчить і той факт, що ми усвідомлюємо і сприймаємо світ емоційно, за допомогою сенсорних органів, що споріднює міф і психологію сприйняття. Натомість емоційний спосіб пізнання світу мав замінити раціональний тоді, коли міфологічне мислення замінила стадія раціоналістичної свідомості. Цей факт повинен був знайти вираження й у структурі мови, зокрема в трансформації односкладних безособових речень у двоскладні речення. У таких конструкціях дія повинна концентруватися на основі вольового акту людського «Я», людської свідомості, де «Я» виступатиме активним діячем, а не носієм стану, а воля – це реальність, яка діє без основ, просто тому, що вона є [1]. Основним компонентом таких речень виступає відповідальна позиція власного «Я» людини, її проактивний стан свідомості, напр.: *Мені прийдеться це зробити. – Я повинен це зробити; Мені не хочеться читати. – Я мушу читати; Їсти страх хочеться (Коцюб.). – Я дуже сильно хочу їсти.*

Відсутність такої трансформації у процесі діахронічного розвитку української мови акцентує нашу увагу на двох чинниках: на наявності міфологічного суб'єкта в семантичній природі БР і на важливості залучення етнічного фактору до якого належать особливості в культурі, побуті, мові і навіть свідомості. Наприклад, раціональне мислення, яке притаманне англійцям і чітко простежується в аналітичній будові англійської мови протиставляється реактивній свідомості українців, а також синтетичній будові мови і наявності в ній безособових речень (пор.: *It is raining. – Дощить; It is snowing. – Сніжить; I feel sick. – Мене нудить; I feel sleepy. – Мені хочеться спати; I feel pain. – Болить*). Тобто вживання БК свідчить про існуючі протиріччя між психологічним процесом утворення й усвідомлення безособових одиниць носіями мови та їх теоретичним обґрунтуванням на лінгвістичному рівні. Щоразу, коли ми стикаємося з будь-яким явищем, то маємо справу з чуттєвою оболонкою та зі значенням, яке в ній закладене. Саме тому до нашого дослідження ми долучаємо висвітлення, окрім культурологічних, ще й психологічних, психонетичних й етнічних особливостей українців.

Вивчення чуттєвих станів пояснюється тим, що подразник (фізичний або фізіологічний процес) впливає на відповідний орган (рецептор), через який нервова система отримує подразнення і збуджує центр у корі головного мозку [2, 127], а мозок сприймає це подразнення у вигляді відчуттів і перетворює створене відчуття в невербальне мислення та в одиниці мови (звуки, слова, речення). Відчуття – джерело наших уявлень про оточуючий світ. До основних спеціалізованих органів чуття (органів сенсорної системи) належать такі: зоровий, слуховий, нюховий, смаковий, тактильний тощо.

Звернімо увагу на здатність безособових дієслів передавати стани, зумовлені подразненням відповідних сенсорних органів. Так, з психологічної точки зору, ЗСП ми відчуваємо за допомогою зору, слуху, шкіри (температурними відчуттями). Це т. зв. зовнішньо-просторова локалізація подразника. ВСЛ сприймаємо відчуттями тіла (здебільшого органічними), емоціями, переживаннями, тобто внутрішньо-просторовою локалізацією подразника. Психологічні особливості організму людини сприяють подальшому розмежуванню безособових дієслів за допомогою органів сенсорної системи.

#### **Психологічна класифікація безособових дієслів на позначення ЗСП**

БК на позначення ЗСП класифікуємо за контактом із зовнішнім подразником. (т. зв. дистантні відчуття). Зовнішні стани природи, виражені БК, фіксують відчуття, зумовлені переважно подразненням зорових, слухових, шкірних відчуттів.

**I.** Зорову групу утворюють БК, які на семантичному рівні констатують дії, зумовлені подразненням зорових відчуттів, які, у свою чергу, характеризуються за кольоровою гамою і світлістю.

1. За кольоровою гамою зорові відчуття представлені такими безособовими одиницями, як: *сіріє, біліє, рожевіє, чорніє, жовтіє* та похідними від них (*зарожевіло, посіріло* і т. д.).

2. Світлість, зафіксована зором, трансформується в дієслова на зразок *вияснятися, виднішати, світати, обутріти, проясніти, яснити* і под.

**II.** Слухову групу формують БК, покликані фіксувати звукові коливання. До цієї групи належать такі одиниці: *загоготати, затріскотати, заторохтіти, гримить, погриміти, погуркувати, поскрипувати, прогриміти, тріщати, ударяти* тощо.

**III.** Групу, покликану констатувати дію шкірних рецепторів, представляють безособові дієслова і

БР, що передають відчуття, спричинені дією механічних і температурних властивостей предмета на поверхню шкіри: *сікти, обдавати, облягати, оповивати, подихати, посипати, продувати, гарячити, в'ялити, обігрівати, парити, морозити, поморозити, потеплішати, посвіжити, похолодити, придавлювати, припікати, спекти* і под. Група найбільша за чисельністю.

У межах слухової групи одним із способів утворення безособових дієслів на позначення ЗСП виступають звуконаслідувальні слова (пор.: трісь – тріскотати, затріскотати, трішати; гуп – загувало; дмух – задмухало; торох – заторохтіти; хлюп – захлюпати; хлип – захлипало; гур – погуркувати, скрип – поскрипувати; хльось – хльоснути тощо.

#### **Психологічна класифікація безособових дієслів на позначення ВСЛ**

БК на позначення ВСЛ класифікуємо за контактом із внутрішнім подразником (т. зв. контактні відчуття), з-поміж яких виокремлюємо органічні, кінестетичні, шкірні [2, 128].

**I.** Найбільшу групу БК на позначення ВСЛ утворюють безособові дієслова, які фіксують органічні відчуття – відчуття, пов'язані зі станом внутрішніх органів. Вважаємо, що це пов'язане з поганим розумінням власного тіла. Цю думку підтверджує той факт, що всі органічні відчуття зазвичай зливаються в одне відчуття – самопочуття (добре і погане).

1. Добре самопочуття асоціюється зі здоров'ям або одужанням і представлене такими дієсловами: *знімати, висятися, відлягати, відпускати, відхитнути, відхлинути*.

2. Погане самопочуття свідчить про існування болю, хвороби, недуги, напр.: *боліти, вкидати, душити, ухопити, заколоти, нудить, занувати, затенькати, затрясти, знобити, канудити, кидати, кольнути, лихоманити, ломити, морозити* тощо.

Зазначимо, що дієслів на позначення поганого самопочуття значно більше аніж на позначення доброго.

**II.** Кінестетичні (рухові) відчуття, зафіксовані в дієсловах, характеризують:

1. М'язові скорочення: *засудомити, зіпльовати, корчити, поїняти, покрутити, поскручувати, погнути, сіпати, скандзюбити, скручувати*.

2. Координацію рухів: *водить, носить, баламутиться* та ін.

**III.** Третю групу утворюють людські почуття та емоції, пов'язані з задоволенням чи незадоволенням біологічних та душевних потреб. До цієї групи належать такі дієслова: *бажатися – не бажатися, хотіти – не хотіти, кортіти, манити, манути, покортіти, потеплішати* та ін.

Звернення до класифікації безособових одиниць за допомогою зорових, слухових, тактильних, слухових та ін. аналізаторів продиктоване необхідністю усвідомлення того, як сенсорні відчуття не дають можливості вивільнити активність нашої свідомості й, відповідно, активність мислення. У цьому полягає мета психонетичного аналізу природи безособових одиниць. Оскільки свідомість є основним поняттям психонетики ми акцентуємо увагу на тому, що воно є “уособленням єдності психічних процесів, які приймають активну участь в усвідомленні людиною об'єктивного світу і свого власного буття” [8, 436]. Усвідомленим вважаються речення на зразок *Я відчуваю біль* або *Я відчуваю нудоту*, які підтверджують тісну пов'язаність свідомості з мовою за давністю. А людина є спільною ланкою між мовою і свідомістю, бо вони притаманні лише їй. Відповідно речення на зразок *У мене болить серце. Мене нудить* посвідчують той факт, що психологія і культура виконують функцію обмеження свідомості. Тому усвідомлення залежності сприйняття від психологічних процесів особистості сприяє утворенню конструкцій із внутрішнім «Я» людини. “«Я» – це структура, що володіє двома основними якостями: можливістю вільної вольової дії і можливістю спостереження” [1]. Усвідомлення залежності від минулого культурного досвіду народу, зафіксованого БК, сприятиме залученню до побудови речень раціонального (проактивного) мислення.

Наша культура, мислення і мова побудовані таким чином, що будь-яке явище повинне мати свою причину, а дія мати основу, що видно з семантичної природи БК. Тобто українцям як етнічній групі легше виступати жертвою когось або чогось / підпорядковуватися кому-небудь, що потім трансформується у проблемне мислення і блокує пробудження волі та перетворення свідомості в активний процес. Це явище ми вбачаємо в БК української мови.

Основною задачею психонетики є створення тенденцій у будові культури і психології, що підтримують нові форми активної свідомості. Разом вони здатні звільнити носіїв мови від культурних і психологічних обмежень. Щоб звільнитися від панування будь-яких обмежень, необхідно їх вивчити, аби дізнатися, як вони організовані. Культурні обмеження, а саме міфологічне обґрунтування БК, існування прихованого міфологічного суб'єкта, дає можливість сучасним носіям української мови дізнатися більше про міфологічну спадщину свого народу. Психологічні обмеження будуть зняті за умови можливої **усвідомленої** (виділено нами. – Г. Ч.) трансформації БР у речення з фіксованим внутрішнім «Я» (наприклад, *Мені не спиться. – Я не хочу спати ... (унаслідок яких-небудь причин); Мене підв'яло. – Я відчуваю хворобливий стан від дії холодного вітру*). Уміння відійти від обмежень сприятиме особистісному автоматичному вивільненню реалізації внутрішнього “Я” у світі, постійній роботі

мислення, а не його імітуванню (пор.: *Видно, я старіюсь, що так мене зломало на одну невдалу зиму (Л. Укр.)* – це імітація мислення, а *Видно, я старіюсь, бо я відчуваю фізичне знесилення...* – активне раціональне мислення). Проте головним висновком є раціональне усвідомлення того, що не зовнішній і внутрішній світи повинні господарювати над нашими емоціями та відчуттями, а навпаки: усвідомлені психофізіологічні відчуття над ними. Іншими словами, те, що раніше вважали колективним позасвідомим [9] потребує перенесення у сферу особистісного усвідомлення.

Створена психологічна класифікація БК на позначення ЗСП і ВСЛ дозволяє зробити такі узагальнення:

Спільною ланкою, яка уможливила поєднання психології, культури та лінгвістики виступає антропоцентризм. Людина – головний провідник і сприймач чуттєвих подразників, як із зовнішнього середовища, так і з внутрішнього. Оскільки БР виникли в часи існування праіндоевропейської мови, відповідно вони констатували ті стани, які були викликані первинними емоціями. До первинних емоцій відносимо почуття страху перед непізнаним світом, як зовнішнім, так і внутрішнім. На наш погляд, емоційна і чуттєва сфери людини сприяли утворенню міфологічного світогляду давніх слов'ян, в основу яких був закладений страх перед вищими силами, викликаний внутрішнім інстинктом самозбереження. Зазначений висновок підтверджуємо психологічним доказом: доведено, що органи чуттів сформувалися в процесі довгого історичного розвитку [2, 123], а також тим, що без відчуттів важко пізнати будь-яку дію, рух, які відбуваються в зовнішньо-внутрішньому просторовому оточенні. Тож тривалий історичний розвиток органів чуттів із психологічного та розвиток БК із лінгвістичного аспектів дозволяє висунути припущення про існування тісної взаємодії між сенсорними органами людини й утворенням безособових одиниць, у зв'язку з тим, що БК є наслідком складних процесів сприйняття світу (зовнішнього і внутрішнього) різними органами чуття.

На спосіб вираження мовними засобами психологічних відчуттів людини впливають історичні особливості культури. Оскільки чуттєві стани пояснюються дією мозку, то міфологічне потрактування зовнішньо-внутрішньої просторової локалізації світу – це одне з перших намагань людини відобразити світ за допомогою мислення. Відчуття щоразу провокують діяльність думки, проте мислення є активним тоді, коли відчуття переживаємо **вперше** (виділено нами. – Г. Ч.) (воно невідоме, загадкове, мозок шукає суб'єктивну відповідь на відчуття, яке передають сенсорні органи). Якщо відчуття повторюються багаторазово (як-от явища природи: *світає, зоріє, ночіє, темніє*; тривале відчуття болю і под.), то мислення набуває пасивного характеру. Цим, а також поганим усвідомленням себе і свого організму пояснюємо несвідоме вживання БР на сучасному етапі розвитку мови, яке проявляється у виборі пасивної синтаксичної конструкції (*Мені не спиться. Мене нудить*).

Згідно з науковим традиційним поглядом, відчуття складно залучити в картину наукового дослідження, вони повинні назавжди залишатися загадковими [4, 83]. Саме загадковість це ще одна ознака, яка поєднує відчуття і міф з БК. Тому БК – це перша спроба людини перцептивно пояснити світ за допомогою міфологічного мислення. Міфологічний світогляд як один із перших шаблів розвитку мислення тісно межує із чуттєвим сприйняттям світу як нижчої неусвідомленої форми духовності [8:27]. Тож міфологічні погляди – це форма сприйняття зовнішнього і внутрішнього світу крізь призму апперцепції (залежності сприйняття від минулого досвіду), погане розуміння якої вводило людину в певні стани (страху, хвороби) і опановувало нею.

Вивчення процесу фіксування явищ світу органами чуття на прикладі БК доводить: раціональне усвідомлення власних відчуттів як активних процесів формування мислення і мови утворює активні синтаксичні конструкції. Неусвідомлене (іраціональне) констатування відчуттів продукує пасивні безособові конструкції. Отже, БК можна усвідомлювати раціонально за умови уведення відчуття до складу речення, яке може трансформувати БК у двоскладні конструкції активного стану, напр.: *Мене водить. – Я маю погану координацію рухів (унаслідок дії хвороби, болю); Ріже мені і пече під боками, – обіззався із хати жіночий старечий голос (Збан.). – Я відчуваю різкий біль і печію під боками...; Мене тіпало як у лихоманці... (Збан.). – Я відчував тіпання (дію за значенням тіпати і тіпатися) як у лихоманці; Його почало морозити (Досв.). – Він відчуває дію морозу (унаслідок дії стихії) або Він відчуває дію морозу (унаслідок дії хвороби).*

Мова і мовлення як знакові системи є тими ключовими особливостями, що відрізняють людське мислення від мислення тварин. Відчуття, мислення і мова утворюють причинно-наслідковий зв'язок. Так, зовнішній і внутрішній світи ми відчуваємо за допомогою відчуттів. Відчуття відтворюються в мисленні, а мислення виражається словом, реченням, текстом (внутрішнім мовленням, комунікацією). Міфологічне мислення характеризується тим, що всі незрозумілі явища, які відчувала людина приписувалися дії міфологізованих божеств. Проте подальше усунення міфологічних імен сприяло утворенню безособових одиниць. Із психологічної точки зору саме загадковість людських відчуттів сприяла утворенню БК.

Відзначимо, що психологічне висвітлення внутрішньо-семантичного поля БК покликане дати відповідь на питання існування безособових одиниць на сучасному етапі розвитку мови. Вважаємо, що

відчуття є прихованим джерелом наших знань про зовнішній і внутрішній світи, а міфологічні погляди – це один із варіантів сприйняття світу. Зауважимо, що за умови усвідомлення психологічних процесів, які приймають активну участь у творенні мовлення, БР поступово можуть витіснятися двоскладними конструкціями. Якщо такий процес не відбудеться і БР надалі належатимуть до активного словника, то це, у першу чергу, слугуватиме беззаперечним доказом того, що міфологічні погляди на суб'єкт БР – це вроджена пам'ять українського народу, яка зберігається на несвідомому рівні та забезпечує розуміння мовцями один одного в процесі комунікації.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтияров О. Г. Задачи психонетики [Электронный ресурс] / О. Г. Бахтияров. – Режим доступа: [http://clubs.ua.ru/4611686018427398223/replies.xml?item\\_no=4719](http://clubs.ua.ru/4611686018427398223/replies.xml?item_no=4719).
2. Гамезо М. В., Домашенко И. А. Атлас по психологии. – М., Просвещение, 1986. – 272 с.
3. Гамквалидзе Т. В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы: Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. – Тбилиси, Изд-во Тбилисского университета, 1984. – 1330 с.
4. Залевская А. А. Проблема «тело – разум» в трактовке А. Дамазио // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. – М.: Гнозис, 2006. – С. 82–104.
5. Кацнельсон С. Д. К вопросу о стадильности в учении Потебни // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* – 1948. – Т. 7. – № 1. – С. 80–90.
6. Маслова В. А. Лингвокультурология. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
7. Словник української мови в 11-ти тт. – К.: Наук. думка, 1970–1980.
8. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с.
9. Юнг К. Г. Психологическая теория типов // *Проблемы души нашего времени.* / Пер. с нем. А. М. Боковиков. – М., 1993. – С. 90–110.
10. Damasio, A. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Avon Books. – pp. 230–233.

*Ольга ВАЛІГУРА*

УДК 811.111+81'342

## МОДЕЛЮВАННЯ МЕХАНІЗМІВ ПОРОДЖЕННЯ ІНТЕРФЕРОВАНОГО МОВЛЕННЯ БІЛІНГВОМ

*У статті розглянуто когнітивну модель розумово-мовленнєвої діяльності білінгва та з'ясовано механізми породження ним інтерферованого мовлення.*

**Ключові слова:** когнітивна модель, розумово-мовленнєва діяльність білінгва, породження інтерферованого мовлення.

*В статье рассматривается когнитивная модель речемыслительной деятельности билингва, исследуются механизмы порождения им интерферированной речи.*

**Ключевые слова:** когнитивная модель, речемыслительная деятельность билингва, порождение интерферированной речи.

*This article presents the cognitive model of a bilingual's speech activity, as well as analyses the mechanisms of the interfered speech generation.*

**Key words:** cognitive model, a bilingual's speech activity, interfered speech generation.

Аналіз робіт, присвячених дослідженню міжмовних контактів і взаємодії мов у міжкультурному спілкуванні, свідчить, що проблема двомовності та багатомовності привертає останнім часом зростаючу увагу науковців та набуває ознак однієї із центральних у сучасній лінгвістиці. Особливу зацікавленість викликають питання встановлення причин мовної, у тому числі й фонетичної, інтерференції, з'ясування її ролі та функцій у соціальному, психологічному, нейрологічному й лінгвістичному планах.

Разом з тим наукове розв'язання цієї проблеми стримується внаслідок наявності двох діалектично суперечливих обставин. По-перше, спроби формування теоретичних основ опису явища фонетичної інтерференції до недавнього часу здійснювалися переважно в межах структурно-функціонального підходу на підставі його методологічного інструментарію (див. праці У. Вайнрайха, Ю. О. Жлуктенка, С. В. Семчинського, А. А. Метлюк, Е. Хаугена, I. Mennen, J. Wells). По-друге,

стрімкий розвиток когнітивної лінгвістики привів до розуміння того, що раціональні засоби теоретичного опису фонетичної інтерференції повинні мати когнітивне підґрунтя [1, 1-17].

Тому метою нашої статті є обґрунтування когнітивної моделі розумово-мовленнєвої діяльності білінгва та механізмів породження ним інтерферованого мовлення.

Інтерес до встановлення закономірностей взаємодії елементів мови з ментальними процесами спонукає лінгвістів до дослідження сегментних і надсегментних ознак мовлення й потребує не лише фонетичного, але й загальномовознавчого аналізу процесу комунікації. Концентрація уваги на людині з її системою уявлень, знань і цінностей дозволяє розуміти мову як явище когнітивного порядку, що використовується в комунікативних процесах, а функціонування мови в комунікації розглядається як опосередковане когнітивними операціями свідомості, що створює підґрунтя для з'ясування закономірностей їхньої взаємодії.

Осмилення проблеми функціонування фонетичних одиниць як невід'ємного складника розумової діяльності людини зумовило актуальність звернення науковців до розкриття лінгвокогнітивних механізмів фонетичної інтерференції в англійському мовленні не носіїв мови, зокрема українців. Вивчення явища фонетичної інтерференції в англійському мовленні українських білінгвів з позицій когнітивно-дискурсивного підходу як перспективного методологічного інструментарію, когнітивного за суттю й діяльнісного за стилем мислення, дозволяє розглядати фонетичну систему мови у межах його парадигми як невід'ємний складник розумової діяльності людини, що щільно взаємодіє з іншими когнітивними процесами [2, 5-11; 8; 9, 49-64].

Аналіз теоретичних розробок вітчизняних і зарубіжних авторів (О. П. Воробійової, С. А. Жаботинської, Л. М. Мінкіна, А. М. Приходька, З. Д. Попової, Й. А. Стерніна, І. С. Шевченко), спрямованих на з'ясування когнітивної природи мовленнєвої діяльності індивіда, показав, що процеси породження інтерферованого мовлення мають стохастичний характер. Тому вбачається, що методологічним засобом їх теоретичного дослідження є орієнтація на *синергетичний* підхід [6, 204-205; 7, 3-9], який дозволяє розглядати інтерфероване мовлення як складну відкриту систему, що знаходиться в невірноваженому стані з притаманною їй здатністю до самоорганізації.

Вихідним для з'ясування лінгвокогнітивних основ фонетичної інтерференції в англійському мовленні українців слугує положення про те, що пізнавально-розумова діяльність білінгва (*когніція*), яка ґрунтується на психічних функціях свідомості: мисленні, відчуттях, сприйманні, інтуїції і трансценденції (за К. Юнгом) та на їхній взаємодії з діяльністю позасвідомого, має безпосереднє відношення до причин виникнення *інтерферованих* елементів в мовленні білінгва.

Характерною рисою вивчення лінгвокогнітивних особливостей взаємодії засобів сегментного й надсегментного рівнів у мовленні білінгвів стало активне використання у фонетиці нових понять і моделей, розроблених на стику із суміжними з нею науками: когнітологією, психологією, соціологією, нейрофізіологією, культурологією, філософією.

З відомих сучасних вітчизняних методологічних праць, спрямованих безпосередньо на вирішення важливих питань теорій пізнання, когнітивістики та мовлення [2, 35-61; 4-7] стає цілком очевидно, що найефективнішим шляхом побудови релевантних когнітивних моделей розумово-мовленнєвої діяльності білінгва взагалі та породження ним інтерферованого мовлення зокрема є перехід на відповідні просторові моделі. Високу ефективність вживання моделей зазначеного типу, як показано у статті [3, 62-78] зумовлено, насамперед, тим, що завдяки значному рівню узагальнення вони здатні виконувати роль вихідного теоретичного конструкту для створення певного класу конкретніших просторових, площинних або лінійних моделей, призначених для системного розгляду структур та механізмів породження і функціонування об'єктів дослідження. Не менш важливим для нас є й те, що в процесах формування та опрацювання змістового насичення таких моделей дослідник зазвичай має змогу встановлення низки нових унікальних артефактів, виявлення яких іншими методами пізнання є значно менш ймовірним.

Тому, відповідно до наявних рекомендацій [3, 62-78], співвіднесених з досвідом використання у лінгвістичних працях [2, 35-61] описуваної методики моделювання, для побудови уявного простору актуалізації мовної інтерференції нами було обрано його координатні узагальнюючі вісі *структури мови* та *практики використання мови*. Здійснений аналіз концептуальних розробок вітчизняних та зарубіжних авторів [2-7] щодо когнітивної природи мовленнєвої діяльності індивіда показав, що у якості вихідного підґрунтя для змістомісткого насичення структури шуканої моделі доцільно і достатньо обрати такі постулати [4, 88-104]:

1. Принципова відмінність розумово-мовленнєвої діяльності від екзистенційного буття індивіда полягає в тому, що розумово-мовленнєві процеси відбуваються під контролем свідомості і, відповідно, підпорядковані діалектичній логіці, а первинномовні акти реалізуються у сфері позасвідомого відповідно до законів хаосу, що саморозвивається.

2. Парадокс екзистенційного буття індивіда полягає в тому, що його мовленнєва діяльність підпорядкована лінійним законам діалектичної логіки і вимогам обов'язкової уніфікації понять, що

виробляються, а мислення розгортається за законами полілектичної логіки з її багатовекторною природою і достатньо широкою варіативністю альтернатив відносно нечітких понять-образів.

3. Імпульси, що активізують психофізіологічну енергію та мотивації розумово-мовленнєвих і фізичних дій, зароджуються у сфері позасвідомого, психофізіологічна енергія якої і забезпечує здійснення всіх без винятку щільно пов'язаних між собою процесів емоційного та когнітивного розвитку індивіда.

Викладені підстави надали нам можливість формування просторової узагальненої *когнітивної моделі розумово-мовленнєвої діяльності білінгва*, зображеної у вигляді чотиригранної піраміди на рис. 1.

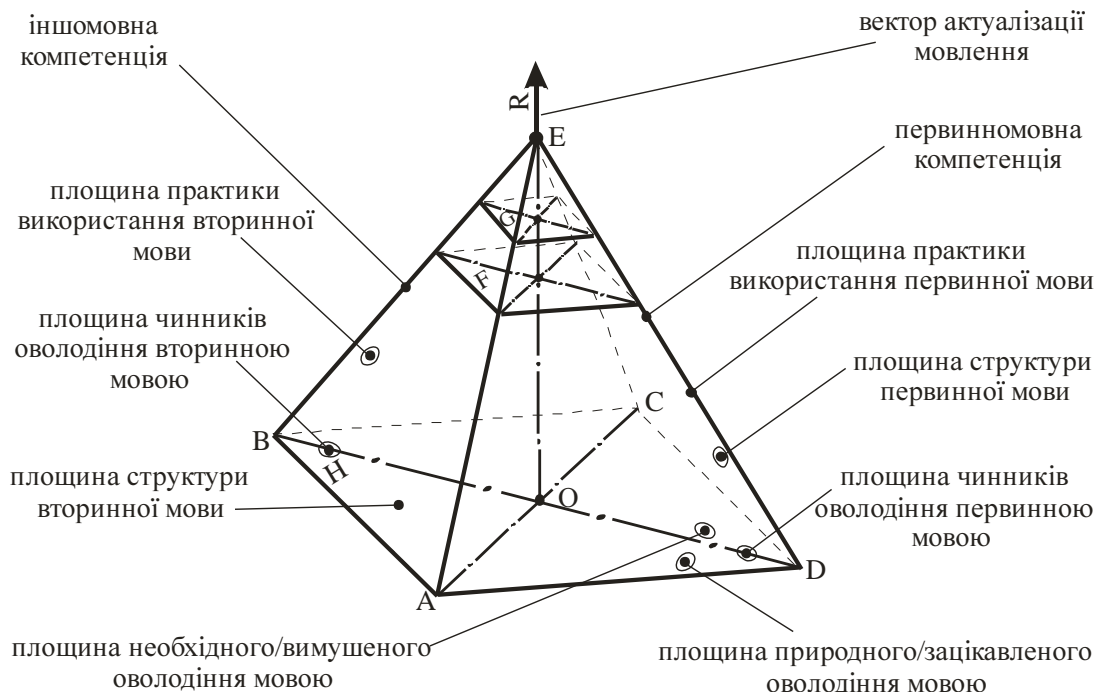


Рис. 1. Загальна когнітивна модель розумово-мовленнєвої діяльності білінгва

Основу зазначеної піраміди утворюють чинники, сукупність яких запропоновано розташовувати на *площині прагматичного потенціалу* розумово-мовленнєвої діяльності індивіда, яка обмежується визначеними вище осями *структури мови* й *практики використання мови* уявного простору породження мовлення. У межах цієї загальної площини виокремлено умовну *площину прагматичних чинників оволодіння мовою* (ABCD), яку членовано на дві відповідні площини: *природного/зацікавленого* оволодіння (ABD) та *необхідного/вимушеного* оволодіння мовою (BCD). Саме ця площина прагматичних чинників оволодіння мовою і набула змісту основи піраміди, наочний образ якої побудовано за асоціацією зведення розумово-мовленнєвої діяльності людини до її природно-кінцевого результату, віддзеркалюваного в моделі у вигляді вектора актуалізації мовлення R.

Відтак таке додаткове членування забезпечує адекватний опис у співвіднесенні з *первинномовною* (ребро піраміди – ED) та *іншомовною* (ребро BE) компетенціями участі всіх основних чинників (природне, зацікавлене, вимушене та необхідне оволодіння) у процесі інтерференції як одного з неминучих наслідків опанування білінгвом і первинної, і вторинної мови.

Вісь піраміди OE набуває таким чином змісту ідеалізованої траєкторії породження у сферах духовного буття (екзистенціального, ментального, трансцендентного) мовця певних моделей-прототипів висловлень, які відповідають реалізації культурної норми вторинної мови та, будучи трансформовані свідомістю (точка E), відтворюються (вектор R) під її контролем у процесі комунікації. Зрозуміло при цьому, що енергія перебігу когнітивних процесів (OE) як компонентів розумово-мовленнєвої діяльності індивіда та реалізація результату їхнього природного завершення, який віддзеркалюється безпосередньо в актуалізації вимови (вектор R), потребують певної психофізіологічної енергії людини, поштовхом для збудження якої виступають ті чи інші чинники площини прагматичного потенціалу комунікації.

Оскільки за змістовим насиченням обґрунтованої вище тріади координат «структура мови – практика використання мови – породження мовлення», *по-перше*, актуалізація мовлення білінгва відбувається в площині, розташованій між уявними осями знання ним структури первинної мови та індивідуальної логіки породження мовлення; *по-друге*, притаманні йому мовні здатності реалізуються в площині, обмеженій осями практики використання мови та індивідуальної логіки породження мовлення відповідно; то ми набуваємо підстав трактувати перший породжуваний моделлю артефакт таким чином:

найбільш *визначальними чинниками*, інтегруючими у собі всі інші чинники, що мають вплив на породження інтерферованого мовлення є *мовна компетенція* та *мовна здатність*. Це в умовах багатофакторного експериментально-фонетичного дослідження феномену інтерферованого мовлення набуває вагомого значення тому, що використання у якості параметрів порядку кількісних показників рівнів мовної компетенції та мовної здатності білінгва як провідних чинників, від яких в основному залежить перебіг зазначеного процесу, підвищує надійність прогнозування та адекватність опису отримуваних результатів.

Щодо реального відображення провідних чинників, які зумовлюють специфіку розгортання та взаємодію позасвідомих, підсвідомих та свідомих процесів у актуалізації мовлення, то в нашій моделі вони означені як *первинномовна* (ребро DE) та *іншомовна* (BE) *компетенції* білінгва. При розгляді рисунку моделі неважко переконатися, що первинномовна компетенція (ребро DE) виникає як наслідок взаємодії умов перебігу практики первинної мови (площина DEC) та знання її структури (площина AED), який, безсумнівно, інтегрує у собі вплив обох зазначених чинників. Аналогічно до цього декодується і змістове насичення чинника іншомовної компетенції (див. ребро BE та відповідні площини BEC і ABE). Отже, стає очевидним, що *параметрами порядку* для наукового опису феномену актуалізації інтерферованого мовлення мають слугувати первинномовна та іншомовна компетенції.

Розглядаючи сформовану модель виокремимо щонайменш дві такі суто когнітивні ознаки її структури. По-перше, у відповідності з джерелом [4, 88-104] модельований у межах піраміди простір було поділено нами на *три сфери духовного буття* індивіда: сфера його *екзистенціального* буття, під яким прийнято розуміти все, що має відношення до унікальності внутрішнього людського буття, і котрій властивий максимальний потенціал психофізіологічної енергії, (обмежена простором, розташованим між уявними площинами H та F), простір *ментального* буття, у якому відбувається взаємодія глибинних рівнів колективної й індивідуальної свідомості (замкнений відповідно площинами H і G), та сфера *трансцендентного* буття, що має місце у сфері підсвідомого (представлена простором між площиною G та точкою E, якою позначено свідомість білінгва). По-друге, саме завдяки цьому діагональний перетин BED піраміди набув здатності відображення *площини інтерферованої мовної системи*, у межах якої ми отримали можливість моделювання стохастичних процесів породження інтерферованого мовлення, перебіг яких відбувається у напрямі від основи піраміди до її вершини (див. рис. 1.).

Викладені вище результати з'ясування основних властивостей розумово-мовленнєвої діяльності білінгва переконливо свідчать, що процеси породження інтерферованого мовлення мають стохастичний характер. Найбільш адекватним методологічним засобом їх теоретичного дослідження слід вважати синергетичний підхід, який дозволяє розглядати, як уже зазначалося раніше, процес породження інтерферованого мовлення як складну відкриту систему, що знаходиться в невірноваженому стані з притаманною їй здатністю до самоорганізації. Такий підхід прийнято використовувати, зазвичай, на вироблення теоретичних уявлень про спільне функціонування різних за своєю природою підсистем у межах певної системи, спрямоване на досягнення загальної мети системи або реалізації її певної конкретної функції.

Як указувалося вище, аналізована нами когнітивна модель породження інтерферованого мовлення білінгва містить у собі сукупність складних систем інших рівнів мови, що взаємодіють між собою під час породження мовлення свідомістю білінгва. Тому розглядувана на моделі рис. 1. загальна мовна домінанта може бути без будь-яких ускладнень заміщена подібними за структурою параметрами фонетичної домінанти сегментного та просодичного рівнів. Для цього достатньо інтерпретувати кожний елемент змісту інтерферованої мовної системи відповідним конкретнішим змістом інтерферованої фонетичної системи. На цих підставах загальна когнітивна модель породження інтерферованого мовлення набуває ознак універсальності та придатності для відображення динаміки взаємодії первинномовної та іншомовної компетенції у ментальній сфері білінгва.

Завдяки цьому за допомогою обґрунтованої моделі можна прослідкувати взаємозумовленість та взаємозалежність всіх фонетичних параметрів, які утворюють фонетичну систему мови. Вона також здатна віддзеркалити взаємодію загальної мовної домінанти сегментного та просодичного рівнів, що утворюють фонетичну систему, яка порушується інтерферуючими елементами рідної мови, що, власне, і спричинює появу вимовного акценту в мовленні.

З огляду на ознаки, обґрунтовані на підставі постулатів сформованої нами концепції, стохастичні процеси породження інтерферованого мовлення білінгва можуть розгортатися за двома типами його інваріантів: первинномовне та двомовне породження. При цьому у варіантних реалізаціях кожного типу чинник виникнення похибок вимови може варіювати у межах трьох рівнів духовного буття індивіда: екзистенціального, ментального, трансцендентного. Диференціація варіантних моделей породження інтерферованого мовлення проводилась за ознакою рівня духовного буття білінгва, у межах якого і зароджується визначальна похибка вимови. У ході експериментально-фонетичного дослідження з'ясовано, що в міру заглиблення чинників помилок вимови білінгва від трансцендентної до екзистенціальної сфер зростають труднощі їх виправлення.

Оскільки серед наукових праць, присвячених вирішенню проблеми лінгвокогнітивних основ фонетичної інтерференції в мовленні білінгвів, які володіють іноземними мовами, практично відсутні спеціальні комплексні дослідження, розроблену нами когнітивну модель породження інтерферованого мовлення доцільно використовувати для поглибленого вивчення феномену фонетичної інтерференції і в англійському мовленні українців, і на матеріалі інших мов.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Валігура О. Р. Лінгвокогнітивні і комунікативні основи фонетичної інтерференції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. філол. наук: спец. 10.02.04 "Германські мови", спец. 10.02.15 "Загальне мовознавство" / О. Р. Валігура. – К., 2010. – 32 с.
2. Калита А. А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення: Монографія / А. А. Калита. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – 320 с.
3. Клименюк О. В. Діалектика трансцендентного в методології наукового моделювання / О. В. Клименюк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Філософія. Економіка. – 2002. – Вип. 8. – С. 62-78.
4. Клименюк А. В. Модели концептосферы и механизмов когнитивного мышления индивида / А. В. Клименюк // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – 2009. – Вип. 81 (3). – С. 88-104.
5. Клименюк А. В. Знание, познание, когниция: Монографія / А. В. Клименюк. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2010. – 304 с.
6. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
7. Тарасова Е. В. Синергетические тенденции в современной лингвистике / Е. В. Тарасова // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. – 2004. – № 500. – С. 3-9.
8. Cook N. Tone of Voice and Mind. The Connections between Intonation, Emotion, Cognition and Consciousness / Norman Cook. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. – 294 p.
9. Laver J. The Gift of Speech: Papers in the Analysis of Speech and Voice / J. Laver. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991. – 400 p.



УДК 821.161.2.09–051

## ЩО ТАКЕ ПИСЬМЕННИЦЬКА КРИТИКА

*У статті розглянуто відмінність письменницької критики від фахової літературної критики. Визначено специфіку, риси та жанри письменницької критики, її роль в осмисленні мистецтва поетичного.*

*Ключові слова: мистецтво поетичне, літературна критика, письменницька критика, поезія, поет*

*В статье рассмотрено отличие писательской критики от профессиональной писательской критики. Определено специфику, черты и жанры писательской критики, ее роль в осмыслении поэтического искусства.*

*Ключевые слова: поэтическое искусство, литературная критика, писательская критика, поэзия, поэт*

*In the article is considered difference between writing criticism and professional literary criticism. The specificity, feature and genre of the writer's criticism of its role in comprehension of poetic art are determined.*

*Key words: poetic art, literary criticism, writher's criticism, poetry, poet*

Просте та зрозуміле визначення літературної критики дав Томас Стернз Еліот, у його розумінні – це «коментування й аналіз художніх творів у писемній формі» [27, 87]. Якщо зважити на те, що літературознавство від найдавніших своїх глибин є властиво коментарем до коментарю, то коментування для критики виглядає наріжним. Тому то й зазвичай літературну критику вважають різновидом літературознавства. Проте Юлія Говорухіна вважає, що критика нині не уявляє себе в рамках літературознавства, заявляє про необов'язковість оцінки в критичній діяльності, не претендує на роль орієнтира для літератури, роль формуючої суспільну думку інстанції, не зважає на свою гносеологічну функцію, скеровану одночасно й неподільно як на літературну дійсність, так і на себе [6, 32]. Літературна критика має цілу низку функцій. Вона обслуговує літературний процес, регулює та корегує його, а теж спілкування письменників із читачами. Регулятивна функція літературної критики пов'язана з нормами, кодифікаціями, громадською думкою. Відкидаючи різні зашорені критичні функції, Юрій Шевельов так визначає першочергове завдання критика: це «бути не поліцаєм, а дорадником, старшим другом, учителем, тренером, навіть просто екраном, що збирає промені світла й кидає їх назад, в очі публіки, що готова сприйняти мистецький твір, але ще не знає як» [33, 413]. Критик мусить володіти відповідним арсеналом методів осмислення літератури, системою жанрів, засобами інтерпретації, досконалим знанням аналізованих предметів. Розглядаючи поетичні твори, на думку Дмитра Павличка, для критика замало лише знати, про що пише той чи інший поет, «треба вдивлятися в те, як він пише, треба вчитати, чого прагне і чим замилувана душа... щоб розкрити і філософський, і соціальний сенс його творчості» [21, 200]. Тобто критикові треба вникати в секрети поетичної творчості розглядуваних авторів. До головних традиційних жанрів літературної критики належать рецензії, стаття, есе, інтерв'ю, полемічний виступ, репліка, бібліографічні нотатки. Жанр статті має низку різновидів: проблемна стаття, оглядова стаття, дискусійна стаття, стаття-спогад, стаття-дослідження.

Літературна критика й сама бажає бути літературою, а не різновидом науки про літературу, яка частково того ж прагне, адже, як зазначає Ярослав Голобородько, «літературознавство дедалі більше усвідомлює себе мистецькою сферою, у якій поєднуються сюжетно-розумове, образно-ігрове й експресивно-динамічне начала» [7, 20]. Ще Сьорен Кіркегор писав, що «критик певною мірою теж поет, лише без мук у душі, без музики на вустах» [22, 18]. Тобто критик, відчуваючи мистецькі муки й музику, і сам хоче бути творцем художньої літератури, а не лише її інтерпретатором. Юлія Говорухіна зазначає, що критика не бажає бути вторинною, підпорядкованою літературі інстанцією, претендуючи на рівноправний із літературою статус творця сенсів, моделі світу. Близькість критики до літератури пояснюється використанням ледь не в чистому вигляді літературно-художніх засобів. А процес дифузії критики й художньої літератури на рівні інструментарію усвідомлюється самою ж критикою [6, 35]. У статті «Два стилі літературної критики» Юрій Шевельов (під псевдонімом Юрій Шерех) виділяє

«критику нагляду» та «критику вгляду». Критика нагляду користується своїми усталеними зразками й вимогами, згідно яких оцінює нові твори, нав'язує свої погляди читачеві, виконуючи поліційно-критичну функцію. Критика ж вгляду нехтує літературно-поліційними функціями, намагається вловити сутність художнього твору та принцип його побудови, допомагає самоусвідомленню автора та сприйняттю його читачем. Зрозуміло, що вчений надає перевагу другому стилю, зазначаючи: «І коли критика вгляду в своєму намаганні показати, як і для чого зроблений той чи той літературний твір, наближається до науки, то в цій витонченій і наскрізь умовній грі в відсутність-присутність особи критика вона стає твором мистецтва, особливим його жанром» [33, 414]. Тобто бачимо, що й за цим визначенням літературна критика тяжіє до художньої творчості.

Критику з-під пера самих творців художньої літератури називаємо письменницькою критикою. Т. С. Еліот уважав, що критика у власних творах досвідчених і кваліфікованих літераторів є «найвищим і найважливішим різновидом критики» [27, 91], тобто саме письменницька критика з-під пера якісних і талановитих літераторів. Вже декілька десятиліть науковці умовно поділяють критико-дослідницьку продукцію на фахову та письменницьку. Тобто перша писана професійними критиками, а друга – теж професійними, але письменниками. Нині вже можемо сміливо говорити про феномен письменницької критики, визначати її специфіку, риси та жанри. Те, що ми схильні зараховувати до письменницької критики, раніше називалося літературно-критичними виступами письменників, або чимось на кшталт того.

Відколи Геннадій Вознюк 1986 року захистив кандидатську дисертацію з проблем письменницької критики в українській літературі ХХ ст., у нас активізувався розгляд цих питань. На письменницьку критику починають звертати більше уваги, її розглядають зокрема Григорій Сивокінь, Роман Гром'як, В'ячеслав Брюховецький, Володимир Кузьменко. А вже в першому десятилітті нашого століття до розгляду письменницької критики звертається низка авторів, зокрема Тетяна Заболотна [12], Оксана Теребус [30], Олена Матійчак [19], Оксана Дирибало [10], Світлана Кочетова [14].

Володимир Кузьменко, станом на кінець минулого століття, зазначав, що на тоді дискусійним залишалося питання про термінологічне наповнення самого поняття «письменницька критика». Дослідник запропонував увести до цього поняття не тільки рефлексії на актуальний літературний процес, але й різноманітні матеріали мемуарного й епістолярного плану, історико-літературні й навіть теоретичні тексти, адже й у них ставляться й почасти вирішуються питання сучасної критики [15]. А Тетяна Заболотна звернула особливу увагу на те, що в літературознавчих дослідженнях письменницький епістолярій може використовуватися як одне із джерел історії літературної критики, адже «критичні судження, розміщені в листах, складають багатий матеріал для історіографії свого часу» [12]. Тобто до жанрів письменницької критики необхідно, а не лише варто зарахувати епістолярій. Залучення ж історико-літературних і теоретичних текстів до письменницької критики свідчить про її паритетність, а не підпорядкований статус стосовно літературознавства.

Про «жанрові» причини виокремлення письменницької критики знаходимо міркування в Оксани Теребус: «Поетам, прозаїкам, драматургам, в яких багатий творчий світ і стали жанрові рамки їм замалі, – їхня думка щораз виходить за жанрові межі, чим порушує класичні канони, але й породжує самотній різновид письменницької критики. Жанр для письменників виступає передусім у своїй класифікаційній функції» [30]. І так критика наближається за своїми ознаками до письменництва. Спорідненість із художньою літературою сприяє багатству форм і жанрів письменницької критики, яка, часто використовуючи асоціативні, образно-метафоричні засоби, образну наративність, за своїми стильовими ознаками тяжіє перш за все до есеїстичності. Есе можемо вважати найвільнішою жанровою формою письменницької критики. Дослідники виокремлюють специфічні жанри, властиві лише для письменницької критики. Це «автокритика» (варіант автохарактеристики), «авторецензії» й «автокоментарі» (критика власних творів), «антикритика» (полеміка з приводу критичних міркувань про свої твори). До цього виду літературної діяльності зараховують шкіци, ремарки, читацькі щоденники письменника, сповіді, афоризми-шаржі, памфлети, парадокси, іронічні панегірики, травестовані трактати, драми, поеми в мініатюрі. Цей список далеко не вичерпує всієї розмаїтості виявів письменницької критики, адже письменники часто модифікують звиклі жанри критики (стаття, рецензія тощо), а то й витворюють цілковиті дивогляди в жанровому сенсі. Теж сюди слід додати й літературний портрет, що є наче своєрідним діалогом двох творчих систем.

Погляньмо на деякі головні відмінності письменницької критики від фахової. Звернувши увагу на вже згадану необов'язковість оцінки в сучасній критиці, варто пам'ятати, що важливим питанням у теорії критики віддавна була природа оціночної діяльності. Ольга Малишкіна зазначає, що дослідників постійно цікавила неминуча частка суб'єктивності, критерії оцінок і сам процес критичного судження. Виявлено принципові відмінності в оціночній діяльності критика-фахівця й письменника. У фаховій критиці оцінці передують науковий аналіз, а творчий досвід та інтуїція дають змогу митцям оминати цей етап й одразу перейти до оцінювання. Їхні міркування про літературу часто є не аналізом, а інтерпретацією, тлумаченням із виставленням оцінок. Письменницька оцінка не завжди підкріплена

доказами, тут більшу роль грає довіра читача до авторитету митця. Письменницьку оціночну діяльність слід вивчати не з точки зору вкладу в загальну систему цінностей, а враховуючи самовираження автора. Таким чином, оцінки письменником чужої творчості стають джерелом знань про його естетичну концепцію [18, 15–16]. Подеколи, а то й частенько письменники звертаються до дослідження творчості колег по перу. Вони орієнтуються на власний творчий досвід, роздумуючи про творчу лабораторію інших авторів. Таким чином є нагода краще осмислити секрети власної художньої творчості. Взагалі-то, письменник, який виступає в ролі критика, радше розкриває свої творчі секрети, свою творчу систему, свій творчий метод.

Літературознавча думка окрему увагу фокусує на специфіці авторського первня в критичній діяльності. Критика письменника у вищому сенсі – це побудова власного світу, але не художнього, а світу ідей. Письменницькій критиці притаманна особлива ідейна наповненість. Митець творить оригінальну й самобутню картину світу, яку втілює у творчості та яку намагається сформулювати й утвердити в критичних міркуваннях [18, 16]. Особлива природа письменницької суб'єктивності обумовлена творчим методом письменника-критика – передавати своє особисте, вистраждане, свій власний варіант осмислення художнього явища. Якраз у письменницькій критиці митець має змогу відверто заявити про індивідуальне розуміння мистецтва, про свій погляд на світ. На думку Оксани Теревус, «для письменницької критики характерна широта соціально-естетичного поля зору, емоційний письменницький порив у сприйнятті і осмисленні літератури, розкутість і свобода в проявах особистості автора, здатність переконувати, активно впливати не тільки на розум, а й на почуття читача» [30]. Хоча фахова критика й не позбавлена власних виражальних засобів, проте образність, емоційність визнані характерними ознаками саме письменницької критики.

Як зазначає Оксана Дирибало, однією з визначальних рис української письменницької критики є її орієнтація на якомога ширші читацькі кола, адже саме цій орієнтації підпорядковані певні риси мислення тих письменників-критиків, які вважали за потрібне не переступати певних меж, за якими «втрачається життєва логічність асоціацій і розпочинається творення асоціацій-ребусів», адже це могло б завадити спілкуванню між авторами й читачами [9, 54]. Тут варто пригадати думку Григорія В'язовського про те, що перенасичені асоціативністю твори з претензією на філософічність (які він називає поетичними подробками) включають «образи-ребуси, які часом і не піддаються розшифруванню», а надмірне вживання їх «ніколи не було ознакою серйозності творчого мислення, виявом почуття відповідальності автора твору перед читачем» [5, 290]. Із цим важко погодитися, адже для підготованого (і можна сказати «талановитого») читача інтелектуальну втіху приносить саме розв'язування цих начебто ребусів і в поетичних творах, і в письменницькій критиці. Підтвердімо цю свою думку словами Юрія Шевельова: «Одна з насолод мистецтва – зашифрування, щоб бути розшифрованим, недовомлення, щоб бути інтерпретованим» [33, 414]. А це не виключає і звертання до широких читацьких кіл.

Моделі сучасного розуміння письменницької критики можна накладати й на попередні періоди в розвитку літератури, знаходячи аналогі. Для прикладу, Світлана Кочетова, на матеріалі російської літератури XIX – початку XX ст., дійшла висновку, що письменники-критики того періоду не лише констатували певні факти та явища, але й були активно причетні до вироблення стратегій нового мистецтва, мистецтва поетичного зокрема, а форми реалізації письменницької критики перебували в органічному взаємозв'язку з художньою поетичною та прозовою творчістю письменників-модерністів та у співвідношенні з жанровою системою літературної критики. Дослідниця зазначає, що у відповідних працях критиків-модерністів присутні не лише оцінки «чужого» слова, але й роздуми про власну творчість, розвиток мистецтва та культури загалом. А яскраво виражена суб'єктивність, скорочення дистанції між автором і читачем, активна авторська рефлексія, взаємодія слова «чужого» і «свого» визначають своєрідність жанрів письменницької критики модерністів [13]. Ситуація з модернізмом частково накладається і на постмодерну ситуацію.

Письменницьку критику деколи розглядають у сполученні з публіцистикою. Зокрема, Володимир Плюхін зазначає, що мисленнєвий, логіко-понятійний первень є стержневим елементом письменницької критики, а тому сприймає її своєрідність як вид публіцистичного, образно-понятійного, суб'єктно-об'єктного трактування літературно-художніх явищ: письменник-критик, мовляв, досягає емоційно-сміслового ядра твору в своєму діалозі з цим твором, а від публіки чекає постійно оновлюваного сприйняття [24]. Звичайно, письменницьку критику споріднюють деякі риси і з публіцистикою. Ці риси можуть виражатися в деяких жанрових збігах, змістових накладках, предметі розгляду й опису. Та вести мову варто тільки про вкраплення окремих публіцистичних елементів у тканину відповідних текстів, які зараховуємо до письменницької критики.

Письменницьку критику називають теж критичною прозою. І називали ще до того, як поняття «письменницька критика» було термінологічно усталене. Для прикладу, «критичною прозою поета» назвав статті Максима Рильського Леонід Новиченко [25, 3]. Письменницька критика вирізняється великою увагою до проблем художньої майстерності, значну увагу приділяє осмисленню мистецтва поетичного. Звернімо увагу на деякі пасажі зі статей одних поетів про інших, де штрихами схоплено

певні риси їхньої поезики. Пам'ятаємо теж, що поети, пишучи про інших поетів, цим самим висвітлюють і своє розуміння поезії, деяких її нюансів. Ніхто ж із них не претендує на істину в останній інстанції, а має своє священне право на помилку, адже, за словами Аристотеля, «менш важливо, коли поет не знав, що в оленячої самиці немає рогів, аніж коли він опише її нехудожньо» [2, 86].

Микола Чернявський, пишучи про Івана Франка, звернув увагу, що його твори багаті змістово, але бідні формально, і спробував це пояснити: «Йому ніколи обробляти їх. Ніколи займатись мистецькими витребеньками, отим звукописанням чи словесним інструментуванням. Ніколи та й заохоти немає підшукувати алітерації чи асонанції. Нехай це робить літературна дітвора чи письменники сибарити, люди незайняті... Форма поезії Франка... проста, мовляв, трудова, без штукарства й хитрощів, без хлоп'ячих вихваток, вихляйства й розхлябаності літературних. Форма така, як і поезія Франкова, – мужня, сувора, відверта. Часом грубувата, іноді не викінчена, але часто досягає вона вищої краси й досконалості» [32, 529]. Думка про недосконалість поетичної Форми стократно спростована франкознавцями, і не лише ними, проте й погляди, сформульовані Чернявським, теж мали своїх апологетів.

Павло Филипович пише про Максима Рильського, що той «знаходить правдиві слова, коли він малює постать панни з "очами тихими і смутними", яка грає на фортеп'яні, коли, закохавшись на хуторі в Галю, мріє про "далеку царівну" або коли складає прості ліричні рядки в дусі Гайне, з якого зробив він і кілька перекладів» [31, 222]. Загалом маючи багато зауваг до поезики раннього Рильського, Филипович відзначає ті позитивні риси, які йому самому імпонують, від яких він і сам не відмовився б.

Євген Маланюк ще на зорі своєї літературної діяльності писав про Павла Тичину, нарікаючи на «затехнізованість» поезії тієї епохи: «Поет, для котрого не треба ні техніки, ні циркуля, бо правдивому талантові це все дається згори тим, що зветься – артистичною інтуїцією. Зі студіювання творів таких поетів і виникають закони вірша» [17, 310]. Тодішня «затехнізованість» з погляду сучасних технологій видається наївною, а той циркуль переслідував самого Маланюка в його інженерному фахові; версифікаційні ж технології Тичини справді стали якщо не законотворчими, то принаймні еталонними.

Святослав Гординський про специфіку тропіки Богдана Ігоря Антонича писав, що «суть була в самій Антоничевій вдачі контемплятора, і такою ставала й його форма, яку ми назвали б *формою наростання* (образів, метафор, понять) одних на других, так, як наростають на мінералі верстви й кристали. Для своєї побудови поет вживав здушеного матеріалу порівнянь-метафор і метонімії, вигадливих і несподіваних. Це надто тонка справа визначити, котра метафора влучна, а котра ні; на одних вона може діяти, на інших ні. Знаємо, що сполука двох-трьох слів може дати новий образ чи поняття, що перенесе нашу свідомість в інший вимір, поза нас самих» [8, 167–168]. При цій нагоді видно, як сам Гординський, відштовхуючись від означування образної системи Антонича, розуміє виникнення поетичних образів.

Олена Теліга так писала про стержень поезії Євгена Маланюка: «Прекрасна форма не раз буває причиною того, що цілий подив оточення звертається лише на неї, забуваючи про її не менш прекрасну душу. Але душа поезій Маланюка все ж вибивається понад свою зовнішність і висловлює себе в таких сугестивних образах, що не лише зроджують у читача багато думок, а і його душу налагоджують своєю електричною енергією» [29, 127]. Тут бачимо, що Теліга наче дає автохарактеристику, адже її вірші теж заряджають читачів тією електричною енергією, яку вона небезпідставно приписує поетичним образам Маланюка.

Максим Рильський дав влучне визначення поетичної сутності Володимира Сосюри, пишучи, що той «в основному лірик, лірик, що доходить іноді до крайніх меж інтимності і суб'єктивності, лірик навіть у тих своїх речах, які він зве поемами, епопеями тощо» [25, 321]. Сприйняття Сосюри як найінтимнішого лірика стало загальноновизнаним, а от Рильський і сам є почасти ліриком і в своїх розлогіших поетичних полотнах.

Василь Симоненко про Ліну Костенко писав, що вона «робить те, що повинен робити кожен поет, – вводить нас у світ людських почуттів і роздумів. Щоб пересвідчитися в цьому, варто прочитати хоч би вірш про нічні вогники, що ранком перетворюються в людей...» [26, 334]. На прикладі одного вірша Костенко, Симоненко узагальнює своє розуміння чи не найголовнішого (у його сприйнятті) завдання поета.

Василь Стус писав про Василя Симоненка: «Його роздуми над сучасним світом пробиваються в найнесподіваніших місцях, вражаючи нас своєю влучністю і глибиною. Він може малювати природу, ділитись дитячими спогадами, писати мало не альбомні вірші – але за пульсом цих поезій можна визначити навколишнє...» [28, 148]. І в самого Стуса глобальні поетичні узагальнення виникають у найпарадоксальніших місцях, а за пульсом його віршів можна відчувати атмосферу його часу, він, як і Симоненко в його рецепції, влучний і глибинний у своїх роздумах.

Іван Драч, розглядаючи сонетарій Дмитра Павличка, доходить висновку: «В законі сонета, в обмеженні сонета поет здобув неабияку волю творчості, в формальному, зовнішньому спокої двох катренів і двох терцетів – поет здобув не тільки для себе радість бентежного неспокою і високих злетів»

[11, 131]. Тобто Павличко здобув радість і для себе, і для всіх зацікавлених аматорів сонетної форми, а віднаходження творчої волі в певних обмеження можна проектувати не лише у мистецькі, але й суспільні виміри, що й по-езопівськи мав на увазі Драч.

Володимир Базилевський у контексті розмови про Миколу Вінграновського висловлює сміливі міркування дискусійного плану: «Якщо погодитися з твердженням, що критерій істинності поетичного твору – це неможливість переказати його прозою, то в цьому відношенні практика Вінграновського – вдячний матеріал. Інколи він ніби забуває про читача, імпровізує, захоплюється, йому важливо висловити свої враження зараз, не відкладаючи. Звідси – порив, жест, імпульс, загадкова недомовленість, а інколи й розрив тексту, порушення смислових зв'язків» [3, 198]. Базилевський влучно підмічає характерні риси поетики Вінграновського, його творчої манери.

Юрій Андрухович веде мову про сукупний поетичний доробок про Ігоря Калинця: «Сімнадцять Калинцевих поетичних книг – це, безумовно, світ. Його появу спричинила цілком особлива свобода – творити власні кодекси, класифікації, синонімічні ряди, душевні трансгресії. Здатність розкошувати в подарованій тобі мові виявилася просто феноменальною. І хоч кожна з книг писалася ніби з іншим конструктивно-стилістичним надзавданням (і це відчутно, це завжди вдається, адже Калинець винятково естетський), у той же час жодна не заперечує іншої, і в кожній відразу впізнаваний єдино можливий автор» [1, 161]. Витворення свого поетично світу є, безумовно, надзавданням кожного поета, і коли такий світ існує, то його можна по-різному трактувати, та все ж мусять бути якісь елементарні критерії визначення. За Андруховичем, поетичний світ Калинця має зовні видимий орієнтир – архітектонічно укладений каскад збірок.

Костянтин Москалець не приховує свого пієтету до Ігоря Римарука: «...дивуєшся тому, яким напрочуд книжним, ученим і начитаним поетом є Римарук. Його поезія має чітко встановленого адресата – філолога й естета, може, так само поета, здатного належним чином оцінити численні перлини Римарукової "гри в бісер"» [20, 76]. Москалець тут заторкує тему реципієнта, тобто вже згаданого підготованого «талановитого» читача, який здатен сприйняти поезію Римарука.

Мирослав Лазарук пише про відкритість поезії Василя Герасим'юка: «Драматургія його поезії позбавлена будь-яких епатажів. Образно кажучи, це суцільні нерви, що болять від найменших доторків, бо вони оголені, нічим не захищені, жодними прийомами» [16, 150]. На емоційному рівні Лазарук підмітив одну з визначальних рис поезії Герасим'юка, проте для нього не секрет, що це все ж один із багатьох рівнів.

Андрій Бондар дає свою візію поезії Назара Гончара: «Якщо й можна когось назвати в нашій поезії справжнім перевтіленням бароковості (у першій половині 90-х в Україні була мода все виводити з українського бароко), то це саме Гончар. Саме його "ПРОменеВІСТЬ" свідчить про всі потенційні креативні можливості української мови набагато більше, ніж усі мовознавчі дисертації разом узяті» [4]. Бондар, пишучи про вершинну збірку поета, вдало підмітив лінгвістичність поезії Гончара, яка є однією з визначальних рис його поетики.

У кожного поета свої секрети творення, свої методи настроювання на писання. Василь Слалчук так дотепно нотує про те, як він готується до писання віршів: «...довго ходжу кругами, заглядаю в різні кутки... Микола Григорович Жулинський якось розповів мені таку бувальщину. Приходить він до Івана Драча, а той борщ варить. "Ти так любиш куховарити?" – запитує Микола Григорович. "Та ні, – відповідає Іван Федорович. – Що-небудь роблю, аби тільки віршів не писати". Так само й я, поки не наварю борщу, до писання не сяду» [23, 142]. Тут вже дослівно йдеться про творчу кухню, але все ж про творчу лабораторію. Видається, що Іван Драч унікав писання віршів, щоб такі їх писати.

Отже, письменницькою критикою називаємо сукупність тих літературно-критичних творів (у всьому їх жанровому розмаїтті), що виходять з-під пера не фахових критиків, а письменників. У дискурсі мистецтва поетичного нас першою чергою цікавлять критичні твори, написані практикуючими поетами про будь-які матерії, пов'язані з поезією. Нас цікавлять теж і критичні тексти письменників-прозаїків про поезію, але «чистих» прозаїків не так і багато, адже більшість із них колись та й були практикуючими поетами, як, зрештою, і деякі фахові критики. Теж слід пам'ятати, що ті, кого ми називаємо практикуючими поетами, часто звертаються і до художньої прози, а не лише критичної. Це все, звичайно, не виключає залучення до розгляду літературознавчих і фахових літературно-критичних текстів, адже вони чіткіше відтінюють саме письменницьку критику.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі : вибрані спроби 1999–2005 років / Юрій Андрухович. – К. : Критика, 2006. – 320 с.
2. Арістотель. Поетика / Арістотель ; пер. з старогрец. Борис Тен ; передм. Й. Кобова. – К. : Мистецтво, 1967. – 136 с. – (Серія «Пам'ятки естетичної думки»).
3. Базилевський В. І зав'язь дум, і вільний лет пера : літературно-критичні статті, есе, студія одного вірша / Володимир Базилевський. – К. : Рад. письм., 1990. – 320 с.
4. Бондар А. Пересмішницьке Євангеліє / Андрій Бондар // Дзеркало тижня. – 2005. – 29 січня – 4 лютого.

5. В'язовський Г. Творче мислення письменника : дослідження / Г. А. В'язовський. – К. : Дніпро, 1982. – 336 с.
6. Говорухина Ю. Критика как литература / Ю. А. Говорухина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 7. – С. 32–38. – Филология. Искусствоведение. Вып. 41. – [Електронний ресурс]. – Доступно з : <http://www.lib.csu.ru/vch/188/006.pdf>
7. Голобородько Я. Енергетична стильність глибини (монади Миколи Жулинського) / Ярослав Голобородько // Слово і Час. – 2010. – № 8. – С. 20–23.
8. Гординський С. На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади, листи / Святослав Гординський ; упорядкув., наук. редактув., післям. Р. Лубківського. – Львів : Світ, 2004. – 506 с.
9. Дирибало О. Поетичне асоціювання в українській письменницькій критиці XX ст. [Електронний ресурс] / Оксана Дирибало // Доступно з : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mandriv/2007\\_1/Dyrybalo.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mandriv/2007_1/Dyrybalo.pdf)
10. Дирибало О. Польська література в українській письменницькій критиці XX ст.: особливості рецепції та інтерпретації : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.05 / Дирибало Оксана Іванівна ; Тернопільськ. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2008. – 20 с. – [Електронний ресурс]. – Доступно з : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/344252.html>
11. Драч І. Духовний меч : літературно-критичні статті та есе / Іван Драч. – К. : Рад. письм., 1983. – 352 с.
12. Заболотна Т. Епістолярна спадщина В. Винниченка: адресування і стиль : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Заболотна Тетяна Валентинівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2005. – 17 с. – [Електронний ресурс]. – Доступно з : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/3595.html>
13. Кочетова С. Естетика та поетика модернізму в російській письменницькій критиці кінця XIX – початку XX століть [Електронний ресурс] / Кочетова Світлана Олексіївна // Доступно з : <http://avtoreferat.net/content/view/11439/66/>
14. Кочетова С. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца 19 – начала 20 столетий : учеб. пособие / С. А. Кочетова ; МОН України ; Горловский гос. пед. ин-т ин. языков. – Горловка, 2009. – 344 с.
15. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років XX ст. : автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Кузьменко Володимир Іванович ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1999. – 34 с. – [Електронний ресурс]. – Доступно з : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/5130.html>
16. Лазарук М. Останній прихисток для суверенного поета / Мирослав Лазарук // Дзвін. – 2003. – № 1. – С. 148–150.
17. Маланюк Є. Повернення : поезія, літературознавство, публіцистика, щоденники, листи / Євген Маланюк ; упорядкув., передм. Т. Салиги. – Львів : Світ, 2005. – 496 с. – (Серія «Ad Fontes»).
18. Малышкіна О. Писательская критика в жанровой структуре книги А. И. Солженицына «Бодался теленок с дубом» : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Малышкіна Ольга Игоревна ; Тюменский гос. ун-т. – Тюмень, 2010. – 24 с. – [Електронний ресурс]. – Доступно з : [www.tmnlib.ru/DbFileHandler.axd?2650](http://www.tmnlib.ru/DbFileHandler.axd?2650)
19. Магійчак А. Айріс Мердок у дискусіях на порозі постмодернізму (письменницька критика як форма рецепції) / А. А. Магійчак // Питання літературознавства : наук. збірник. – Чернівці : Рута, 2006. – Вип. 71. – С. 182–188.
20. Москалець К. Гра триває : літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. – К. : Факт, 2006. – 240 с. – (Серія «Висока полиця»).
21. Павличко Д. Магістралями слова : літературно-критичні статті / Дмитро Павличко. – К. : Рад. письм., 1977. – 312 с.
22. Писатели Скандинавии о литературе : сб. статей ; пер. с дат., исланд., норв. и швед. ; сост. Е. К. Мурадян. – М. : Радуга, 1982. – 416 с.
23. Письменничество: важный хрест чи лавровий вінець? : анкета / упоряд. В. Бондар. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 368 с.
24. Плюхин В. Писательская критика Сибири: рецептивно-функциональные аспекты регионально-исторического самосознания : автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Плюхин Владимир Иванович ; Хакасский гос. университет. – Абакан, 2008. – 34 с. – [Електронний ресурс]. – Доступно з : [vak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/.../2009/.../PlukhinVI.doc](http://vak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/.../2009/.../PlukhinVI.doc)
25. Рильський М. Статті про літературу / М. Т. Рильський ; упорядкув., підготовка текстів Б. Рильського, Г. Колесника. – К. : Дніпро, 1980. – 512 с.
26. Симоненко В. Лебеді материнства : поезія, проза / Василь Симоненко. – К. : Молодь, 1981. – 344 с.
27. Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької ; 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
28. Стус В. Серед грому й тиші / Василь Стус // Київ. – 1995. – № 1. – С. 138–148.
29. Теліга О. О краю мій... : твори, документи, біографічний нарис / Олена Теліга ; упорядкув., перед. слово, приміт., біограф. нарис Н. Мироненко. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. – 496 с.
30. Тербус О. Публіцистика Дмитра Павличка: мотиви, жанри, контекст : дис... канд. філол. наук : 10.01.08 / Тербус Оксана Леонівна ; Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк, 2006. – 194 с. – [Електронний ресурс]. – Доступно з : [http://librar.org.ua/sections\\_load.php?s=philology&id=2986&start=1](http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=2986&start=1)
31. Филипович П. Літературно-критичні статті / П. П. Филипович ; передм., упорядкув., приміт. С. С. Гречанюка. – К. : Дніпро, 1991. – 272 с. – (Серія «Українська літературна думка»).
32. Чернявський М. Твори : в 2 т. / Микола Чернявський ; упорядкув., підготовка текстів, прим. В. Костенка. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – 542 с.
33. Шерех Ю. Не для дітей : літературно-критичні статті і есеї / Юрій Шерех ; вступ. стаття Ю. Шевельова. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 415 с.

УДК 821.162.1=161.2.0“193” (092)

## У ПРОЕКЦІЇ ДВОХ ДЗЕРКАЛ: ІНГАРДЕН І АНТОНИЧ У ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

For there is nothing either good or bad, but thinking makes it so.  
William Shakespeare, «Hamlet», act II, scene II

Адже нема у світі речі доброї або злої, а все залежить від нашого погляду.  
Вільям Шекспір, «Гамлет», дія II, сцена II  
(Переклад Михайла Рудницького)

*У статті розглянуто перетини й спорідненості поглядів польського філософа літератури Романа Ингардена та українського письменника й есеїста Богдана Ігоря Антонича. Вказано на можливі генетико-контактологічні зв'язки між ними, зроблено типологічне порівняння їхніх теоретико-літературознавчих концепцій у дискурсі феноменології.*

*Ключові слова:* Р. Ингарден, Б. І. Антонич, Львівський університет, феноменологія, Е. Гуссерль, М. Рудницький, зміст і форма, О. Потебня.

*В статье рассмотрены пересечения и схождения взглядов польского философа литературы Романа Ингардена и украинского писателя и эссеиста Богдана Игоря Антонича. Предположена возможность генетико-контактологических связей между ними, сделаны типологические сравнения их теоретико-литературоведческих концепций в дискурсе феноменологии.*

*Ключевые слова:* Р. Ингарден, Б. И. Антонич, Львовский университет, феноменология, Э. Гуссерль, М. Рудницкий, содержание и форма, А. Потебня.

*In the article intersection and congeniality of the views by Polish philosopher of literature Roman Ingarden and Ukrainian writer and essayist Bohdan Ihor Antonych are considered. Possible genetic-contactological relations between these views are indicated, typological comparison of scholars' theoretical conceptions in the discourse of phenomenology is made.*

*Key words:* R. Ingarden, B. I. Antonych, Lviv University, phenomenology, E. Husserl, M. Rudnytskyi, content and form, O. Potebnya

Період міжвоєнного двадцятиліття у Галичині, і зокрема у Львові, був дуже насиченим. Його сміливо можна назвати *культурно спрямованим*, адже був він багатим на мистецькі твори, а відтак і на утворення контексту навколо них – маємо на увазі журнали й газети, літературні вечори, виставки, театральні вистави, публічні дискусії тощо. Наскільки було можливо, цей час сприяв творчому виявленню митців та інтелектуалів незалежно від їхніх ідеологічних уподобань, «адже міжвоєнна доба в Україні, як і в цілій Європі, характеризувалася великими пристрастями, могутніми суспільними тенденціями, новою жагою принципів і дій...» [2, 13]. Плідним міжвоєнне двадцятиліття було не лише у створенні мистецтва, а й у його осмисленні. Львів у цей період став і великим науковим центром гуманістики.

З іншого боку, упродовж цього часу Львів був важливим осередком розвитку *багатьох* національних культур. І кожна з них (українська, польська, єврейська, німецька) має своїх яскравих репрезентантів та помітні творчі досягнення. Кожна є цікавою, але *окремою* сторінкою міжвоєнного Львова. Бо співіснуючи, ці культури майже не контактували одна з одною. Нечасті й невеликі перетини, наприклад, української і польської<sup>6</sup>, не змінюють загальної картини *неперетинання*. Це має своє історичне підґрунтя. Але замкнутість української і польської культур у період міжвоєнного двадцятиліття позначається на сьогоднішніх дослідженнях. Читаючи праці українських літературознавців, нечасто натрапимо на польські прізвища. Пошуки українських прізвищ у працях польських дослідників теж

<sup>6</sup> Це, зокрема, є предметом статті Світлани Кравченко «Українська поезія на сторінках польської літературної преси міжвоєнної: погляди, переклади, критика», у якій дослідниця констатує, що «з-поміж літературної преси польського міжвоєнної можна виділити низку часописів, які були засновані як проекти, що ставили собі за мету міжнародний культурний обмін та його розвиток і поглиблення. Серед них “Wschód” [...], місячник “Zet”, літературний місячник “Kamena” та місячник, а згодом ілюстрований тижневик “Biuletyn Polsko-Ukraiński”», який зокрема мав на меті «надавати огляд українського життя звідусіль, де воно пульсує, через зіставлення фактів, взятих безпосередньо із джерел, які прозоро відображають сучасне українство...» [14, 129].

переважно завершуються невдачею<sup>7</sup>. Питання, «чи можемо ми говорити про мультикультурність як про якийсь інтегративне явище, складники якого втрачають свою самототожність, чи про субкультури (українська, польська, німецька, єврейська), домінування кожної з яких змінювалося в різні історичні періоди?» [10, 246] залишається відкритим. Очевидно, предметом майбутніх досліджень про міжвоєнний період є різного характеру зв'язки і перетини національних культур та їх вияви в мистецтві й науці. Адже у цьому руслі можна побачити цікаві приклади подібних між собою творчих і наукових шукань.

І таким прикладом, на нашу думку, є перетини *Романа Вітольда Інгардена* (1893-1970) і *Богдана Ігоря Антонича* (1909-1937) – польського філософа літератури та українського письменника й есеїста. Спорідненість між ними стосується передусім їхніх поглядів на сутність літератури й мистецтва, характер їх функціонування, проблеми рецепції мистецького твору тощо. Цей взаємоперетин можна образно означити метафорою «двох дзеркал», які відбивають одне одного: феноменологічна концепція літератури Р. Інгардена – дзеркало, в якому можемо побачити Антоничеві візії, і водночас роздуми Б. І. Антонича – дзеркало, яке відбиває концепцію польського вченого.

Те, що «міркування українського поета [...] буквально збігаються з основними ідеями Р. Інгардена» [4, 12-13], змушує нас не тільки глибше аналізувати типологічні спорідненості їхніх поглядів, але й шукати генетичні та контактологічні зв'язки між ними. Адже Роман Інгарден викладав у Львівському університеті якраз у той період, коли Богдан Ігор Антонич був студентом цього навчального закладу. Це й давало підстави дослідникам твердити, що Антонич міг слухати лекції знаменитого професора [8, 128; 9, 572; 6, 36; 12, 81], і таким чином звідси виводити джерела літературознавчих поглядів Б. І. Антонича.

І справді, Роман Інгарден, захистивши у Фрайбурзі під керівництвом Едмунда Гуссерля докторську дисертацію «Інтуїція та інтелект в А. Бергсона» (1918; видана 1921 у німецькому місті Галле) й повикладавши у школах і гімназіях Любліна, Варшави та Торуні, 1925-го року стає доцентом, а «1933 призначений надзвичайним професором Львівського університету» [5, 543], де працював до початку Другої світової війни.

Коли Богдан Ігор Антонич по закінченні Сяноцької державної гімназії гуманістичного типу ім. Королеви Софії поступив на славістичний відділ гуманітарного факультету Львівського університету Яна Казимира, обравши спеціальність «польська філологія» (1928), Інгарден уже був автором праці «Про місце теорії пізнання в системі філософії» («Über die Stellung der Erkenntnistheorie im System der Philosophie», Галле, 1925). У Галле 1931-го року виходить друком наступна праця Інгардена під назвою «Літературний художній твір» («Das literarische Kunstwerk») – того ж року, коли у Львові з'являється перша поетична збірка Антонича «Привітання життя». Одна з найвідоміших праць Інгардена – «Про пізнання літературного твору» («O poznawaniu dzieła literackiego», Львів, 1937<sup>8</sup>) – побачила світ у той сам рік, коли Антонич відійшов, як сам писав, до «дому за третьою зорею», щоправда, встигнувши оприлюднити свої міркування про літературу у статті «*Національне мистецтво*» (1933) та інтерв'ю «*Як розуміти поезію*» (1935).

Сьогодні, маючи доступ до університетських документів Б. І. Антонича, які опубліковані у його «Повному зібранні творів» (Львів, 2009), зокрема до його залікової книжки (książeczka legitymacyjna), можемо відтворити список навчальних курсів [1, 734-741], які передбачало навчання на спеціальності «польська філологія». Але прізвища Інгардена тут не знайдемо. Не знайдемо його і в інших документах, нотатках та студентських наукових роботах письменника, опублікованих у «Повному зібранні творів». Натомість знаходимо прізвища викладачів Антонича – серед інших були видатні учені: літературознавці Вільгельм Брухнальський, Євгеніуш Кухарський та Юліуш Кляйнер, мовознавці Генрик Кароль Гертнер, Вітольд Ташицький, Ян Янув та Єжи Курилович<sup>9</sup>.

Своєрідною ланкою, яка поєднує Інгардена і Антонича, є постать *Казимира Твардовського*, одного з чільних представників Львівсько-варшавської філософської школи. Він разом зі своїм учнем

<sup>7</sup> Для прикладу назвемо такі видання: *Tyrowicz M. Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918-1939.* – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991; *Gazda G. Dwudziestolecie międzywojenne: Słownik literatury polskiej.* – Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, słowo/obraz terytoria, 2008; *Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne.* – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN SA, 2008 (перше видання – 1990). Звернемо увагу також на українське видання – незалежний культурологічний часопис «І», який виходить у Львові упродовж останніх 20-ти років. Багато чисел «І» присвячено Галичині як території, яка об'єднує різні національні культури. Але й тут спостерігаємо їхню відірваність одне від одного. Бо числа «Гібрійський усе-світ Галичини» (2007, ч. 48), «Гібрійський Львів» (2008, ч. 51) і «Польський усе-світ Галичини» (2008, ч. 52) присвячені *окремим* національним культурам, яких об'єднує лиш спільний, насамперед географічний, простір. Надію подають числа «Геній місця = Genius loci. Leopoldis. Львів. Lemberg. Lwow» (2003, ч. 29), «Галичина – країна людей» (2004, ч. 36\*), «Галицький усе-світ» (2006, ч. 42) і «Багатокультурний Львів» (2009, ч. 58). Але, попри загальніші заголовки, вони є збірками статей про ті ж самі *окремі* національні культури.

<sup>8</sup> До слова, це єдина праця Романа Інгардена, перекладена українською мовою.

<sup>9</sup> Докладніше про університетське навчання Антонича див.: [7, 274-298].



Казимиром Айдукевичем провадив в Антонича університетський курс основоположних засад філософських наук («Główne zasady nauk filozoficznych»). Доля ж Інгардена пов'язана з Твардовським: навчаючись у Львівському університеті, без «особливого захоплення», Інгарден саме за порадою Твардовського «виїхав на навчання до Геттингенського університету» [5, 543], де познайомився з Едмундом Гуссерлем.

Чи читав Антонич праці Інгардена? А якщо не читав, то чи міг бути ознайомленим із концепцією літератури польського філософа? Чи слухав його лекції? Якою мірою був обізнаним із «феноменологічною філософією», про яку єдиний раз згадує у своїй неопублікованій за життя статті «Між змістом і формою»? Сьогодні на ці питання немає однозначних відповідей. Цілком ймовірно, що ідеї феноменології могли обговорювати у колі вчених і в середовищі інтелектуальної частини молоді, до якої належав Б. І. Антонич. Надто, якщо взяти до уваги те, що він був учасником гуртка студентів-україністів при науковій секції товариства «Прихильників освіти» у Львові, який гуртував усю тодішню інтелектуальну молодь. Як згадує Микола Хомутник, «на сходах студенти читали й обговорювали доповіді на теми української мови та літератури, а також зарубіжної літератури. Богдан Ігор Антонич брав дуже активну участь у роботі гуртка [...], цікавився зарубіжною літературою, особливо появою помітних творів, і ділився своїми враженнями з товаришами» [25, 335]. Серед учасників гуртка були студенти, а згодом відомі письменники та вчені Петро Коструба, Юліан Редько, Євген Юлій Пеленський, Теоктист Пачовський, Іван Ковалик, Степан Щурат, Ірина Вільде та багато інших... [19, 329-330] Зазнав Антонич і з Мар'яном Якубцем, який згадує, що його «вражала логічність і ясність його (Антонича – Д. І.) міркувань» [26, 378]. Дивлячись на те, як охоче користується Б. І. Антонич «книжковими багатствами» бібліотеки «Оссолінеум», у М. Якубця виникло «переконання, що найвищою мрією Антонича була наукова праця» [26, 378].

Спорідненість Р. Інгардена та Б. І. Антонича багато в чому нагадує подібну ситуацію між Зигмундом Фройдом та Іваном Франком, які приблизно в один час досліджували проблему психології художньої творчості. І. Франко часто бував у Відні – місті проживання і праці З. Фрейда. Цілком ймовірно, що вони так само, як і Антонич з Інгарденом, за словами І. Михайлина, «топтали бруківку тих самих вулиць, дихали тим самим повітрям, читали ті самі книжки й часописи» [15, 307].

Втім, зв'язок Романа Інгардена і Богдана Ігоря Антонича на генетико-контактологічному рівні потребує ґрунтовного дослідження. Ми ж спробуємо здійснити типологічне порівняння ідей обох авторів у дискурсі феноменології.

Естетичні погляди Богдана Ігоря Антонича, на нашу думку, найближче стоять саме до феноменологічної школи літературознавства, зокрема до концепції Романа Інгардена. Чи є підстави для такого твердження? На наше переконання, так. Але перш ніж перейти до з'ясування, як позначилися ідеї феноменології, зокрема у варіанті Р. Інгардена, на літературознавчих поглядах Антонича, спробуємо окреслити джерела літературознавчої феноменології та її найголовніші позиції.

В основі цієї школи лежать ідеї творця філософії феноменології *Едмунда Гуссерля* (1859-1938), їх сформульовано у працях «Логічні дослідження», «Картезіанські роздуми» та ін. Сутність філософії Гуссерля полягала в тому, що він зводив фізичний світ до його виявів у свідомості. Існування об'єктивної реальності, на його переконання, ми тільки припускаємо, тому повинні зосереджуватися на уявленнях, які є способом чи інструментом пізнання світу. «Гуссерль називає цей процес “ейдологічною редукцією”, зводячи світ до його “ідей”» [17, 446].

Центральним у феноменологічному методі Гуссерля виступає поняття інтенційності (скерованості на об'єкт). В інтенційності він бачить два рівні: інтенції як наміру, що визнає характер бачення об'єкта і викликає супутні враження, та відчуття (прикладом може послужити вірш Г. Ібсена «Сила спогаду», що в трансформації І. Франка має назву «Школа поета»: ведмідь на блясі, яку знизу розпикають, швидко піднімає то одну, то другу ногу під звуки скрипки, і коли пізніше почує тільки скрипку, починає танцювати) [24, 48-49].

Але цей рівень інтенції (наміру), скерованої на об'єкт, веде до наступного заперечення об'єкту і залишається тільки трансцендентне, неопосередковане его, при якому об'єкт «перетворюється» в суб'єкт, світ стає «завершальною основою для судження», «конституювання об'єкту свідомістю» [28, 420].

Феноменологію Е. Гуссерля, в тому числі з проекцією на мистецтво й літературу, продовжували М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті, П. Рікер та ін. Проте найбільшим послідовником німецького філософа став його учень, філософ і теоретик літератури Роман Інгарден. Концепція Р. Інгардена формувалася як під впливом, так і в опозиції до поглядів Гуссерля. Як стверджує Д. Уліцька, «важко ототожнювати феноменологічну філософію, під якою розуміють концепцію Гуссерля, і феноменологічне літературознавство. Останнє не є ані простим перенесенням філософських тверджень на ґрунт науки про літературне мистецтво, ані навіть застосуванням гуссерлевого методу до дослідження літератури» [21, 114].

Польський вчений сприйняв у свого вчителя ідею феноменів. «Для Інгардена, як і для Гуссерля, – зазначає І. Фізер, – феноменологія до 20-х років зосереджувалася на феноменах “життєвого світу”

(*Lebenswelt*) так як вони з'являються у нашій свідомості, звільненій від будь-яких психологічних настанов та ідеологічних презумпцій» [23, 174]. Але згодом Гуссерль приходиться до потрактування дійсності суто як витвору свідомості. «Наочність, дану нам у досвіді чи відчутті чогось індивідуального, можна переіменувати в буттєве бачення (в сферу ідей), і саму цю можливість слід розуміти не як емпіричну, а як таку, що впливає із суті. Тож побаченому відповідає чиста сутність або ейдос, чи найвища категорія, чи її якийсь окремий вияв, щоразу нижче аж до повного уконкретнення (Konkretion)» [29, 20; цит. за: 16, 132].

Р. Інгарден такого суто інтенційного існування, яке заперечує реальність, дану нам у досвіді, не прийняв. Він визнавав існування реальних предметів, відділяв реальний світ від інтенційного буття і прикладом інтенційності вважав художній твір, оскільки він є виразом акту свідомості, а не належить до реальних предметів. Через те художній твір зберігає свою автономну сутність поза рамками існування у предметній сфері (книги, рукопису, звукозапису тощо), позаяк залишається існувати в свідомості, коли ця матеріальна форма зникає. Але закріпленість у певній системі знаків відділяє твір від особи творця і робить самостійним, автономним актом буття. «Згідно з цією концепцією, – пише Галина Корбич, – текст виконує своє призначення самим фактом свого існування. Він не може і не повинен мати іншої мети, крім онтологічно-естетичної. Художній твір таким чином перетворюється в естетичний предмет, відповідно його рецепція набирає естетичних значень. Однак вже тут, в базових вихідних поняттях, просвічується певна релятивність: феноменологічні теорії з їхніми засадами “чистої свідомості”, що намагаються функціонувати в герметично замкненому колі іманентних значимостей, мають “точки дотику” з тими категоріями сприйняття, якими позначається простір історико-соціологічних підходів у літературі. Ці категорії вводяться дедалі помітніше, що спричинено зростанням уваги феноменологів до реципієнта: з ним, як продуктом певних суспільних та історичних обставин, пов'язується витворення і відповідного контексту» [13, 8].

Звідси впливає антипсихологізм Інгардена в поглядах на літературу: естетична автономія літературного твору в інгарденівській концепції зближувала цю концепцію з російськими ОПОЯЗівцями і структуралістами Празького лінгвістичного гуртка, але спорідненість вихідної засади ховала в собі важливу відмінність: «проекти формалістів і структуралістів виростили з лінгвістики Фердинанда де Соссюра, а Інгарденові – з “Логічних досліджень” Гуссерля, а також, напевно, з праці Казімежа Твардовського “Про дії і витвори”. Ця відмінність стала причиною різних концепцій будови літературного твору в обох формаціях» [21, 119].

Для з'ясування методологічних підходів Б. І. Антонича до літератури, в тому числі з феноменологічної перспективи, багато дають його міркування з приводу книги Михайла Рудницького «Між ідеєю і формою» (Львів, 1932). Свій відгук на цю книжку він назвав «Між змістом і формою»<sup>10</sup>.

Перше, що падає у вічі при ознайомленні зі статтею – чому автор відгук не пішов за назвою книги і в заголовку слово «ідея» замінив на «зміст». Чи ці поняття розуміти як синоніми, а чи є між ними якась принципова різниця, яка спонукує до полеміки?

Ми схильні вбачати тут саме полемічність.

Як відомо, Михайло Рудницький з весни 1915 по 1919 проживав у Києві, працював учителем Першої української гімназії – разом з Миколою Зеровим, який викладав там класичні мови та українську літературу. Микола Зеров увів М. Рудницького в коло своїх приятелів-поетів і літературознавців, які власне й творили інтелектуальну атмосферу того часу, обговорювали літературознавчі проблеми, і, без сумніву, були обізнані з працями представників російського формалізму В. Шкловського, Р. Якобсона, Н. Трубецького, Ю. Тинянова та ін. Поставивши в центр уваги тезу «мистецтво як прийом» (таку назву мала стаття В. Шкловського), російські формалісти заперечили дихотомію змісту і форми й замінили її формулою ідеї і структури, при якій кожен елемент цієї структури на рівні фонем, лексем чи синтагми є носієм ідеї.

Михайло Рудницький, чутливий до нових віянь як у самій літературі, так і в науці про неї, міг сприйняти цю ідею, надто що серед українських літературознавців того часу були прихильники формалістичної школи (Б. Якубський, Г. Майфет та ін.). Для такого здогаду є вагомі підстави. Так, «кружляння» «між ідеєю і формою», що можна визнати лейтмотивом книги «Між ідеєю і формою», було окреслене ще в статті «Між загальнодоступністю і футуризмом» (1918), зокрема в тезі, що перехрестя між загальнодоступністю і футуризмом виявляється водночас перехрестям між ідеєю і формою. «Загальнодоступник вірить у всесильність ідеї і нехтує форму, яка невідхильно з'ясовує суть його ідей незалежно від нього», а «футурист говорить у всесильність форми, за якою йде навмання, не перетворюючи її ідеєю, і його форма також з'ясовує суть його ідей незалежно від нього» [20, 142]. До цього можна додати, що представники формальної школи робили свій аналіз переважно на творах футуристів.

<sup>10</sup> Стаття ця за життя Б. І. Антонича надрукована не була і вперше з'явилася друком у щорічнику «Україна» (1990, вип. 24; публікацію підготував Микола Ільницький).

Те, що форма розглядалася як зв'язок елементів, їх ієрархізація – вело до заміни цього поняття терміном «структура» (Ю. Тиньянов, Р. Якобсон), звідки й структуралізм у назві Празького лінгвістичного гуртка.

М. Рудницький не заглиблювався у теорію ієрархії прийомів, які в системі взаємозв'язків творять художню ідею. Він потрактував її як сумарну категорію вираження «основної думки твору» за дефініцією нормативної поетики, що й дало Антоничеві привід і підстави заперечити його трактування ідеї, покласти його «на лопатки».

Що ж вкладає Антонич у поняття змісту? Цю проблему треба розглядати виходячи з того, що Антонич не виводив змісту з художнього твору як автономного, замкнутого, структурованого у своїх рамках, з ієрархією співвідношень прийомів, а трактував його як явище змінне, рухоме, відкрите для різних прочитань. Іншими словами, він орієнтувався не на естетику формалізму, а на принцип підходу, що включає психологію творення і сприйняття. Коли порівнюватимемо цей підхід з феноменологічною концепцією, то помітимо і збіги, й розходження між ними. Почнемо з визначення, що таке мистецький твір. За Р. Інгарденом: «1. Твір мистецтва – утворення багатопланове. Твір містить: а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі і г) план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору. 2. З матерії і форми окремих планів випливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, а через це – власне формальна цілісність самого твору» [11, 179].

Б. І. Антонич уже в студентській роботі «Аналіз» («Analiza») дає таке визначення твору літератури: «Літературний твір – це комплекс певних уявлень. Виділення у творі смислових центрів і визначення зв'язків між ними є першим завданням аналізу» [1, 749; 1, 927]. (В інгарденівській ієрархії рівнів чи не найближчим до цього є пункт г: «план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень»). Виділення структурних елементів тексту Антонич ставить на третє місце без позначення їх рівнів, а п'ятий аспект аналізу вбачає у композиції, до якої включає «взаємопов'язаність окремих частин» (у Р. Інгардена це другий пункт: «внутрішній зв'язок між усіма планами»), «формальна цілісність самого твору».)

Безперечно, ми не можемо розглядати студентську роботу як вияв сформованої системи поглядів.

Однак і в статті «Національне мистецтво», яка є вже документом «зрілого» Антонича, автор постійно акцентує на мистецтві як на психічному явищі, і за цим принципом окреслює схему побудови мистецького твору: «Мистець будує твір виключно з власних уявлень. Уявління повстають на основі вражіння, вражіння мусять мати спонуки, є твором нервів під впливом зовнішніх побуджень, цебто повстають на основі зовнішньої дійсності. Ось такий далекий шлях від реальної дійсності до мистецької дійсності. Має він аж п'ять ступенів: від спонуки до вражіння, від вражіння до уявління, від уявління до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, матеріялізація цих засобів» [1, 584].

Напрямок думки автора мимоволі наштовхує на їх перегук з концепцією процесу творення і сприйняття українського ученого О. Потебні, схема постановки художнього твору в якого мала такий вигляд: неясні хвилювання (x) плюс досвід автора та досвід усієї літератури (A) дають художній твір (a), тобто  $x+A=a$ . Процес сприйняття твору відбувається зворотнім шляхом [18, 269-270].

Ми не маємо документальних свідчень безпосереднього знайомства Антонича з психоестетичною теорією О. Потебні, але можемо припустити принаймні опосередковану обізнаність із нею за книгою Леоніда Білецького «Перспективи літературно-наукової критики» (Прага-Берлін, 1924) або ж Костянтина Чеховича «Олександр Потебня – український мислитель-лінгвіст» (Варшава, 1931).

Але повернемося до проблеми змісту і форми.

Б. І. Антонич у статті «Між змістом і формою» виділяє дещо інші «верстви мистецького твору», аніж О. Потебня, а саме: «Спонука – зміст (змісти) творця – формальні засоби – матеріальна форма – змісти сприймачів» [1, 598], додаючи при цьому, що «три перші верстви в готовому творі перестають існувати. Можемо в ньому тільки шукати їх, відтворювати розумово їх правдоподібний образ. Для вигоди можемо сотворити поняття *ідеального* та *потенціального* змісту [виділення автора – Д. І.]. Перший (як слово “ідеальний” розуміє феноменологічна філософія) це сума прикмет усіх сприймальних змістів. Другий це спроможність (потенція) матеріальної форми до спонукування таких, а не інакших сприймальних змістів. Коли в критиці говоримо про зміст (в однині), думаємо найчастіше про ідеальний зміст. Однак пам'ятаймо, що це загальні поняття, фікції, а об'єктивно, реально існує в готовому мистецькому творі тільки матеріальна форма й діються в психіці сприймачів їхні змісти» [1, 598-599].

Така категоричність, де по суті заперечується цілісність самого художнього твору (за Р. Інгарденом) і все зводиться до множинності актів спонукальних і сприймальних змістів та матеріальної форми (в образотворчому мистецтві – шматків полотна, залитих фарбою, та фарби, а в літературному – паперу, записаного літерами або тремтіння повітря при виголошенні тексту) спонукає нас шукати інші джерела формування естетики Антонича та інші критерії оцінки.

Отже, Антоничів підхід до літератури ґрунтується на поєднанні феноменологічної та

психологічної концепції літературознавства. І тут маємо явні зближення з феноменологічною теорією Р. Інгардена, зокрема в питанні про сприймання художнього твору як множинного акту. Теза Антонича: в художньому творі не існує єдиного змісту, а «існує тільки багато змістів, існує множина змістів [виділення автора – Д. І.]» [1, 596]. Отже, твердження, що у свідомості реципієнта при кожному новому читанні виникає новий зміст, співзвучне з думкою Р. Інгардена, що «під час читання шоразу інші факти і предмети зберігаються у живій пам'яті. І це не тільки тому, що зростає кількість представлених фактів, а й тому, що часто інші процеси, події та особи у процесі читання набувають в очах читача іншої значущості, ніж та, яка здавалася йому притаманною в ранішніх фазах твору» [11, 186], отже, і «частини твору, вже знайомі читачеві, а особливо описані у ній випадки постають перед ним в іншому вигляді – з погляду власне читаної зараз пізнішої фази твору, ніж образ, в якому вони з'явилися у відповідній фазі читання» [11, 188].

Свої роздуми у статтях «Національне мистецтво» та «Між змістом і формою» та їхню спорідненість із твердженнями Р. Інгардена, Б. І. Антонич підкріплює останньою теоретичною статтею – «Як розуміти поезію», побудованою у жанрі інтерв'ю з письменником. Саме тут Антонич твердить, що «роля автора кінчається, коли він написав твір. Далі він уже читач (може бути й критиком)» (виділення наше – Д. І.) [1, 667].

Та погляди Богдана Ігоря Антонича у порівнянні з концепцією Романа Інгардена мають важливі відмінності.

Порівнюючи теорію Р. Інгардена із лінгвістичними концепціями Фердинана де Сосюра і празького лінгвістичного гуртка, автори підручника «Теорія літератури» Р. Уеллек і О. Уоррен відзначають спорідненість між ними: йдеться про принципову різницю між «системою мови та індивідуальним мовленням», яка подібна на інгарденівське розрізнення «вірша як такого та індивідуального досвіду сприйняття вірша» [27, 166]. Однак і Ф. де Сосюр, і Р. Інгарден у цьому контексті не наголошували на особливостях національного світосприйняття реципієнта під час пізнавання мистецького твору. Підсумовуючи свій розгляд концепції Інгардена, Уеллек і Уоррен стверджують: «Ми ніколи не пізнаємо об'єкт у всіх його якостях, і все ж таки навряд чи можна заперечувати скінченність тих чи інших об'єктів, хоча ми би сприймали їх у цілком відмінних для кожного із нас зв'язках» [27, 166].

Для Антонича, на відміну від Р. Інгардена, «множинність» актів сприйняття, а точніше, сприймальних змістів, не є нескінченною у своїх інтерпретаціях. Говорячи про те, що «кожний сприймач має *свій* окремий зміст, а краще кажучи, має *стільки* змістів, *скільки разів* сприймає твір» (виділення наші – Д. І.) [1, 598], український письменник не ігнорує того, що кожен сприймач є представником того чи іншого етносу, тої чи іншої нації. І його уконкретнення (за Е. Гуссерлем) або ж конкретизація (за Р. Інгарденом) є не лише виразом особистісного, але й певного національного досвіду. У промові при врученні літературної премії за збірку «Три перстені» Антонич стверджує: «Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну та навіть расову приналежність не тільки в змісті, але що важніше – й трудніше – ще й формі. Роблю це менше за надуманою програмою, більше з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов» [1, 650-651]. Це зближує погляди Б. І. Антонича із психолінгвістичною теорією літератури О. Потебні, для якого скінченність можливих інтерпретацій художнього твору визначається передусім національним світосприйняттям як «специфічним баченням світу, зашифрованим у внутрішніх формах мови. Це бачення трансформується в окреслену семантичну ідею, що співвідноситься як з мовою, так і з поетичним текстом» [22, 6]. За Потебнею, значення поетичного образу «помітно змінюється при кожному новому сприйнятті однією й тією самою особою, а ще більше – іншою», але «сам образ залишається незмінним» [3, 791].

Порівнюючи праці Романа Інгардена і Богдана Ігоря Антонича, бачимо, що погляди українського письменника, будучи спорідненими із основними положеннями феноменології польського філософа літератури, все ж виходять за її межі. І принциповою різницею тут є характерний для Інгардена антипсихологізм. Навпаки, для Антонича, мистецтво має на меті «викликувати в нашій *психіці* (виділення наше – Д. І.) такі переживання, яких нам не дає реальна дійсність» [1, 582]. Але це уже інша проблема.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич / [передм. М. Ільницького ; упоряд. і комент. Д. Ільницького ; ред.: І. Старовойт, М. Старовойт]. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с. + 32 с. іл.
2. Баган О. Корифей ліберальної літературної критики / Олег Баган // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Наук.-ідеологічний центр ім. Д. Донцова. – Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. – С. 3-26.
3. Дзюба І. Розрада поезією / Іван Дзюба // З криниці літ : У 3 т. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1. – С. 790-797.
4. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

5. Зубрицька М. Ингарден Роман / Марія Зубрицька // Енциклопедія Львова. – Львів : Літопис, 2008. – Т. 2 / За ред. А. Козицького. – С. 543-544.
6. Ільницький Д. Літературознавчі погляди Богдана-Ігоря Антонича / Данило Ільницький // Слово і Час. – 2006. – № 12. – С. 35-43.
7. Ільницький Д. Богдан Ігор Антонич і Львівський університет / Данило Ільницький // Парадигма : зб. наук. праць. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2009. – Вип. 4. – С. 274-298.
8. Ільницький М. Осягаючи феномен Антонича: до 90-річчя від дня народження поета / Микола Ільницький // Дзвін. – 2000. – № 1. – С. 127-130.
9. Ільницький М. Антонич Богдан-Ігор / М. М. Ільницький // Енциклопедія сучасної України. – К., 2001. – Т. 1. – С. 571-572.
10. Ільницький М. Міг чи міти Львова, або парадокси мітологізації / Микола Ільницький // Буття в мистецтві : зб. наук. праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя / [наук. ред. і упоряд. Л. Купчинська]; НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаніка. – Львів, 2007. – С. 246-249.
11. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору (Фрагменти) / Роман Ингарден / пер. Н. Римської // Слово-Знак-Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доповн. – Львів : Літопис, 2002. – С. 176-206.
12. Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20-30-х рр. ХХ ст. / Мар'яна Комариця / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаніка, Відділення «Науково-дослідний центр періодики». – Львів, 2007. – 328 с.
13. Корбич Г. Деякі тенденції зближення естетичного та історико-соціологічного видів пізнання у феноменологічних і рецептивних теоріях ХХ століття / Галина Корбич // TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych / PAN, Oddział w Lublinie. – Lublin, 2009. – Т. IV. – (Studia Ingardeniana. – Т. 1 : Interpretacja tekstu literackiego = Т. 1 : Інтерпретація художнього тексту). – С. 7-16.
14. Кравченко С. Українська поезія на сторінках польської літературної преси міжвоєння: погляди, переклади, критика / Світлана Кравченко // Literatura ukraińska XIX i XX wieku w kontekście europejskim = Українська література ХІХ-ХХ століть у європейському контексті : [наук. зб.] / Pod red. L. Siryk = Під ред. Л. Сірик. – Lublin : Wydawnictwo UMCS, 2008. – S. 129-137.
15. Михайлин І. Иван Франко і Зигмунт Фрейд: питання естетики / Ігор Михайлин // Иван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнарод. наук. конф. (Львів, 25-27 верес. 1996 р.) / [ред. М. Ільницький, Б. Якимович]. – Львів : Світ, 1998. – С. 306-312.
16. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / [пер. з пол. В. Гуменюк]. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.
17. Мур Е. Феноменологія / Едвард Мур // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 446-447.
18. Потебня О. Естетика і поетика слова : зб. / [упоряд., вступ. ст., приміт. І. Іваньо, А. Колодної; пер. А. Колодної]. – К. : Мистецтво, 1985. – 304 с.
19. Редько Ю. У колі студентів-україністів / Юліан Редько // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича : Статті, есе, спогади, листи, поезії / [упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський; передм. Л. Новиченка]. – Львів : Каменяр, 1989. – С. 328-334.
20. Рудницький М. Між загальнодоступністю і футуризмом / Михайло Рудницький / [публікація і передм. Т. Салиги] // Українське літературознавство : міжвідомчий наук. зб. / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. – Львів : Вид-во «Світ», 1994. – Вип. 59. – С. 134-142.
21. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури / Данута Уліцька // Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з пол. С. Яковенка. – 2-е вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 114-135.
22. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: метакритичне дослідження / Иван Фізер / [пер. В. Брюховецького]. – К. : Вид. дім «KM Academia», 1993. – 112 с.
23. Фізер І. Феноменологічна теорія та критика / Иван Фізер // Слово-Знак-Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доповн. – Львів : Літопис, 2002. – С. 173-175.
24. Франко І. Школа поета (за Ібсеном) / Иван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 3. – С. 48-49.
25. Хомутник М. Його цікавили краса і сила природи / Микола Хомутник // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. – Львів : Каменяр, 1989. – С. 335-336.
26. Якубець М. Слово про Богдана Антонича / Мар'ян Якубець // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. – Львів : Каменяр, 1989. – С. 376-379.
27. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / Р. Уэллек и О. Уоррен / [вступ. ст. А. Аникста; коммент. Б. Гиленсона; пер. с англ. А. Зверева, В. Харитоновой, И. Ильина]. – М. : Прогресс, 1978. – 326 с.
28. Цурганова Е. Феноменология / Е. А. Цурганова // Западное литературоведение ХХ века : энциклопедия / [гл. науч. ред. Е. Цурганова]; ИНИОН РАН, Центр гуманитарных науч.-информ. исследований, Отдел литературоведения. – М. : Intrada, 2004. – С. 419-421.
29. Husserl E. Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii / Edmund Husserl / Przeł. i przypisami opatrzyła D. Gierulanka; Tłum. przejrzał i wstępem poprzedził R. Ingarden. – Warszawa : Państw. Wyd. naukowe, 1967. – XXIV, 603 s.

**ПРОБЛЕМА КОМПЕТЕНТНИХ ЧИТАЧІВ  
ПРОЗИ І ПУБЛІЦИСТИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
У ГАЛИЦЬКО-АВСТРІЙСЬКОМУ РЕГІОНІ  
(Й. РОТ, Р. КУПЧИНСЬКИЙ, М. ІРЧАН, Б. ЛЕПКИЙ,  
О. ТУРЯНСЬКИЙ)**

*У статті розглядається специфіка міжлітературної рецепції з перспективи читача на прикладі творчої спадщини Й. Рота, Р. Купчинського, М. Ірчана, Б. Лепкого, О. Турянського.*

*Ключові слова: літературна рецепція, компетентний читач, прозові твори, міжкультурна взаємодія.*

*В статье рассматривается специфика межлитературной рецепции с перспективы читателя на примере творческого наследия Й. Рота, Р. Купчинского, М. Ирчана, Б. Лепкого, О. Турянського.*

*Ключевые слова: литературная рецепция, компетентный читатель, прозаические произведения, межкультурное взаимодействие.*

*The article deals with the problems of the specificity of interliterary reception from the perspective of reader in the texts by J. Roth, R. Kupchynskij, M. Irchan, B. Lepkyj, O. Turianskij.*

*Key words: literary reception, competent reader, prose works, intercultural interaction.*

Й. Рот, Р. Купчинський, А. Баб'юк (М. Ірчан), Б. Лепкий, О. Турянський за духовно-візійним досвідом – справжні сучасники, покликані до літератури долею, талантом, що активізувалися як збігом обставин, так і типологічно сумірними концептами. Їм не треба було шукати, запозичувати сюжетів, переносити з об'єктивної дійсності до своєї творчості героїв за принципами мімесису-правдоподібності-історичної правди, – бо на їхнє життя випало стільки неймовірних подій, пригод, що залишалося не тільки відбирати, групувати, комбінувати, домислювати, а, довіряючи своєму досвіду, уяві, провидінню, – віддаватися їм і встигати скрізь побувати, записати і публікувати свої тексти.

У даній розвідці будемо розгортати тему міжлітературної рецепції з перспективи читача. Це необхідний елемент освоєння будь-якого твору, творчості письменника чи певного регіону, на території якого функціонують фізичні читачі. Читацтво – друге крило літературно-мистецького процесу, без якого немислима будь-яка рецепція. І соціологи, і психологи, і літературознавці, як і історики суспільства, відштовхуються від цього феномену, незважаючи на те, якими термінами позначають взаємини, взаємозв'язки завершеного художнього твору і читача як суб'єкта культури / соціальної спільноти, вихідним і закономірним моментом дослідження цієї опозиції (твір-читач; текст-сприймач) є ця пара понять.

У сучасному літературознавстві звичним стає використання філософських термінів "об'єкт-суб'єкт" як загальнонаукових. Це – "дихотомія", "опозиція". У класичній компаративістиці говорили про "генетично-контактні зв'язки", про різні форми таких генетично-контактних зв'язків, а переклад трактують як форму міжлітературних взаємин. Лексеми "зв'язки", "взаємини", які використовуються у цих терміносполуках з уточненням "генетично-контактні" чи "міжлітературні", мало що увиразнюють у смисловому аспекті без їх змістового наповнення явищами, дотичними до художньої літератури. Тому з переходом від загальнопсихологічної термінології (типу "сприймання, восприятіє") у східнослов'янському просторі переходять до поняттєво-термінологічного апарату, який різко зменшує кількість побутових асоціацій / конотацій, на латинській основі, що лежить у базовій спільноєвропейській лексичній терміносистемі, літературознавці прийняли концепцію "літературна рецепція", бо вона спрощує і полегшує фахове спілкування у багатокультурних (мультикультурних) спільнотах, у багатонаціональних державах.

Історично такі спроби, як відомо, здійснювалися і підтримувалися протягом ХІХ і першої половини ХХ століття у модифікованих Австро-Угорській та Російській імперіях з протилежними формами політичного правління – демократичної чи імперської орієнтації. Такі орієнтації позначалися у всіх сферах суспільного життя – насамперед у галузях освіти і культури. Організаційно-адміністративний устрій навчання на різних рівнях суспільства Австрії, відтак Австро-Угорської конституційної монархії Габсбургів істотно відрізнялися за російського царату, в державності Романових. Значні розбіжності мали місце і в розвитку писемності, словесності, все гостріше виявляючись в історико-літературному процесі, зокрема в галузі літературознавства.

Австро-угорський дуалізм, особливо його ліберальна ера, виразно давала інші наслідки у сфері освіти і літератури, ніж російсько-царська уніфікація під проводом Москви – Петербурга, навіть із заміною царів.

Політично-правові реформи, соціально-економічні, культурно-освітні піднесення, спади чи затяжні кризи, які зрештою привели до великої світової катастрофи, що дала різні наслідки в кожній з двох монархій, – сформуvalи не тільки літераторів, а й тих читачів, які кожного з митців приймали, підтримували чи заперечували. Принаймні читацтво потенційно стало тим резервуаром культури, у якому зберігалася спадщина письменників, які нас цікавлять. Політична криза та національна боротьба, особливо в період 1894 – 1918 років не могли залишати байдужими передусім літераторів старшого покоління (І. Франко, А. Чайковський, О. Маковей, О. Кобилянська, Б. Лепкий), а й молодших, які брали участь у Першій світовій війні, незалежно від того, з лона якого народу вони виходили (Й. Рота, М. Ірчан, О. Турянський, Р. Купчинський та ін.).

Перші ускладнення в етнічно-національному порозумінні кожен з жителів Габсбурзької держави пізнавав за шкільними партами, у шкільних і гімназійних класах, переходячи до військових формувань, де панувала німецька мова командирів і різною мірою засвоєна жовнірами. Зазначене вище переконливо ілюструє і підтверджує історія гімназії у Бродях [8]. Цей навчальний заклад з 1883 року називався "Цісарсько-королівська вища реальна гімназія імені архієпископа Рудольфа". Викладання у гімназії велося державною мовою по-німецьки. Іспити німецькою мовою відбувалися аж до 1914 року, незважаючи на те, що поляки домагалися колонізації у викладанні, а навчалися у ній, крім німців і поляків, також євреї та українці (русини). Австрійський уряд погодився тільки з 1907 / 1908 навчального року починати у 1-му класі викладати по-польськи, хоча в гімназії викладали й українську мову та літературу (шість років зокрема їх викладав Василь Щурат, поет і літературознавець). Саме цю гімназію і закінчив Йозеф Рота, яку він відвідував у період з 1905 до 1913 року. Німецької мови Рота навчав Макс Ландау, підтримуючи перші літературні спроби гімназиста, який вважав себе "асимілянт" [8]. Біографічний факт асиміляції хлопчика, народженого в єврейській родині і вихованого спочатку в публічній школі, яку утримувала (1901 – 1905) єврейська община, а згодом (1905 – 1913) над Цісарсько-королівською гімназією імені кронпринца Рудольфа здійснювала опіку змішана громада. Це задокументовано у каталогах виставки, присвяченої Роті [6]. Достовірність цього факту засвідчена світлинами, копії яких збереглися і досі оприлюднюються у згаданих каталогах. У цьому джерелі можна побачити фотографії Й. Рота як гімназиста в шкільній формі, уривки з листування, дізнатися про стосунки з його ровесниками, двоюрідними сестрами і братами [6, 6]. "Муньо", як називали рідні майбутнього письменника, уже тоді виявляв ознаки "асимілянта" з виразними нахилами до німецької літератури і навіть зародки якихось суджень, які пізніше оприявняться у формі переконань. В одному з листів до улюбленої тітки у Львові читаємо: "Я бачу, що ти береш участь у моєму поступі вперед, зокрема в царині поетичного мистецтва <...> Скоро вже закінчиться цілий рік, а з ним і випускні екзамен <...> і я їду у велику, найбільшу з усіх шкіл – у життя. Сподіваюсь, що і в цьому закладі я матиму добрі успіхи" [Там само]. Справді, амбіції випускника німецькомовної гімназії збувалися, починаючи з Львівського університету (1913), а починаючи з літнього семестру 1913 / 1914 навчального року Рота був уже студентом Віденського. Заповнюючи анкети студента філософського факультету Віденського університету, він чітко писав свої ім'я і прізвище – Мойсей Йозеф Рота, а у графі "рідна мова" зазначав також чітко "німецька", залишаючи віровизнання без будь-якої трансформації – "релігія іудейська". Починаючи з літнього семестру 1914 року, Рота відвідував практичні заняття з філософії, мовознавства, літературознавства. Найулюбленишим для нього професором-германістом був Вальтер Брехт (1876 – 1919). Особливо студент зацікавився курсом лекцій і семінарів В. Брехта "Історія німецької літератури від смерті Гете до сучасності". Протягом п'яти років (1914 – 1919) М. Й. Рота надрукував кілька віршів [6, 8 – 9]. Навесні 1916 року М. Й. Рота разом з Юзефом Віттліном, що також став згодом письменником, зголосився на медичний огляд, де його визнали непридатним до служби в діючій армії за станом здоров'я. Тому він став добровольцем 21-го стрілецького батальйону. Цей факт достовірний, бо задокументований у фотографії під час військового навчання 1916 року. Це єдиний архівний документ про так звану військову службу письменника, бо вже навесні і влітку 1917 року він працював у редакції солдатської газети у 32-ій піхотній дивізії, і його прізвищем підписаний вірш "Вмираючий кінь". Газета виходила німецькою та угорською мовами. Адреса Рота в той період подавалася як польова пошта, а місце редакції знаходилося між Львовом і Тернополем в районі міста Зборів. Тому "факти", пов'язані з красномовними розповідями самого автора, не спираються на відповідні документи, й австрійські дослідники вважають їх вигаданим проявом художньої фікції.

Варті уваги у нашому контексті кілька фактів періоду Першої світової війни: у грудні 1918 року Рота не застав своєї матері у Відні, де вона мешкала; їздив ще до Бродів; 1919-го він знайшов роботу у Віденській щоденній газеті "Новий день", але друкувався також і в іншій пресі, пробував свої сили у жанрі великого оповідання, про що свідчать збережені фрагменти про вчителя-репетитора, які базувалися на його власному досвіді. Йозеф Рота згодом одружився з Фрідерікою Райхер (1900 – 1940), з якою спільно прожив трохи більше року, вона ще супроводила журналіста до Італії, Франції і Німеччини протягом січня – лютого 1926, а вже у серпні – грудні 1926 року Рота був у Росії сам, хоча з 1920 року в пошуках сталої роботи він переселився до Берліна. Як журналіст він писав переважно для німецьких газет, журналів, не полишаючи зв'язків з Віднем і Прагою.

Перший роман австрійського письменника "Павутиння", написаний 1922 року, друкувався окремими главами у "Робітничій газеті" Відня, але писався, як свідчать Д. Бронзен і укладач каталога

Г. Люнцер, у Берліні та Празі в умовах гострого дефіциту часу [6, 15].

Закінчуючи екскурс у біографічні факти життя і творчості Мойсея Йозефа Рота у підрозділі про можливих читачів автора, який писав свої тексти німецькою мовою, хоч і народився в єврейській сім'ї у Бродах, а відтак процес становлення його як письменника минав у Відні, Берліні, Празі і закінчився у лікарні Парижа, хочемо ще наголосити на топонімічних ракурсах, відзначених біографами.

Висновки, які зробили його приятелі, прихильники і дослідники творчості, спрямовують нас зовсім до іншої проблеми.

Йдеться про те, що Гайнц Люнцер і Вікторія Люнцер-Тальос писали: *"Галичина виразно сформулила мислення і мову Рота, хоча пізніше Відень, Берлін та Франція справили значний вплив.*

*З давніх переживань безпосередніх людських стосунків, а ще більше з чуттєвих вражень і настроїв від сприйняття оточуючого ландшафту в період змін пір року походять найточніші і найпереконливіші описи та найпростіші порівняння в текстах Рота"* [6, 7]. Проілюструвавши це твердження, автори продовжили: *"Проте, Галичина значила для Рота багато більше, ніж тільки як місце, де пройшло його дитинство з усіма емоційними і чуттєвими надбаннями. Галичина стала для нього в подальшому переконливим доказом цінності багатонаціональної держави, яка давала своїм громадянам чуття батьківщини.<...> все це приводило до національних, соціальних і релігійно-расових конфліктів. Проте Рот, при своїй ностальгічній здатності приймати бажане за дійсне, вважав, що причиною їх виникнення є егоїзм етнічних груп"* [Там само].

Можна погодитись з такою оцінкою висловлювань Рота, оскільки не раз в його різних текстах читаємо подібні оцінки. Але водночас трапляються в його творах топоніми, які тоді і дотепер означають історичні реалії, у яких нащадки Рота, представники різних народів, живуть або перебувають постійно чи спорадично і сьогодні. Ось цей ареал, що розширюється навколо Бродів: Шваби, Золочів, Львів, Підволочиськ, Зборів, Бережани; Регіони: Галичина, Волинь, Карпати; Міста поза обрієм цього регіону: Краків, Лодзь, Прага, Відень, Берлін, Ліон, Париж. Ми не згадуємо тут цих описів, натяків, образних аналогій, за якими впізнають автохтони вищезгаданих теренів, віддалені у часі нащадки та земляки Рота певні згодні, уявні чи навіть віртуальні реалії / феномени.

Крім того, на цьому просторі, який словесно окреслюють топоніми, як держави (Австро-Угорщина, Росія), краї / регіони (Галичина, Поділля, Волинь, Карпати), адміністративно-територіальні одиниці, військові звання, чини, субординаційні порядки (у німецькомовних, російських, польських, українських версіях і терміносистемах різних історичних періодів) тощо є ще найголовніше для літературознавця маркування, категорії жанрів, структурних вимірів творів, текстів, течій, стилів, а також – критерії їх оцінювання, розпізнавання і т. д.

У цьому зв'язку розгляд творчості Й. Рота ускладнюється творчістю тих українських письменників, які ступали слідами Рота, проживали в тих самих містах, що і Рот, були його сучасниками і займалися тими ж видами діяльності, що і він: Богдан Лепкий з 1914 до 1925 року також жив і творив у Відні, Берліні; Осип Турянський з 1917 року викладав у тому ж університеті, де вчився Й. Рот; були журналістами, як і австрійсько-єврейський діяч, Мирослав Ірчан (Баб'юк) і Роман Купчинський. Вони не тільки вчилися у гімназіях Австрії (Коломия, Бережани, Рогатин), а й з перших днів війни служили в австро-угорських службових формаціях, хоча і в статусі січових стрільців.

Життєпис, біографічна канва кожного з них ще не входила в коло зору чи в дослідницькі завдання зарубіжних ротознавців. Натомість у контексті такого феномена, як література однієї багатонаціональної держави, якою була Австро-Угорщина часів Франца-Йосифа II, доцільно розглядати у співвідносних синхронно існуючих взаєминах. Можемо, трактуючи тексти Мойсея-Йозефа Рота; Богдана-Нестора Лепкого; Осипа, сина Василя і Теки Турянських з села Оглядова Радехівського району на Львівщині; Андрія Дмитровича Баб'юка (Мирослава Ірчана) з села П'ядики під Коломиею (тепер Івано-Франківської області), якому було 17 років, коли розпочалася Перша світова війна, і був він залюблений у літературу; Романа Григоровича Купчинського з села Розгадів, тепер Зборівського району Тернопільської області, котрий народився у родині греко-католицького священика і навчався у Львівському університеті, ставши поетом, композитором-піснярем, прозаїком і журналістом. Підставою для розгляду згаданих авторів в одному ряді є те, що всі вони мали однаковий стосунок до Австро-Угорської держави, користувалися державною німецькою мовою під час навчання і служби у військових формуваннях під час Першої світової війни (1914 – 1918) і всі писали про один і той самий предмет, який знали з власного досвіду.

Не маючи достеменною інформації про контактні зв'язки поіменованих літераторів, допускаємо, що саме у культурі того періоду через пам'ять читачів як носіїв словесної культури рано чи пізно протягом ХХ століття буде усвідомлюватися підстава для типологічних зв'язків, виокремлених з потоку культури текстів, що належать кожному з цих письменників. Механізмом, який уможливило розгляд, аналіз типологічних зв'язків, є концепт міжлітературної рецепції, яка фактично здійснюється філологічно компетентними читачами, сформованими українською літературою впродовж цілого ХХ століття.

З такої позиції, конкретизованої рецептивною естетикою та іншими літературознавчими школами вже після смерті кожного з обраних для дослідження письменників, будемо далі розгортати дискурс.



Аргументом на користь цього наміру є уже укладена Т. Гаврилівим колективна монографія "Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота" [12], зокрема ті розділи, які підготували С. Маценка, Т. Гаврилів, Г. Петросаняк, Л. Цибенко, П. Рихло, О. Козонкова, Х. Назаркевич.

Ми поділяємо переконання П. Рихла, що "*рецепція творчості Й. Рота в Україні*" є цікавим розділом теми, яку розробляв і він сам, влучно корегуючи непоінформований висновок австрійських літературознавців. Справді, можемо з певністю твердити, що творчість Й. Рота "*міцно увійшла у свідомість українців*", а сам письменник є "*українським*" автором [12, 214].

Підсумовуючи, можна сказати, що тематично-проблемні виміри прозових творів Й. Рота, Б. Лепкого, М. Ірчана, О. Турянського, Р. Купчинського склалися в контексті і сторії і культури того часу та періоду.

Біографічні та світоглядні фактори цих літераторів як фізичних авторів мають спільні витоки і тому текстурально-наративні моделі їх творчості є сумірними, співставними.

Твори названих письменників як явища європейського типу культури межі ХІХ – початку ХХ століть доцільно аналізувати за теоретико-методологічними орієнтирами перехідної епохи, коли співіснували різні парадигми в літературознавстві.

Осмислення спадщини згаданих письменників можливе на засадах рецептивно-комунікативного підходу до повного корпусу літературних текстів, які дозволяють теорії літератури ХХ століття, за концептами і парадигматикою реінтерпретованої вже в Україні більшості творів Йозефа Рота, Івана Франка, Богдана Лепкого, Осипа Турянського. Таке переосмислення має поступально-зворотний характер.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Горбач А. Українські мотиви у творчості Йозефа Рота // Сучасність.-1965.- №3. – С. 54–61.
2. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007.– Тернопіль: Джура, 2007.– 368 с.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.
4. Затонський Д. Феномен австрійської літератури // Вікно у світ – Київ, 1998. – № 1. – С. 6–45.
5. Ірчан М. Твори: У 2-х т. Т. 2. – К.: Дніпро, 1987. – 480 с.
6. Йозеф Рот. 1894-1939. Каталог виставки, організованої спільно Федеральним міністерством зак. справ Австрії разом з Віденським архівом новітньої австрійської літератури. Скл. Г. Люнцером та В. Люнцер-Гальбос / пер. з нім. В. Мельника. – Львів: Гердан, 2004. – 44 с.
7. Купчинський Р. Заметіль. Повість зі стрілецького життя.– Львів: Каменяр, 1991.–Т.1.- с.175; Т.2.- с.151; Т.3.- 143 с.
8. Матінко О. Нарис історії Бродської гімназії. – Броди, 1996. – 58 с.
9. Петросаняк Г. Поетика художньої прози Йозефа Рота // Автореф. дис. канд. філол. наук. – Львів, 2001. – 20 с.
10. Печарський А. Я. Поетика творчості Осипа Турянського. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003.- 202 с.
11. Рот Й. Білі міста / Пер. І. Андрущенко, вступ. ст. Ю. Бедрика. – К.: Смолоскип, 1997. – 213 с.
12. Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / Упорядник Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2007. – 280 с.

Й

*Ольга БОДНАР*

УДК 821.161.2+821.111–31.091

## ВІЛЬЯМ ФОЛКНЕР І ВАЛЕРІЙ ШЕВЧУК: АВТОРСЬКІ КОНЦЕПТИ СВІТОБАЧЕННЯ

*У статті на матеріалі творчості В. Фолкнера і Вал. Шевчука розкрито духовні та естетичні пріоритети, що визначили формозмістові та стилетвірні функції, наративну майстерність письменників. Розглянуто творчі надбання прозаїків не тільки як корпус текстів та об'єктивованих у них філософсько-естетичних засад, гуманістичних ідей, художніх образів, а й крізь призму історичного та культурологічного контекстів.*

*Ключові слова: автор, художня майстерність, метод, новаторська техніка, проза культури, бароко.*

*В статтє на материалє творчества У. Фолкнера и Вал. Шевчука раскрыто духовные и эстетические приоритеты, которые определили функции в образовании содержания и стиля, нарративное мастерство*

писателів. Рассмотрены творческие достижения прозаиков не только как корпус текстов и объективированных в них философско-эстетических принципов, гуманистических идей, художественных образов, но и сквозь призму исторического и культурологического контекстов.

Ключевые слова: автор, художественное мастерство, метод, новаторская техника, проза культуры, барокко.

*William Faulkner and Valery Shevchuk: author's concepts of world vision*

*The article deals with spiritual and aesthetic priorities defined content and style formation functions, and writers' narrative skill. The creative prose writers' achievements not only as a body of texts and objective in their philosophical and aesthetic principles of humanistic ideas, artistic images but also in the light of historical and cultural context are investigated in the article.*

*Keywords: author, artistic skill, method, innovatory technique, prose of culture, Baroque.*

Теоретико-методологічний арсенал вітчизняних учених М. Анастасьева, Т. Мотильової, Т. Денисової, Д. Затонського, застосування психоаналізу та інших методик дали змогу дослідити прозу Фолкнера в контексті літературного процесу ХХ ст. із проекцією на українські філософські й літературні традиції, предметно проаналізувати творчість Вал. Шевчука на історико-психологічному тлі кінця другого тисячоліття, віднайти споріднено-перехідні мотиви, що постійно розвиваються і становлять єдину поліфонічну структуру вічних тем.

Вільям Фолкнер належить до видатних творців американської літератури. Глибокий психологізм, складність і обшир соціальних узагальнень, філігранна художня майстерність поставили його в один ряд з іншими провідними прозаїками ХХ століття.

Увага до географії і родинного гнізда Фолкнера не випадкові, бо Південь – “то і ґрунт, і коріння, і пахощі, і спосіб життя Вільяма Фолкнера” [3, 214].

На думку американського дослідника, Фолкнер не був певен у собі: як людина з чутливою й лагідною душею, приречена жити в жорстокому й досить обмеженому суспільстві, він не зважувався “прийняти себе”, серйозно ідентифікувати себе з якоюсь однією роллю – передусім роллю письменника. Ф. Р. Карл називає Фолкнера “кентавром”, богоподібною й водночас грішною істотою, що прагне досягнути єдності буття, “пізнати глибоку понуру таїну”. З цієї “таїни” виростає більшість його сюжетів: ми накопичуємо дедалі більше інформації, а проте істина так і не дається нам, вислизаючи щоразу, коли ми, здавалося б, упритул до неї наблизились. На переконання Ю. Палієвської, “при бажанні з Фолкнера можна вичитати все що завгодно. Але головне, напевно, в тому, що Фолкнер, як письменник, все життя намагався розповісти безперечно одну і ту ж повість боротьби людини з обставинами, із собою, із навколишнім світом” [6, 5].

Ключ до своєрідності естетичних поглядів Фолкнера, до його художнього світу, а відтак і до розуміння “я” митця знаходимо в його творчій спадщині. Саме у фолкнерівському художньому доробку малої та великої епічної форми, а далі в листах, промовах, виступах виявляється його естетичне самоусвідомлення – осмислення своїх можливостей, типу мислення, власного покликання і сутності літературної творчості взагалі.

Надзвичайна чутливість, екстатична вразливість, гнучкість уяви і динамічність асоціативного мислення, спостережливість і проникливість у внутрішню суть речей, які збуджують чуття і весь духовний світ, – усе це відразу засвідчує фолкнерівська концепція “неконцентрованої” свідомості, згідно з якою всі ми – лише аморфна суміш спогадів і голосів.

Каулі зумів поставити творчий доробок Фолкнера в контекст американської літератури, зазначивши, що він поєднує традицію psychological horror, тобто глибокої, необмеженої раціональністю психологічності, що об’єднує Брауна, Готорна, Джеймса із традицією народного гумору і реалізму, найяскравіше представленого Твенном.

Літературно-мистецька практика ХХ століття лише підтверджує слушність цього судження, і митець живе в певному часовому просторі, а тому він міцно зв’язаний зі своїм часом і його реаліями. Митець обов’язково відбиває у своїх творах розуміння історії і часу, притаманне лише йому, творцеві художньої реальності.

Має рацію Т. Денисова, стверджуючи: “Фолкнер не вважав себе ні істориком, ні хронікером, ні співцем Півдня. Мета його творчості – не відтворення Півдня, а пошук правди” [4, 256]. Уся творчість Фолкнера – це рух до першооснов життя. Фолкнера потрібно сприймати як романіста ХХ століття, що відтворював життя людини з його болем і тривогами, радощами і журбою, прагнучи рятувати світ словом. На прикладі його творчості спробуємо бодай пунктирно увиразнити шлях розвитку американського роману ХХ століття.

Сам письменник в одному зі своїх японських інтерв’ю пояснював: “На якийсь час я відчув, що хочу – і можу – написати ще багато. А тому маю спростити завдання, зробивши об’єктом спостережень одну країну і заселивши її необхідною з точки зору творчості кількістю населення. Цим я хотів зекономити час і позбавитися зайвого клопоту. Ось я і намагався сконцентрувати до мінімуму власне

індивідуальне знання світу так, щоб його можна було взяти і потримати на долоні все водночас ...” [8, 143].

У своїх романах і оповіданнях він створив монументальну картину життя південних штатів Америки. Його творчість, що піддавалася впливові модерністських тенденцій, в цілому ніколи не відривалася від реалістичних коренів. Тема Півдня у творчості Фолкнера вперше постає на сторінках романів “Сарторіс” (“Sartoris”, 1929) та “Крик і шал” (“The Sound und the Fury”, 1929). Саме тоді на літературній карті світу з’явилася нова країна – вигаданий округ Йокнапатофа. В. Фолкнер проголосив вищою цінністю “маленьку поштову марку своєї землі” і заговорив про “байдужість природи до колосальних помилок людей” [8, 91].

Дія майже всіх його творів відбувається на Півдні США (виняток – антивоєнний роман “Притча” (“A Fable”), де місце дії перенесено в Європу часів першої світової війни) Але цих місць не знайдеш на картах Америки. “Я створив свій власний світ”, [8, 146] – казав Фолкнер. Таким світом стала для письменника округа, яку він, її творець і господар, назвав індіанським словом “Йокнапатофа”. Цей вигаданий ним край він розташував на рідному Півдні, в штаті Міссісіпі, а столицею обрав містечко Джефферсон. Власноручно зробив картину Йокнапатофи. І ось шляхом такого “свавільного” авторського переміщення в просторі й часі різних поколінь Компсонів, де Спейнів, Сарторісів, Маккаслінів, Сноупсів, нащадків індіанських ватажків і предків негра Лукаса Бічема, аристократів і бідняків, незалежних фермерів, білих і чорних, численних мулатів, Вільям Фолкнер відтворює історію Півдня з 1699 по 1945 рік.

Фолкнер витворив історичну оповідь про округ Йокнапатофу. Ця розповідь, на думку багатьох критиків, більшою мірою ніж деякі історичні оповіді про південь, подана автором випукло, як “загальна, цілісна і велика казка, сюжет і героїв якої ми вже знаємо” [4, 241]. Сам Фолкнер розглядав написану ним історію Йокнапатофи не як документ, а як соціальну реальність, що потребує змін. Більшість критиків-сучасників бачили в його романі історію про патріархальний аграрний “рай” на Півдні. Мав рацію російський дослідник А. Афанасьєв, стверджуючи, що “Фолкнер синтезував у своїй творчості духовні прагнення Півдня США, а його думка ввібрала традиції трьохсотлітньої давнини” [1, 27].

Фолкнер наблизився до О. де Бальзака у прагненні створити власний світ. Безперечно, порівнювати насамперед масштаби зображення. В обох письменників створено замкнутий художній простір (з одного боку край Йокнапатофи, а з другого – Франція ХІХ ст.), в якому описано драми загальнолюдського значення. Літературознавці вказують на позитивне сприйняття Фолкнером циклічного принципу побудови “Людської комедії”, де літературні персонажі переходять із роману в роман, перехресшуються їх долі, постає життєпис людини на дорогах історії.

У літературознавчих дослідженнях суголосно розкриваються деякі загальні риси, що характеризують розвиток методу, новий погляд на світ, властивий художній культурі. “Реалістичне мистецтво на межі століть (ХІХ і ХХ), – писав Б. Сучков, – помітно змінювало і проблематику, і способи зображення життя. Воно зберегло основний конфлікт, що був властивий для попередніх етапів розвитку, і, як завше, досліджувало стосунки особистості й суспільства, аналізуючи об’єктивні причини, що породжували їх ворожість. Та все-таки воно приділяло дедалі більше уваги психології персонажів, зосереджуючись на глибинному зображенні внутрішнього світу людини, удосконалюючи інструмент дослідження потаємних явищ людської душі, проникаючи в ті частки свідомості, які поверхово описувались у реалістичному романі середини століття” [7, 39].

Цю ж тенденцію виокремлює і Д. Затонський, вказуючи на цілу концепцію “доцентрового” роману як найбільш типового явища мистецтва ХХ століття.

Проза Фолкнера перебуває в руслі виявлених закономірностей. Але ж великий митець не стає лише продовжувачем. Він завше вносить у правило, що складається чи склалося, своє бачення, тим самим це правило і розширює, і видозмінює. Він пропонує мистецтву власні, глибоко індивідуальні рішення. Вони можуть бути неприйнятними, одноаспектними, відкинутими і досвідом життя, і досвідом культури, але для нього вони єдині. І ще: якщо мова йде про справді великого митця, то обов’язково в його творчій практиці акумулюється дещо спільне, що рухає художню думку вперед, дещо необхідне для неї.

Фолкнерівська вимога охопити всю діяльність одним моментом – щось більше, ніж новаторська техніка. Це глибше, ніж метод потоку свідомості з його акцентом на підсвідомих рівнях людського пізнання, метод, який постійно подає людину ніби напівсонну... Це спроби зрозуміти тривалість і весь шлях нашого розвитку, наших “прародичів” – друге з улюблених слів Фолкнера – разом з усім, що нас хвилює, що ми пам’ятаємо, любимо.

Опираючись на М. Каулі, розглянемо феномен Фолкнера як романіста соціального. Абсолютно очевидно, що без американського Півдня з його драматичною історією не було б і письменника Вільяма Фолкнера. І все-таки “південна”, – умовно кажучи, – концепція була лише віхою, необхідною суперечністю на шляху до істинного в ньому. Якби Фолкнер тільки залишився на Півдні, його також би не було як художньої величини світового класу.

З позиції сьогодення у літературознавстві доведено, що Фолкнер, завдяки силі таланту зумів переконливо розкрити духовну трагедію особистості в умовах несправедливого існування; зберегти при цьому віру в людину, втриматися від падіння у прірву. Точно про це сказав російський критик П. Палієвський: “Фолкнер – безумовно національний, навіть місцевий митець” – зумів стати майстром “швидше загальнолюдським, який поступово і наполегливо доводить розрізненому світові свою з ним спорідненість і важливість людських основ” [5, 9].

Тепер звернімо увагу на творчість українського письменника – класика української літератури ХХ і ХХІ ст. – Валерія Шевчука.

Прозаїк, перекладач, історик літератури. Автор близько 500 наукових і публіцистичних статей з питань історії літератури, дослідник і перекладач сучасною українською мовою творів давньоукраїнської літератури. Твори Шевчука перекладені кількома мовами світу. У творчості Валерія Шевчука умовно можна виділити три основні напрями: історична проза, твори, що відображають сучасне життя, літературознавчі праці.

Барокові літературні традиції у Вал. Шевчука досліджувало багато науковців. Окремі впливи літератури та культури ХVІ – ХVІІІ століть на прозу письменника розкрито у працях В. Балдинюк, Н. Беляєвої, Т. Бледних, А. Горнятко-Шумилович, Н. Городнюк, М. Жулинського, Р. Корогодського, Р. Мовчан, М. Павлишина, Л. Тарнашинської, З. Шевчук, О. Юрчук. Людмила Тарнашинська, зокрема, приходять до висновку, що екзистенціальна природа героїв Валерія Шевчука виразно барокова. Необарокові знаки культури у текстах письменника, на думку Н. Городнюк, презентують постмодерну стратегію культуротворення. Незважаючи на порівняльну специфіку цих досліджень, помітно, що доміантними критеріями визначення екзистенційної поетики та належності творчості Валерія Шевчука до „прози культури” є виявлення поетично-риторичних, філософських та морально-етичних знаків барокової літератури. Попри те, в українському літературознавстві бракує системного вивчення характеру взаємозв’язків між дослідженнями, перекладами, прозою Валерія Шевчука.

Окреслені проблеми контактів творчості Валерія Шевчука та бароко демонструють, що такий підхід розширює можливості наукового вивчення текстів письменника, їхньої художньо-структурої організації, особливостей конструювання художніх образів, специфіки комбінування семіотичних та семантичних презентацій.

Твори Шевчука – своєрідні дослідження природи речей. Але центром досліджень письменника завжди лишається людина – чи то у замкненому просторі, чи то у мандрах широким світом, у прагненні пізнання. Тематичний діапазон творів широкий, але, зрештою, увесь він – добро і зло, життя і смерть, прекрасне й потворне – сходиться на людині, бо саме людина є мірою всього. І хоч які б мотиви переважали у творах письменника – чи складні концепції медієвістичного світогляду, чи народно-поетична фантастика, вся сила таланту майстра звертається до єдиного – людини. А все, що навколо неї, – лише способи відтворення складного світу людської душі в її стосунках зі світом людей, із природою, з Богом і дияволом.

Подібно до того, що, як вважає Вал. Шевчук, рідко в житті зустрічаються виключно лихі чи добрі люди, у творах його боротьба розгортається не між окремішнім абсолютним добром з одного боку та абсолютним злом з іншого, а між злом і добром, поєднаними в певному цілому. Такою найчастіше є внутрішня боротьба людини за власне “я”.

Є необхідність саме внутрішнього сприйняття героїв. Не оболонка, яку ми носимо, а душа, що формується всередині – ось що постає визначальним показником людської цінності для письменника. Проза Валерія Шевчука є прозою духу, прозою душі, в якій і відбуваються головні перипетії. Мабуть, треба прожити не одне життя, щоб розкрити різноманітні грані людської екзистенції. Валерій Шевчук проживав їх героями своїх книг. Його творчість примушує кохати, ненавидіти, вірити, боротись і, головне, – жити хотіти, жити й відчувати.

Валерій Шевчук, мабуть, найплодовитіший письменник тепер уже старшого покоління, прозаїк, який стійко й послідовно не потрапляв (принаймні в тематичному, явному плані) в соцреалістичну манеру, у своїх численних романах, повістях та оповіданнях постійно наголошував і розробляв питання потойбічного, ірраціонального, демонічного. В репресивні 1970-ті й ранні 80-ті він часто писав до шухляди, щоб потім, кращої пори, друкуватися широким потоком, на втіху публіці. Для молодших сучасників, однаке, український Бальзак, як його часом величали в підцензурний період, не зовсім переконливий, чи, сказати б, сприйнятливий. Масивність його творчої продукції, непогамовна Шевчукова розповідна словесність дає декому підстави зараховувати письменника до категорії – чи, власне, доби – совєтської графоманії в кращому разі, вважати ще одним варіантом орнаментальної або поетичної прози. Але Шевчук тонко відчуває зміни в рецепції, тобто еволюції читацької публіки, й у своїх найновіших творах виявляє підвищену чутливість до таких явищ, як інтертекстуальність (що, річ ясна, існувала завжди, проте в сучасному літературному дискурсі набула особливого значення), створюючи таким чином метакоментар, що, з одного боку, враховує найновіші писання, а з другого (більш чи менш свідомо), попереджає та відхиляє критичне ставлення, що власне є наслідком тієї еволюції. З-поміж низки більших

Шевчукових творів “Дім на горі”, за який автор отримав премію фонду Антоновичів, програмово порушує тему відьомства в комплексі нарративних, тематичних і жанрових стратегій та окреслює жанр химерної прози, цей український варіант магічного реалізму, а разом його іманентний зв’язок із позараціональним, метафізичним... і демонічним. Проте – саме в дусі химерної прози – це своєрідний народний демонізм, тобто демонізм якийсь мовби приручений, свійський. Він ніколи не є справді страшним, тобто психологічно руйнівним; його імпліцитний читач не є психологічно вповні дозріла людина, яка відчуває та знає справжній страх переступлення межі его, психічної травми як такої. Сама модальність розповіді зм’якшує, розряджує той демонізм, що вона несе.

Поглиблений психологізм характеризує окремі твори Вал. Шевчука, що дає підстави окремим літературознавцям відносити їх до психологічної прози, хоча поруч із психологізмом відразу звертають увагу на виразні ознаки інтелектуальної прози. Саме ці риси – концептуальність, наявність героя-ідеї, авторської картини світу, інтертекстуальність, поглиблена символічність і т. ін. – виступають жанрово-стильовими домінантами, спонукаючи відносити ці твори саме до інтелектуальної прози.

Оскільки Валерій Шевчук вибудовує свою творчість на двох основних підвалинах – національній традиції та набутках світової, зокрема західноєвропейської модерної літератури, прагнемо звести воедино, в параметрах художнього світу – як художнього просторово-ментального, духовного універсуму – твори умовно-історичної й сучасної тематики – бодай у межах означених темою питань, а також ставити їх у світовий контекст.

Загалом у творчості Шевчука (до якого тяжіє так звана Житомирська школа прозаїків) умовно виділяємо такі основні напрями: художня проза на теми сучасного життя (переважно рання, де письменникові різною мірою вдавалося уникати реалізації догматичних приписів “керівної та спрямовуючої” доктрини); твори умовно-історичної тематики (з їх заглибленням у складні перипетії середньовічного світовідчуття й світогляду); фантазії на теми народнопоетичної міфології, зокрема демонології; художні переклади; літературознавчі праці. Єднальним центром цих різновекторних зацікавлень постає людина – чи то в мандрах широким світом у прагненні пізнання, чи то в замкненому просторі, у книжному заглибленні, в релігійній аскезі, в осягненні інших культур, у фольклорному буйстві. А все інше – то способи моделювання складного світу душі в її суперечливій єдності зі світом людей, з природою, з духовним світом добра і зла.

Зосередимо увагу на спільному та відмінному в художніх манерах Фолкнера і Шевчука.

Обидва прозаїки сповідують думку, що світ створений для споглядання або діалогу з душею людини. Цей діалог вони ведуть різноаспектно, в реальних та ірреальних вимірах. Їх цікавлять взаємини людини і довкілля, що дедалі більше ускладнюються, постаючи в обширах усього буття цивілізації.

На думку Т. Денисової, для “фолкнерівського” способу моделювання характерні: створення хронотопу, розімкненого в часі й замкненого в просторі; широке застосування прийомів потоку свідомості, множинності голосів аж до інтерференції мови слухача й оповідача; вживання “гітгів” (грубі гумористичні народні побрехеньки); тісне переплетення комічного й трагічного; якнайширше звернення до символіки; ускладненість композиції (вставні новели, контрапункти); висока структурна організованість багатопланового цілого; різке поєднання ораторського мистецтва і майстерності народної оповіді (talk-tale) – усе це становить внесок у розвиток світової літератури [2, 54].

Цікавий принцип ідіостилу американського прозаїка – завершеність дії, але незавершеність думки, націленість на її продовження – проілюстровано на матеріалі роману “Сарторіс”, де окреслено багато тем, які згодом буде розкрито в наступних творах: теперішнє і минуле, перші десятиліття ХХ ст. і громадянська війна. Родина південних аристократів Сарторісів – уособлення минулого американського Півдня, що живе міфами, легендами про романтичні й героїчні часи. Сарторіси змінюються і не хочуть змінюватися з часом, для них він у минулому.

Для “шевчуківського” способу художнього творення також характерне заглиблення в загадки часу й простору. Колобіг часу український автор уявляє як “округлість світу” у витвореній ним універсальній картині світобудови як космічного універсуму. Персонажі відчувають час як колобіг у природі а життя як вічний рух. Сенсом їхнього життя є насамперед осягнення гармонії – зі світом, а найперше – із самими собою, оскільки деспотичний світ, у якому живе людина, не дає їй можливості бути гармонійною істотою. Відтак героєм більшості творів постає інтелігентна, високоінтелектуальна людина (тип українця, що тяжіє до культурних, духовних сфер).

Поглиблений психологізм творів, де розгортається внутрішня боротьба людини за власне “я”, дає підстави літературознавцям відносити їх до психологічної прози, хоча тут-таки постають і виразні ознаки прози інтелектуальної: концептуальність, виразно індивідуалізована картина світу, символізація його реалій, інтертекстуальність тощо.

Подібно до Фолкнера, Шевчук є письменником-оптимістом, що сповідує кредо, за яким, знаючи про поразку, людина все ж наповнює своє життя сподіваннями, знаходить шлях до досягнення мети, одухотворює власне життя і намагається стати господарем своєї долі. Серед його вітчизняних духовних попередників – Григорій Сковорода, Самійло Величко, Михайло Драгоманов, Іван Франко.

А водночас філософські роздуми у Шевчука подібні до Фолкнерівського відчуття, за яким людина несе в собі відображення чийогось минулого, а її власна доля теж неминуче відобразиться у чиемусь майбутньому, може, ще на початку життя. Проблему вибору Шевчук пов'язує не так із моральними/аморальними координатами, в яких обертається людина, як із її природною сутністю. Багато сюжетів, тем, мотивів він запозичує з біблійних легенд, переказів, давніх історико-літературних манускриптів, фольклорних джерел. Це стосується таких творів, як "Дім на горі", "Три листки за вікном", "На полі смиренному" та ін. Тут можуть діяти й реальні історичні особи, описуватися давноминулі події та факти, але завжди як матеріал, як привід до роздумів.

Невід'ємна риса ідіостилю письменника – притчевість. Цим автор спонукає читача шукати власних відповідей. Так, у романі "Привид мертвого дому" спочатку постає конкретний дім, а водночас це архетип, на основі якого вибудовується узагальнений образ світу. Притча захована в тому, що рідний батьківський дім – то наше минуле, яке впливає на наше теперішнє життя. Він може зруйнувати людину, якщо вона забуває про нього. Основна тема – тема пам'яті.

Отже, в даному дослідженні ми могли простежити, що осягнення світу для обох прозаїків – робота власної душі. Це знаходить конкретизацію в персонифікації, зокрема в наявності героя-ідеї.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Афанасьев А. Ю.* Великие писатели / А. Ю. Афанасьев. – М. : АСТ : Астрель, 2002. – 429 с. – (Великие и знаменитые).
2. *Денисова Т. Н.* Вільям Фолкнер, якого читати нелегко, а не читати не можна / Т. Н. Денисова // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – № 12. – С. 53–58.
3. *Денисова Т. Н.* Всесвіт по Фолкнеру / Т. Н. Денисова // Роман і романісти США ХХ сторіччя / Т. Н. Денисова. – К., 1990. – С. 214–239.
4. *Денисова Т. Н.* Південна школа в романістиці ХХ віку // Роман і романісти США ХХ сторіччя / Т. Н. Денисова. – К., 1990. – С. 240–264.
5. *Палиевский П. В.* Путь У. Фолкнера к реализму / П. В. Палиевский. – М. : Наука, 1964. – 289 с.
6. *Палиевская Ю. В.* Уильям Фолкнер / Ю. В. Палиевская. – М. : Высш. шк., 1970. – 79 с.
7. *Сучков Б.* Действенность искусства / Б. Сучков. – М. : Сов. писатель, 1978. – 410 с.
8. *Фолкнер У.* Статті, речи, інтерв'ю, письма / Уильям Фолкнер ; сост. А. Н. Николокин ; [пер. О. Сороки, Ю. Палиевской, С. Белова]. – М. : Радуга, 1985. – 488с. – (XX век: писатель и время).
9. *Cambridge Companion to William Faulkner* / ed. Philip M. Weinstein. – Cambridge : Cambridge University Press. – 1995. – 236 p.
10. *Cowley M.* The Faulkner – Cowley File : Letters and Memories, 1944–1962 / Malcolm Cowley. – London : Chatto and Windus, 1966. – 286 p.

Юлія ГАЛАН

УДК 82.09

## НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ЗАЛУЧЕННЯ ЧИТАЧА У СВІТ ФІКЦІЙНОЇ ДІЙСНОСТІ У РОМАНІ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ «САЙЛЕС МАРНЕР»

*Стаття присвячена дослідженню наративних технік та прийомів залучення читача у світ фікційної дійсності у творі Джордж Еліот «Сайлес Марнер». Основна увага зосереджена на з'ясуванні наративного значення обраного авторкою типу наратора.*

*Ключові слова: наратив, перспектива, наратор, метафора, фокалізація.*

*Статья посвящена исследованию нарративных техник и приемов приобщения читателя в фикциональный мир романа Джорджа Элиот «Сайлес Марнер». Центральное внимание заострено на выяснении нарративного значения избранного автором типа нарратора.*

*Ключевые слова: нарратив, перспектива, нарратор, метафора, фокализация.*

*The article deals with the narrative techniques and methods of involving the reader in the world of fictional reality in the novel of George Eliot "Silas Marner." The main focus is based on the studying of the narrative meaning of the narrator type chosen by the author.*

*Key words: narrative, perspective, narrator, metaphor, focalisation.*

**Актуальність теми.** У наратології основною ознакою розповідного тексту вважають присутність посередника між автором та зображуваним світом. Суть розповіді зводиться до показу художньої дійсності крізь призму сприйняття наратора (фокалізатора).

Наратор – центр орієнтації, основна фігура у творі, в структурі наративу [3, с. 160]. Яскраво виражена присутність наратора в романах Джордж Еліот і значне використання метафор в наративних структурах її текстів є одними з істотних характеристик художнього мистецтва письменниці. Проте попередні вивчення сконцентрувалися головним чином або лише на розгляді інстанції наратора, або на художньому змісті метафор без посилення на особу наратора [5, 31]. **Мета** цієї статті полягає у з'ясуванні того, як метафори в художній літературі сприяють не лише висвітленню ідей, але й допомагають створити особу наратора, який у свою чергу змусить читача зрозуміти і повірити у ці ідеї.

Перед тим, як будь-яке наративне значення зможе передатися від автора до читача, читач має бути переконаний, що він хоче продовжувати читання роману, що він може отримати досвід, що буде вартим прочитання книги. Створюючи розповідача, якого читач хоче слухати, чиї особисті якості, характер і цінності імпонуватимуть читачеві, створюється найголовніше взаємовідношення в розповіді – зв'язок між текстом та читачем. Якщо тип наратора обрано правильно, то взаємозв'язок буде створено: читач продовжуватиме читання і, під керівництвом наратора, розумітиме вигаданий світ художнього твору таким чином як цього хотітиме імпліцитний автор. Якщо ж тип наратора неправильний і читач не виявляє необхідної довіри або недовіри, або якщо він пропускає натяки щодо обдумування певних моментів твору, тому що він відчужується, то наративний задум твору буде втрачений.

Досліджуючи використання метафори як художнього елементу в романах Джордж Еліот, можна багато дізнатися про особу наратора, і в той же час ми досліджуємо наративний метод авторки, який створює картину того світу, який лежить в основі її белетристики. Розпочнемо обговорення з детального прочитання уривка твору «*Сайлес Марнер*», аби поглянути, як метафори взаємодіють з іншими формами переконання читача, аби створити зв'язок в момент, коли оповідач звертається безпосередньо до читача у творі. Пізніше ми розглянемо застосування метафори в представленні персонажів твору, аби поглянути, як наратор використовує цей засіб, щоб сформулювати відношення читача до персонажа художнього твору. Розглядаючи ці проблеми, ми маємо на меті висвітлити основні моменти наративних стратегій, які авторка використовувала у процесі конструювання художнього світу твору.

Багато критиків коментувало, як часто Еліот переміщає перспективу свого наративу, подібно до заміни або перефокусування лінз, і вона робить це в наступному абзаці «Сайлеса Марнера». Наратор розпочинає свою розповідь, дотримуючись середньої дистанції: «Яке місце могло б бути більш несхожим на Лантем Ярд як не Равелла? – сади, які виглядають лінивими від свого достатку, велика церква на широкому подвір'ї, на яку дивляться люди, сидячи біля своїх хатинок у час церковної служби; червонолиці фермери, які метушаться туди-сюди; сільські дворики, де люди, гарно повечерявши, міцно сплять у світлі нічного вогнища, і де здається, що жінки складають сувої сукна у такій кількості, наче готують їх ще й на потойбічне життя...» [4, с. 63-64]. Оповідач описує містечко Равелла таким чином, як би це зробив будь-який мандрівник, об'єктивно розглядаючи його ландшафт і мешканців досить зблизька, щоб зробити висновок про самовдоволенний характер цього містечка, але й на такій відстані, що не дає можливості близького знайомства. Але давайте розглянемо наступний уривок: «У Равеллі не було жодної людини, яка б наважилася промовити хоч слово, яке принесло б біль і так гіркій долі Сайлеса Марнера...» [4, с. 65]. У цьому фрагменті ми бачимо, що наратор наближається до особи головного героя. Не вживаючи до цього моменту метафор, авторка використовує цей засіб у цьому реченні, щоб створити більш драматичний момент у творі. Аналогії ж з'явилися ще раніше: фруктові сади «виглядають» ледачими, і здається, що жінки складають сувої сукна у такій кількості, наче готують їх ще й на потойбічне життя... Ці порівняння допомагають запевнити читача у тому, що саме наратор створює їх і що дійсність, яку вони ілюмінують, є абсолютно звичайна дійсність, і це все створює відчуття того, як наратор знаходиться в повному контролі нашого сприйняття фікційного світу. Це відчуття, що нас як читачів веде спокійний, сприйнятливий наратор, сприяє безпосередньому сприйняттю дійсності.

Багато теорій було висунуто відносно того, що створює різницю між порівняннями і метафорами. Аристотель вважав порівняння «менш приємним», ніж метафору, тому що воно містить слово, яке підкреслює що саме із чим порівнюється, а це позбавляє читача можливості створювати зв'язок самостійно. Більш недавні теорії зазначають, що різниця між метафорою і порівнянням полягає в складності значення, яке несуть у собі ці два засоби. Так порівняння представляє статичне, ясно визначене значення, тоді як метафора працює в системі основних і додаткових значень, змінюючи значення як «головних», так і «допоміжних» елементів» [5, 23-26]. Але, на нашу думку, різниця між цими двома художніми засобами полягає не лише в різниці у змісті, який вони несуть, або в тому, які зусилля читач повинен витратити, аби розуміти цей зміст, але і в різниці у відношенні між наратором і читачем, що створюють порівняння і метафора. У запропонованому фрагменті оповідач, який спочатку веде нас за собою і все пояснює, пропонує сприйняття порівняння як правдивий факт, заявляючи цим, що читача вже не потрібно направляти «у правильне русло», а що він може сприймати текст та всі його елементи

самотійно. Наратор ніби випробовує читача, але й, у той самий час, сприймає його як рівню собі. Оскільки вжиті художні засоби затвердили особу наратора як розумного та уважного споглядача-інформатора, то який же тоді читач відмовиться від рівності та «партнерства» з таким оповідачем. Саме завдяки таким змінам використання художніх та наративних технік встановлюється тісний зв'язок між читачем та текстом загалом.

Рух від одного художнього засобу до іншого вказує на серйозність бажання розповідача пояснення і показу всіх подій історії, і в той же час свідчить про те, що нічого не може бути пояснене лише через просте представлення даних. І в той же час оповідач вказує на те, що зміна в перспективі (з містечка на особу Салеса, від огляду суспільства до аналізу персонажа) і зміни у риторичі (від буквальної доповіді до аналогії і до метафори) не є достатнім для того, щоб донести до читача всі переживання головного героя. І за оглядом «важкої долі» Сайлеса знову слідує зміна перспективи: «Ще на початку історії людства, як ми знаємо, існувало вірування про те, що кожна територія землі населялася і мала своє власне божество, і кожна людина могла перетнути межу своєї території і виявитися вже не під контролем свого божества, яке було і в струмках, і лісах, і на пагорбах, серед яких вона жила ще із свого дитинства. І бідолашний Сайлес мав схоже відчуття давніх людей, коли вони тікали від цього божества на інші території...» [4, 65]

Ця зміна наративної перспективи створює порівняння між становищем персонажа та життям давніх людей. І, використовуючи цей прийом, наратор наче вказує нам на те, що повноту певної ситуації не можна оцінити не порівнявши її із схожою ситуацією. В основі цього лежить ідея про те, що все між собою взаємопов'язане, і що наратор є тією особою, яка бачить світ як цілісність мілких деталей життя та космічних вірувань першолюдей. Ще раз запевнившись в ерудованості оповідача, наша довіра до нього зростає. Нас захоплює та глибина порівняння, до якої вдався наратор лише для того, щоб ми як читачі збагнули все глибше, і в той же час нам імпонує той факт, що настільки розумний та всюдисущий оповідач допускає, що «ми знаємо», як і він, історію культури давніх людей. Ми стаємо ближчими до наратора і фікційного світу художнього твору.

До цього моменту ми обговорювали те, як Джордж Еліот використовує художні засоби у наративному дискурсі як частину процесу зближення читача з наратором і всім твором загалом. Але хоча відчуття читача щодо того, ким саме є наратор, приходить саме через таке пряме втручання «голосу» оповідача в плин розповіді, ми не можемо не відмітити той факт, що особа всезнаючого наратора, який спрямовує читача, присутня на «всіх сторінках» твору Джордж Еліот. У «*Сайлеси Марнері*» існує тісний зв'язок між особою наратора і метафорами, оскільки останні в свою чергу створюють образ оповідача, присутність якого ми можемо помітити навіть у невластивій мові, яка мала б представляти думки лише персонажа. Давайте розглянемо наступний уривок твору, де Гадфрей Касс думає про те, як уникнути розмови із батьком про своє таємне одруження: «Все ж таки, чому він має покидати надію? Вчора він бачив усе навколо у невірному світлі. Він був розсердженим на Данстена і не міг думати ні про що, окрім цілковитого руйнування їх взаєморозуміння; але що було б найрозумнішим зробити, аби пом'якшити злість батька на Данстена і підтримати ситуацію у тих умовах, які були до цього. Якщо Данстен не повернеться за кілька днів, все може зійти йому з рук...» [4, с. 119].

Відчайдушна раціоналізація Гадфрея виражається в серіях метафор так «натхненно», що можна сказати, що вони набули форму кліше [6, с. 249]. Якщо б вони вживалися окремо, то неодмінно відіграли б свою художню роль належним чином. Але будучи вжитими разом у цьому контексті, ці банальні фрази вказують лише на бідність мовних і моральних якостей персонажа, як і на нещирість його виправдань. Вживаючи ці метафори авторка приховано висуває особу наратора навіть у момент роздумів персонажа. Це свідчить про те, що оповідач у цьому творі є основним джерелом керування читача у напрямі, який обрала сама авторка. У Джордж Еліот наратор все помічає, застосовує нульову фокалізацію, використовує різні наративні фокуси стосовно предмету зображення, переключення розповіді в план сприйняття персонажів, поглиблюючи цим і психологічний малюнок твору. Оскільки у творі «Сайлес Марнер» наратор всезнаючий і всюдисущий, діяльний, активний, тому й тип розповіді ауторіальний (гетеродієгетичний, за Женеттом). Наратор (розповідь у повісті ведеться від 3-ї особи) – всезнаючий і всюдисущий. Тому, всезнайство і всюдисущість розповідача, вираженого в окремій особі, не руйнує читачької ілюзії начебто саморозкриття мистецького світу, як і не приховує суб'єктивної генези начебто «об'єктивної розповіді» [3, 162].

Спіраючись на праці М.Бахтіна, Ю.Тинянова, Б.Кормана, І.Денисюка, польських дослідників Г.Маркевича, Я.Славінського, на інші зарубіжні джерела, можна зробити висновок, що: 1) наратор – посередник між «зовнішнім» автором та художнім світом; 2) наратор – насамперед мовно-стилістичний епіцентр викладу: як суб'єкт повіствування він формує цей виклад, а з ним і художній світ твору, який постає саме як наростання слів і подій нарації, 3) нараційна стратегія автора в кожному випадку несе в собі ціннісні орієнтири для читачам [1, 158]. А широке використання авторкою метафор буде визначати сам принцип організації роману, основний засіб художнього втілення його задуму, а також і код проникнення в цей задум.



Головним чином Джордж Еліот влучно обрала особу наратора. У «Сайлесі Марнері» вона створила мудрого, співчутливого, щирого наратора-«гіда», до якого читач охоче приєднується і яким керується. Завдяки такому типові оповідача персонажі твору досягають дійсності зображення, яка заохочує читача до активного сприйняття того, що відбувається із ними. Розглядаючи метафору як частину риторики оповідача та наративний засіб можна глибше зрозуміти процес передачі змісту твору читачеві. Насиченість використання метафор наратором і спосіб їх використання зумовлює ступінь відповіді та сприймання читача. А це, у свою чергу, впливає на сприймання та розуміння художнього твору загалом. Така наративна стратегія, де особа всезнаючого наратора виступає основним джерелом інформації, є типовою для творів Вікторіанського періоду англійської літератури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Боднар Віра. Рецептивна стратегія та особливості нарації малої епічної прози (оповідання І. Франка «Місія» та «Чума»)// Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство/ Редкол. М. П. Ткачук, Р. Т. Гром'як, О. Глозов та ін. – Тернопіль: ТДПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 155-159.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Жерар Женетт. Фигуры: В 2-х томах. – Т. 2.
3. Собчук Л. Розповідна майстерність М. Вінграновського у світлі сучасної наратології (на матеріалі повісті «Сіроманець»)// Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство/ Редкол. М. П. Ткачук, Р. Т. Гром'як, О. Глозов та ін. – Тернопіль: ТДПУ, 2003. – Вип. 1 (13). – С. 160-164.
4. George Eliot, Silas Marner: The Weaver of Raveloe, ed. Q. D. Leavis (Harmonsworth: Penguin, 1967).
5. Studies in the Novel XV no. 1 (Spring 1983). Co. 1983 by North Texas State University.
6. W. J. Harvey, The Art of George Eliot. London: Chatto & Windus, 1961.

Таміла КОТОВСЬКА

УДК 82. 091

## ВИВЧЕННЯ КОНЦЕПТУ ПІРВИ У СИМВОЛІЦІ УКРАЇНСЬКО-АМЕРИКАНСЬКОГО ЗБЛИЖЕННЯ З ПОГЛЯДУ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Б.БОЙЧУКА ТА Н.СПАРКСА)

*У статті увиразнено деякі домінанти українсько-американського зближення в сфері побуту, літератури та культури на матеріалі прозових романів Богдана Бойчука та Ніколаса Спаркса. Вони потребують оновлення з позицій взаємодії реалізму та модернізму. Ця проблема стала тепер у центрі уваги наших гуманітаріїв.*

*Ключові слова: мотив, контактність, національна література, проблема виховання, фікційність, міжкультурна взаємодія, нарація.*

*В статье подчеркнуты некоторые доминанты украинско-американского сближения в сфере быта, литературы и культуры на материале прозаических романов Богдана Бойчука и Николая Спаркса. Они требуют обновления с позиций взаимодействия реализма и модернизма. Эта проблема стала теперь в центре внимания наших гуманитариев.*

*Ключевые слова: мотив, контактность, национальная литература, проблема воспитания, межкультурное взаимодействие, наррация.*

*The article is about some dominants of Ukrainian-American rapprochement in the sphere of literature, way of life and culture on material of prosaic novels by Bohdan Boychuk and Nicolas Sparks. These dominants require updating from the point of view of co-operation of realism and modernism. This problem became now in the spotlight of our literary critics.*

*Key words: motif, connection, national literature, the problem of upbringing, fictionality, style, intercultural interaction, narration.*

Хронотопні виміри мистецького мислення Б.Бойчука як письменника не потребують бодай якихось додумувань і фікціоналізацій.

Сповідальність Б.Бойчука вражає читачів, які навіть жодного разу не були в США. Ця якість його прози живиться трансформованим біографізмом його асоціацій і спогадів про Нью-Йорк, куди прибув підлітком Бойчук. Такий же вимір бачимо у спадщині тих літераторів, які творили Нью-Йоркську групу письменників, у середовищі емігрантів.

Американсько-російська-українська закоріненість досвіду літераторів, причетних до культурного зближення відомих особистостей, дає підстави в глобальному світі вбачати та аргументувати сумірність

(рецептивно-типологічну, контактність) ймовірного перетину джерел їх художнього досвіду. Є у такому вимірі передусім *фікційність* і *правдоподібність* особистісного пережиття авторів і їх героїв-персонажів-прототипів.

У багатьох зразках світової літератури, так званих «бестселлерах» здавна і до сьогодні людство задумується над елексиром «вічної любові». Тексти такого формату є чи не в кожній національній культурі. Тому в просторі тієї чи іншої етнічно-національної спільноти не важко при бажанні розшукати одиниці для зіставлення й осмислення.

Мистецький досвід у їх еволюційному розвитку як українських (Б.Бойчук, Ю.Тарнавський, Б.Рубчак, О.Тарнавський, грань діаспорно-еміграційного оточення), так і докільля тих митців, які народилися в США, Канаді аж до Австралії, переконливо засвідчує все розмаїття особистостей культурного простору з середини ХХ століття.

Відтоді минуло достатньо часу, щоби в сприятливих умовах склалося щонайменше *три покоління* літераторів, які мають різні уподобання, сповідують гетерогенний стиль.

Письменницько-поколіневий вимір у художній літературі використовується давно і в різних національних культурах. Якщо подібний вимір тривалий час зазнавав переслідувань і не заохочувався в колишньому СРСР, то за новітніх умов, складаються плідні парадигми для культурних взаємин і взаємозбагачень.

Особливо з розвитком літературної антропології цей підхід набуває нового розмаху в просторі культури [3].

Мати хлопця, зображеного потім прозаїком Б.Бойчуком, дорікала, що юнак змалку виглядав, як «чуперадло». Фікціоналізована героїня «працювала у великій фінансовій фірмі на Волл-стріт», до неї в гості і на розваги приходив «принадний і гарний з вигляду мужчина – середнього росту, блондин, із синіми очима і гострим носом» [1, 9]. Після одного делікатного інциденту «мати запропонувала перевести мене до гарної приватної школи поза Нью-Йорком, у Вестчестері. Там я мав жити й харчуватися в гуртожитку... Мені пішов тоді тринадцятий рік» [1, 16]. Описи способу життя і взаємин з матір'ю подаються у першому ж романі з перспективи *підлітка*, що мав специфічну ваду-звичку «неперекорну цікавість і схильність підглядати». Хлопця звали Марком. Персонаж, від імені якого ведеться в творі розповідь, коментує цю звичку з точки зору етики: «... оскільки в наш час не гідно підглядати, я мушу вдаватися до алегорій та символіки».

У процесі розгортання фабули-сюжету стався «цікавий поворот» у текстовому світі твору. Поворот мотиваційно пов'язаний з портретом екзотично зодягненої жінки «під сороківку». «Вона, - оповідає наратор, - мала темно-зелену довгу спідницю в вишневі квіти, зелену курточку, скроєну під військовий піджак, та зелений ширококрилий капелюх. Її чорне рівне волосся було коротко підстрижене, а на вухах висіли довгі кульчики ручної роботи із різних камінців» [1, 77]. Така експозиція роману зумовила дивну мотивацію з боку жінки, а юнак як наратор наче знехотя зауважив: «Грінг Віллідж захоплювало мене якраз такими несподіваними зустрічами та колоритними особливими подіями» [1, 80]. Саме в подібній ситуації Марко знайомиться з жінкою, яка відрекомендувалася так: «... У мене є вільне мешкання ... мужчина, який жив у ньому, вчинив самогубство. І мужчина перед ним <...> Я маю дуже гарний будиночок над Гудзоном, до того ж – там багато дерев» [1, 83]. Розмова з чорною Джуліаною, як вона назвала себе, актуалізувала подібні до матері «хлоп'ячі едіпівські комплекси» [1, 95]. І в цьому зв'язку з'являється ще один мотив у символічній структурі роману – мотив *пастки-провалля*: «Я усвідомлював, що добровільно ліз у пастку, яку вона поставила мені, але не мав достатньої сили волі перемогти себе. Її темна душа, мов провалля, вабила мене в зловісну глибину, і я йшов туди, немов у смерть» [1, 97].

Символіка цього мотиву архетипно конкретизується в процесі сюжетного розгортання оповіді про стосунки Джуліан – Джульєти і молодого юнака – Ромео. Ймовірність подібної інтерпретації в межах цього тексту інтертекстуально спрямовується епіграфом до роману з драми Шекспіра «Ромео і Джульєтта» Значеннева конотація подібного мотиву увиразнює свій сенс аж під кінцем першого розділу: «... я... нічого не розумів із нашої розмови. Одне тільки було ясно: вона мене не хотіла. А я все більше й більше жадав її» [1, 107]. Саме зустріч з Джуліаною, якою (зустріччю – Т.К.) завершується перший розділ твору, символічно увиразнює ту сюжетну *можливість*, яку мав би для себе відкрити персонаж-наратор Марко... [1, 109].

Зобразивши ряд конфліктів (аж до стрілянини), Б.Бойчук докладно моделює американський спосіб життя через роздвоєння особистостей в екстремальних ситуаціях, демонструючи процес амбівалентності людської сутності. При цьому він наголошує: «Ставши смерті перед очі, я віднайшов гармонію із собою. Усвідомивши також, що я не такий аж поганий чоловік» – такий один із висновків у наративі роману [1, 141]. Гармонія виявилася оманливою. До омани вела дорога «крізь пекельний вогонь і муки чистилища, щоб наблизитися до неї» [1, 142]. Переконливість такого висновку простежено на трансформації образу Джуліани, а Марко «нарешті вилікувався від ... підглядання» [1, 153]. Парадоксальність і повчальність подібного висновку впливає із ситуації, де презентовано участь

Джуліани в груповому сексі (розділ четвертий роману, поданий без натуралістичної пікантності). Згадавши той епізод, яким починався роман (це відверто натуралістично описані стосунки матері Марка з Дейвісоном), наратор подає новий висновок з людської природи: «Вік до всього змушує людину ...» [1, 164]. У дескриптивній частині прозового еротичного твору є повчальний загальнолюдський «Постскрипtum» [1, 169-174], в якому знову уявлюється Беверлі, якій наратор роману навіює відвертий висновок без потреби використання нецензурної лексики: «... Які ми були колись сліпі <...> Обдурювали себе чужим коханням».

Нові романи Б.Бойчука, написані вже в Глен Спеї та Києві упродовж 1995-1998, 2001-2002, 2002-2003 років, переконливо демонструють еволюцію образного мислення поета, драматурга, прозаїка і перекладача, у форматі яких виступає Б.Бойчук у культурі. В минулому – член Нью-Йоркської групи письменників – він тепер діяльний і продуктивний креатор світової літератури – публікує свої тексти в авторській редакції і показує, що за умов багатокультурності, методологічного плюралізму спроможний зберігати власну мінливу ідентичність у гетерогенних її виявах. Він посвідчив і досі свідчить, що має хист уявлювати «глибоку, філософську, життєлюбну, пристрасну і відверту прозу», яка змушує, «замислюватися над своїм життям як інтелектуалів, так і широке коло читачів». Так зазначено у видавничій анотації книжки «Три романи» [1].

Продовжуючи рефлексії видавців, ця анотація інтертекстуально підтвердила: трикнижка незвичних романів уже переконує багатьох читачів, «варто щось у ньому (у своєму житті – Т.К.) змінити».

Це «щось» стосується отого невимовного (звісно *прилюдно*), а насправді – загальнолюдського та сакрального, без чого людське і людяно-гуманістичне існування немислиме. Щоб бодай якимось наблизитися до невимовного, доцільно в огромі людської культури прочитати одну з численних книжок найвизначнішого сучасного грецького філософа і богослова Христоса Яннараса [4], в контексті основних концептів якої далі долати парадокси романів Богдана Бойчука. Безсторонній критик як марновірства, так і безвір'я, Христос Яннарас є представником вселенської відкритої думки [4, 5]. Як зізнається філософ-богослов, його здавна вразив той факт, що отці Церкви, «вживали слово «ерос» замість інших еквівалентів поняття «любові»» [4, 7], тому «ерос означає невловно-тонкий момент зустрічі з іншим». Така констатація дозволяє наблизитися до іншої онтології, тобто виявити в еротичному пориванні перше визначення особистості. Хр.Яннарас обстоює думку-тезу, що «навіть невдача, а то й поразка в стосунках між живими істотами, хай навіть у негативній формі, чого ми зрештою шукаємо» [4, 10]. Власний дискурс про невловну сутність любові-еросу – філософ-богослов починає з тези: в коханні ми вивчаємо спосіб існування життя <...> Нас мучить жага життя, і можливість жити полягає в нашому зв'язку з Іншим. Ми шукаємо для себе можливість життя – взаємність становлення. Інший стає «знаком» життя, відчутною відповіддю на найбільш глибоке і владне бажання нашої природи <...> Ти живеш настільки, наскільки віддаєш себе, щоб прийняти самовідданість Іншого [4, 14]. Розгортання подібного дискурсу за музичною парадигматикою увиразнює такі думки: «Ми прилучаємося до життя в кожній миттєвій повноті любовного зв'язку» [4, 25], «Повноту життя, що досягається в коханні, знак присутності повноти ми називаємо красою. Прагнення до краси «означає» повноту, тим не менш ніколи з нею не отожднюєчись. Називається красою тому, що завжди кличе до себе. Поклик – навернення до зв'язку та співіснування...» [4, 28]. У процесі онтологічного осмислення бути людиною від немовляти через дитинство до підліткового дозрівання доцільна узгодженість людських взаємин через концепт присутності образів матері й батька, що є «архетипові зразки краси, життєвого заклику до повноти зв'язку, повноти кохання». Хр.Яннарас припускає, що «суб'єктивне почуття краси завдяки досвіду присутності батька та матері виникає ще до появи картин. Тому й критерії естетичної оцінки в коханні – потяг, викликано красою, спонукання до поєднання – не можуть існувати автоматично, як незмінні принципи та об'єктивні параметри оцінки. Здатність до кохання або оцінки краси залишається *сукупністю* перших ознак» [4, 35-36].

Хр.Яннарас привчає своїх читачів не надто узагальнювати і генералізувати окремі факти чи їх групи: «Безліч випадків холодності, незадоволеності або зв'язку без кохання зобов'язані своїм існуванням саме психічній стриманості, психологічним комплексам, втручанню свідомості» [4, 55]. Подібне твердження теоретично виокремлене з цілісного дискурсу окремої людини-індивіда якраз наочно демонструє Б.Бойчук у конкретно-чуттєвій образній формі своїх романів. За тисячоліття існування гетерогенних життів людських істот, уже «розрослося заплуталося право дріб'язкової казуїстики ...<...> існує <...>право римської церкви, етика кальвіністів, пієтизм лютеран, пуританство методистів, баптистів, перетворений на ідолопоклонство, моралізм анабаптистів, старокатоликів, Армії спасіння ...» [4, 56]. Тому слід пам'ятати, що «юридичні обмежені бажання формуються навколо однієї сталої осі: щоб в коханні є тілесним, а щоб – душевним. І звідси, щоб є гріховним, а щоб безгрішним» [4, 56].

Ессе Хр.Яннараса закінчується англійською мовою віршовою вдячністю на всі запитання, на які нема ще відповіді.

Текстові події у виявах писання – читання – інтепретації відбувалися у просторі культури на

великих обшарах (від Нью-Йорка до Москви і Києва). Тепер до часо-просторових конфігурацій з долученням комп'ютерно-інтернетної цивілізації долучився і американський письменник Ніколас Спарк. Він збагатив текстову культуру ще одним бестселлером – романом «Вибір» (The Choice). В оригіналі роман опублікований у видавництві Grand Central Publishing 2007. По-російськи твір Н. Спаркса побачив світ у серії «Избранные романы», яку презентує московський видавничий дім «Ріверз Дайджест» 2009.

Видавці-перекладачі і популяризатори твердять, що цей роман «пронизан трепетным отношением к браку и семье» [2, 393]. Нік Спарк народився 1965 року. Бувши кращим випускником школи, письменник став фінансистом.

Залюблений у творчості С.Кінга й Е.Гемінгвея, письменник, живучи у США, здобув фах ветеринара, не переставши бути бібліоманом: як читач він осмислює «по сто книг в год, не меньше» [2, 395]. Його біографічна довідка характеризує письменника і як публічного активного діяча. «Несмотря на череду личных трагедий, мировоззрение Спаркса остается неизменно жизнеутверждающим, и в этом заключается еще одна особенность его прозы» [2, 395].

«Вибір» - художній твір, що має чимало ознак-прикмет літературного бестселлера: починаючи від формальної структури аж до глибинної концептології. Як уже давно водиться в американській прозі, цей роман – *доволі стислий* за будовою, хронотопом і водночас *розлогий* за сюжетом, фабулою і захоплюючий за проблематикою і вибагливою зміною парадигматики. Бестселлер складається зі зміщень (ретардацій, алюзій та антиципацій) творчачи колаж, ненав'язливо дисциплінує рецепієнта читача в бажаному письменникові напрямі.

Отже, інтенція романіста майстерно дотримується осяжних з погляду герменевтики змістово-сенсових процедур. Ті концепти, які вкладає автор у творений текст і контекст, дозволяють вчасно засвоювати, осмислювати взаємини головних і маргінальних персонажів як дійових осіб. Оповідач-розповідач, який конструює таку конструкцію постійно допомагає читачам орієнтуватися в стислому тексті, подаючи їм пізнавально-епістемологічні знаки. З-поміж численних концептів-орієнтирів виокремлюються передусім ті, що міцно тримають допитливих читачів в історико-літературному процесі, його етапах і стилевих уподобаннях. Ми переконані в тому, що маємо справу з новітнім романом, який розгортає свій дискурс у колообігу літературно-мистецьких напрямів у ланцюгу (міфи ↔ бароко ↔ романтизм ↔ натуралізм ↔ реалізм ↔ модернізм → постмодернізм). Так завжди пульсує жива словесність.

Названі концептуальні орієнтири западають у вічі від першої сторінки прологу, як-от: «Сколько людей, столько сказок, которые они рассказывают, и лучшие из них – с неожиданным концом. Во всяком случае, так говорил в детстве Тревис Паркеру отец. Тревис помнит, как отец присаживался к нему на кровать и загадочно улыбался, услышав просьбу сына рассказать сказку» [2, 295].

У такий спосіб уже в експозиції роману читачі поінформовані про персонажів, їх стосунки, вік і місце розгортання дії, задані рецепієнтам основні концепти і вектори розвитку фабульно-сюжетно-аксіологічного та генологічного дійства. Отож, перед нами – *друга реальність*, як модус мистецтва. Домінантою уявної реальності є такі «достовірність».

Н.Спарк зумів майстерно перевтілюватися не тільки в наратора, яким виступав Тревіс Паркер, а й в інші біографічні постаті (у свого батька, молоду жінку, що згодом стала його улюбленою дружиною, Габбі Холланд). Тревіс Паркер спробував у певних життєвих і поведінкових ситуаціях ідентифікуватися з постатями своїх друзів і двох рідних дочок – Кристину і Лайзу. Коли імена дочок з'являються в романі, їм було вже вісім – старшій дочці і шість – молодшій. Доглядаючи дівчат, незважаючи на виклики нового дня, «Тревіс чувствовал, как от тревоги у него щемит сердце. Возможно, в этом нет ничего странного, но с недавних пор он словно заикнулся на том, чего раньше не замечал... Тревис ловил себя на том, что без конца прокручивает в памяти только что завершившееся утро, ищет подтверждения, что за дочерей нечего волноваться» [2, 367].

Так розгортається і розбудовується чисто літературний і психологічний самоаналіз, на основі згадок про минуле: «Романтический период их отношений дался Габби не просто. Ей пришлось разрываться между двумя мужчинами-соперниками...» [2, 367]. Здійснюючи внутрішній самоаналіз, пригадуючи деякі сварки і суперечки з дружиною, у тексті роману наратор подає й узагальнення особистого досвіду: «Оба интуитивно понимали, что брак – это в первую очередь уметь идти на компромисы и прощать. Это умение поддерживать *равновесие и гармонию*. Долгие годы это им удавалось, а теперь все разладилось. Осознавая это, Тревис жалел, что нельзя хоть как-нибудь вернуть то утраченное *равновесие*» [2, 369].

Як бачимо, роман «Вибір» вибудовується в річищі давніх традицій «роману виховання». Тому далі можемо простежувати поетику твору такого жанрового типу крок за кроком поки описуються наслідки аварії, в якій постраждала Габбі з вини Тревіса. Провина Тревіса була мимовільною. Молоді люди поженилися з любові і «через пару місяців Габбі забеременела <...> в доме прибавилось радостной суматохи» (там само). Аварія спричинила тривалу біду: жінка запала в кому, всі дійові особи роману все-таки вірили в одужання Габбі. Тому випробування героїв взаємним коханням посилюється

випробуванням у сакральні чесноти.

Сюжетно-фабульні виміри роману «Вибір» Н.Спаркса, поетика цього твору відповідають усім ознакам американського бестселлера. За своєю парадигматикою «Вибір» - суголосний не тільки з давнім твором Дж.Д.Селінджера, з новітніми романами Б.Бойчука, а й з творчим мисленням філософа Хр.Яннараса, який кидає нове світло на проблему, увиразнюючи проєкцію проблеми на *концепт самовідданої любові-кохання*. У цьому контексті привертає увагу загальнолюдська тенденція вболівання персонажів будь-якого мистецького явища/твору, що дорожать подібною пристрасстю. Щодо роману «Вибір», можна твердити, що мотив обстоювання справжньої любові є *вічним*. Реалізація такого традиційного для людей *мотиву* випробовується у взаєминах персонажів, персоніфікованих у героях як Тревіс, Габбі, Кевін. Названа трійка дійових осіб становить своєрідну *тріаду*, кажучи мовою філософії, або *тріадою*, говорячи по-християнськи за парадигмою Біблії.

Отже, Тревіс Паркер, Габбі Голланд і Кевін, який ще зі студентських студій був не байдужим до Габбі як молодій жінки, складають у сюжеті роману осереддя конфлікту. Вони – своєрідні партнери, знайомі – навколо них розгортається любовна історія-наратив. Як засвідчує текст твору, письменник Н.Спарк своєрідно розставляє акценти: сидючи на дивані, залишившись у дівчини, «он (*Кевин*) сказав Габбі, що безумно любить її .... Это заявление было сделано таким тоном, что Габби показалось, будто ей уже пора переехать к нему» [2, 317]. Відтоді Кевіна трактували як «бойфренда» молодій жінки, в яку зі свого боку також поступово закохується Тревіс Паркер. Так виникає традиційний «трикутник» і людська напруга. Простеження цієї людської (антропологічної) традиції стосунків між «трією» демонструє майстерність/уміння американського романіста щільно затягувати в художньому світі уявний вузол. Воодночас сюжетно-фабульний зріз цього вузла розширює контекст твору. За рахунок видуманих постатей (сімейної пари, друзів Тревіса) і фіктивних учасників подій (собачка Моллі, в якій з'являється низка псаєт, а тварин лікує та доглядає ветеринар, що також закохується в Габбі). Уявлення (текстуальна конкретизація) *подвійних* взаємин між людьми та живими істотами) і є тією проєкцією, крізь призму якої відбувається *інтерференція* в тексті, взаємовідбиття буттєво-онтологічного статусу живих істот.

З цього погляду дуже цікавий другий розділ роману, особливо та ситуація, в якій описані роздвоєність Габбі, сумніви Тревіса і функціональна роль бойфренда Кевіна. Текст роману «Вибір» розгортається в парадигматиці то «роману виховання», то пригодницької літератури, то концепції літературної герменевтики, то вибагливої інтерпретації, з елементами інтертекстуальності. Багатовимірність такого насиченого тексту в перехідний період словесності 70-их років ХХ століття виразно демонструють окремі фрагменти роману.

Третій розділ роману (с.с. 325-340) текстуально увиразнює взаємини всіх учасників романного дійства, збуджує найменші асоціації, алюзії, натяки, невиразні підозри та прозрінання; уточнює навіть часопросторові виміри регіонів США – штатів Каліфорнія та Джорджія – подає інформацію про те, що Тревіс начебто «об'їздив весь мир» [2, 333], а той уточнив: «Если бы! Поверь, я еще много не видел» [2, 334]. Зближення Тревіса і Габбі текстуалізується неухильно і начебто ненароком: «...от случайного соприкосновения перед ее мысленным взглядом на кратчайший миг возникла картина: они вдвоем сидят вот так же на песке еще *сотню* предстоящих выходных» [2, 341].

Нік Спарк як письменник, формувався митцем під впливом Е.Хемінгвея, засвоював літературну майстерність перехідного періоду в історії словесності. Тому в його письмі відбита зміна парадигм – від реалізму до модернізму з усіма трансформаціями названих мистецько-стильових напрямів. У тексті роману «Вибір» (The Choice) немає демонстративно наголошуваних ні *відмови від конкретики реалізму* (правдоподібність життєвого зображення), ні *бравди* прийомом «потоків свідомості», ні експериментального здобутку «нового роману». Натомість виразно й очевидячки проступає зануреність у практику життєподібності. Така дискурсивна практика цього митця довела свою невичерпаність та словесно зображальну ефективність. Очевидно, це зумовлене біографізмом особистого досвіду американських письменників. Вимір автобіографізму у творчості Н.Спаркса виявляється у мисленні його протагоніста – Тревіса та інших дійових осіб любовного роману.

Навіть традиційні засоби художнього зображення (описи, портрети, пейзажі, інтер'єри, екстер'єри тощо) збережені і функціонально заощаджені. Все, що в історико-літературний процес успішно запропонували попередники в світовій літературі, тепер демонструє свою креативність. Звернемо увагу в цьому плані на такі засоби психологічного аналізу внутрішнього світу людей, як *монологи, діалоги, внутрішнє мовлення персонажів* і т. п.

Текстуальний фрагмент з початку четвертого розділу добре демонструє оновлену практику мімесну – наслідування. Тут промовисто видно те, як і наскільки змодифікувалися міметична описова зображальність і водночас на зміну міметичності виразно уявлюється оцінно емоційна презентація словесного дискурсу.

Саме у цьому розділі Тревіс і Габбі неначе пізнавали свій досвід, «зондували» один одного, і суперник «бойфренда» молодій жінки ненароком признався в діалозі з нею: «... Любовь чудесна. Люблю влюбляться», на що почув репліку: «- Сразу чувствуется богатый опыт. Но не забывай: истинная любовь

вечна». І на таку багатозначну репліку Тревіс отримав інтертекстуально оформлену відповідь: «Если верить поэтам, всякая истинная любовь заканчивается трагедией. Но это не значит, что я с ними согласен. Как и ты, я скорее романтик, предпочитающий сказки со счастливым концом» [2, 346]. Під час діалогу на теми з астрономії, погляди закоханих зіткнулися з феноменом «світовідчуття», про який охоплені пристрасною закоханості голосно не мовлять: «... их взгляды снова встретились, и прежде чем Габби успела опомниться, Тревис привлек ее к себе и поцеловал». Наратор констатує, що вона «не осознала, что произошло». Вигукнувши - «що ти робиш!»: ошелешена Габбі в «глибині душі розуміючи, що не має нічого проти поцелуя» [2, 348].

Упорівнюючись до спокусливого танцю, такі події героям у їх самосвідомості видалися такими, що їх порядні люди не чинять. Тому закохані навіть у телефонній розмові не могли озвучити свої наміри. Жартома фліртуючи на пруглянці, вдома Габбі на ганку продовжувала міркувати-догадуватися чи не збожеволіла вона. У такий спосіб текстуально завершується перша частина роману, і двоє закоханих зливалися своїми тілами «как две половины единого целого». Долаючи сумніви і каяття, Габбі і Тревіс збагнули і переконалися в слушності свого вибору. Письменник від імені всезнаючого наратора твердить «Наконец-то она поняла, как должна поступить» [2, 365].

Осмислення різних текстів у форматі бестселерів (як у Н.Спаркса) з проєкції філософа-богослова Х.Яннараса дає нам змогу уявлювати парадигматику зміни образних явищ від романтизму, реалізму до модернізму і постмодернізму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук Б. Три романи / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2004. – 376 с.
2. Спарк Н. Выбор : пер. с англ. / Н. Спарк. – М. : АСТ, 2009. – 574 с.
3. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : Академія, 2008. – 248 с.
4. Яннарас Х. Варіації на тему Пісні Пісень : пер. з грец. / Х. Яннарас. – К. : Дух і літера, 1999. – 128 с.

*Наталія МИКОЛАЙЧУК*

УДК 82.09

### «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» Ф.КАФКИ В ПРОЕКЦІЇ ПСИХОАНАЛІЗУ

*Стаття присвячена дослідженню новели Ф.Кафки «Перевтілення» з позиції психоаналізу.  
Ключові слова: психоаналіз, лібідо, Кафка.*

*Статья посвящена исследованию новеллы Ф.Кафки «Превращение» с позиции психоанализа.  
Ключевые слова: психоанализ, либидо, Кафка.*

*The article deals with the novella by F.Kafka «The Metamorphosis» from the point of view of psychoanalysis.  
Key words: psychoanalysis, libido, Kafka.*

Психоаналіз (нім. Psychoanalyse) – метод психотерапії та психологічне вчення, що ставить у центр уваги несвідомі психічні процеси і мотивації, був розроблений наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть австрійським лікарем Зигмундом Фройдом. Від психоаналізу як конкретної теорії та методу психотерапії варто відрізняти фрейдизм, який підносить положення психоаналізу в ранг філософсько-антропологічних принципів. Першорядне значення З.Фройд відводив сексуальним потягам, тобто лібідо (лат. libido: порив, прагнення), які часто залишаються незадоволеними. Це поняття, що належить до словника медичної і психологічної сфери (запропоноване М.Бенедиктом, 1868) та психоаналізу, віддавна вживане і на теренах літературознавства.

Психоаналіз в літературознавстві – це спосіб трактування літературних творів з точки зору психологічного вчення про несвідоме. Психоаналіз розглядає художню творчість як сублимоване, символічне вираження психічних імпульсів і потягів (сексуальних та інфантильних в своїй основі), і знаходять компенсаторне задоволення в сфері фантазії. Психоаналіз виявляє в історії літератури ряд стійких сюжетних схем, у яких автор ідентифікує себе з героєм і малює або виконання своїх підсвідомих бажань, або їх трагічне зіткнення з силами соціальної і моральної заборони (так, у «Царі Едіпі» Софокла, «Гамлеті» Шекспіра і «Братах Карамазових» Ф. М. Достоєвського варіюється, як вважають психоаналітики, мотив батьковбивства, пов'язаний з витісненням «Едіпового комплексу») [11]. З.Фройд

попереджав, однак, проти змішування завдань психоаналізу та літературознавства: «Психоаналіз підходить до літератури лише як до сюжетно-ілюстративного матеріалу і сам по собі не здатний пояснити різницю між шедевром і його переказом або репродукцією, між великим письменником і рядовим невротиком або сновидцем» [12].

Багато ключових понять філософії Фрейда мають літературне або літературознавче походження. У творах Фрейда можна знайти посилання на Аристотеля, Ніцше, Гете, Гейне, Ібсена, Шекспіра, Кафку, Гофмана та інших письменників.

Незважаючи на те, що літературознавці на початках досить скептично сприймали багато психоаналітичних літературних інтерпретацій, проте останні змогли привернути до себе увагу спеціалістів і стали предметом наукової полеміки, яка торкалася як окремих інтерпретацій, так і психоаналітичної естетики і методології в цілому.

Психоаналіз є частиною цілісного літературного дискурсу, розвиток якого почався в епоху романтизму та продовжується донині. Незважаючи на те, що психоаналіз дещо віддалений від літературного дискурсу, елементи літературної творчості відіграють визначну роль на психоаналітичних сеансах, які стають методом зародження психоаналізу. Саме концепція психоаналізу З.Фрейда і правила за неабиякий авторитет для австрійського письменника Ф.Кафки.

У літературному пантеоні ХХ ст., мабуть, важко знайти особистість, парадоксальнішу за Франца Кафку, хоча за життя він був відомий вузькому колу шанувальників художнього слова. Кафку вважали пророком ХХ ст., основоположником теми абсурду в літературі ХХ ст. Давно увійшли до лексики інтелігенції вирази: «кафкіанська ситуація», «кафкіанський абсурд», «кафкіанський кошмар». Парадоксально, що у кафкіанських творах, які нерідко справляли враження «незрозумілих», «чудних», навіть «хворобливих», впізнавали себе різні покоління читачів.

Майбутній письменник народився 3 липня 1883 р. у Празі в німецькомовній єврейській родині. Його батько був комерсантом, мав крамничку. Мати походила з роду більш освіченого й забезпеченого. Серед її предків були люди вчені, схильні до мрійництва. Деякою мірою цю схильність успадкував і Франц. Він мав трьох сестер, однак саме на нього, як на єдиного сина, а отже – як на головного спадкоємця комерційної справи, батько покладав особливі надії.

Прага на той час належала до Австро-Угорської імперії. У цьому місті, що розташувалося на перетині західноєвропейської та слов'янської культур, німецькомовний єврей Ф.Кафка відчував своє нездоланне відчуження. В Чехії (або Богемії того часу) мешкали не два, а три народи. Поруч з чехами та німцями жили євреї. В очах чехів євреї та німці були однаковими, екстремісти ненавиділи як тих, так і інших. Євреям настільки чуже життя інших людей, що, як тільки вони хочуть брати в ньому участь, вони здатні лише поранити і вбити. Без цього антисемітизму творчість Ф.Кафки ризикує залишитися погано зрозумілою. Кафка відчуває себе «поставленим поза суспільством», відкинутим в замкнутий світ, в якому йому важко дихати.

Німецький критик Гюнтер Андерс так характеризував трагедію Кафки: «Як єврей, він не був повністю своїм у християнському світі. Як індіферентний єврей, – а таким він спочатку був, – він не був повністю своїм серед євреїв. Як німецькомовний, не був повністю своїм серед чехів. Як німецькомовний єврей, не був повністю своїм серед богемських німців. Як богемець, не був повністю австрійцем. Як службовець по страхуванню робітників, не повністю належав до буржуазії. Як бюргерський син, не повністю належав до робітників. Але і в канцелярії він не був цілком, бо відчував себе письменником. Але і письменником він не був, бо віддавав всі сили сім'ї» [3]. Та, аналізуючи життя письменника, можна сказати, що і у своїй родині він жив більш чужим, ніж найчужіший. Його душа рвалася в світ німецького, скандинавського, російського інтелектуалізму.

Батько письменника Герман Кафка належав до того типу людей з народу, які, маючи міцне здоров'я, добрячий апетит до життя й честолюбне прагнення «вибитися в люди», успішно завойовували краще, ніж передбачено їхнім середовищем, місце під сонцем. Він подолав шлях від сина сільського різника до пражського комерсанта – тобто спромігся, попри злидні та щоденну боротьбу за фізичне виживання, власними руками створити капітал, який дозволив йому вести свою справу, забезпечуючи добробут дружині й дітям. Ці обставини, однак, призвели до того, що з сильної та волюнтаристської натури вигартувалася особистість з ознаками домашнього тирана. Досвід власного успіху переконав Германа Кафку в тому, що обрана ним життєва позиція є непогрішимо вірною, а властиві його характерові риси – еталонними. І саме ці риси він хотів бачити у своєму єдиному синові, у своєму спадкоємцеві. Проте син, який не був наділений ні батьківською енергією («Я – худий, слабкий, вузькогрудий, – писав Франц батькові. – Ти – сильний, великий, широкоплечий») [10], ні його простодушним ставленням до життя, сприймав таке виховання як деспотичне втручання в свою особистість і в міру своїх слабких сил чинив йому опір. Цей опір, набуваючи різних форм, розтягнувся на все життя письменника (батько його пережив). Разом з тим батько був у його очах людиною не лише авторитарною, а й насправді авторитетною; відтак поряд з прагненням протистояти його впливові спостерігаємо у душі сина щире почуття глибокої поваги й любові. Це засвідчує славнозвісний

кафківський «Лист батькові» (1919), що увійшов в історію літератури як художньо-сповідальний документ одвічних драматичних взаємин між старшим і молодшим поколінням у родині. Батько змальовується як сімейний тиран, проте цей портрет доповнювався несподіваними вибухами шемливих синівських почуттів і почуттям глибокої провини.

Наведемо кілька характерних цитат з цього листа: «І я – такий, який я є (абстрагуючись від засад і впливів життя), – я результат Твого виховання і моєї покірливості... Ти говорив: «Не заперечувати!» – і хотів у такий спосіб змусити замовчати у мені неприємні Тобі сили опору, але Твій вплив був надто сильним, а я був надто слухняним, я замовкав, ховався від Тебе і наважувався поворушитися лише тоді, коли опинявся так далеко від Тебе, що Твоя могутність не могла мене досягнути, принаймні безпосередньо... Однак Ти знову поставав переді мною, і Тобі все знову здавалося «контра», хоча це було лише природним наслідком Твоєї сили та моєї слабкості» [10].

«Коли я починав робити щось таке, що Тобі не подобалося, і Ти загрожував мені невдачею, благоговіння перед Твою думкою було таким великим, що невдача, нехай навіть згодом, була неминучою. Я втрачав впевненість у власних діях. Мене охоплювали вагання й сумніви. Чим старшим я ставав, тим більше накопичувалося матеріалу, який Ти міг мені продемонструвати як досвід моєї ницості, поволі ж виявлялося, що Ти певною мірою правий. Я знову ж таки побоююся стверджувати, що став таким тільки через Тебе; Ти лише підсилив те, що було в мені закладене, проте підсилив у великій мірі, тому що влада Твоя наді мною була дуже велика...» [10].

Не дивно, що батько у свідомості митця перетворився на уособлення авторитарної влади з її байдужістю до особистості. Взаємини з батьком стали одним з головних автобіографічних джерел, наскрізних у кафківській прозі: мотивів суду, провини та покарання, абсурдності та катастрофічності людського існування, таємничої всесильної влади та приреченості бунту особистості проти ворожих сил.

Для Кафки література – це, перш за все, та сфера, куди його батькові доступ закритий, сфера реваншу над батьком, це сфера нарешті завойованої незалежності. Жорстокість, гнів, несправедливість Германа Кафки увійшли в літературну історію. Так найбільш яскравим епізодом став «балконний» епізод. Так однієї ночі Франц попросив принести йому пити. Батько зайшов у кімнату, вийняв сина з ліжка, вивів на дерев'яний балкон, який виходив у двір, залишив там Франца і спокійно пішов спати. Тому і ріс Кафка сором'язливим, неуважним, капризним хлопчиком, який завжди шукав собі виправдання.

Яких почуттів зазнав би Кафка, якби йому випало дожити до днів запізнілої слави? Швидше за все жах – щоденники, у яких він відвертий, як ніде більше, роблять таке припущення майже безсумнівним. Адже про Кафку думають завжди як про явище, і навіть не стільки літературне, скільки соціальне, тому поширеним стає слівце «кафкіанський». Це визначення трактує безглуздість та відразу до пізнання. Багато років Кафка цілеспрямовано йшов зі світу людей. Тваринний світ, породжений його пером, – це лише зовнішнє, найбільш спрощене уявлення про те, що він відчував. Напевно, ніхто не зможе зрозуміти, де мешкав письменник насправді в той час, коли боровся з безсонням: у своїй празькій квартирці чи, можливо, просиджував штани в конторі. У якійсь мірі про особистий світ Кафки можна дізнатися з щоденників, які він почав вести з 27 років. Цей світ – це безперервний кошмар. Автор щоденників знаходиться у суцільному ворожому оточенні і, треба віддати йому належне, відповідає світові тим же.

І конфлікт з батьком, і любовні перипетії, і байдужо-терпляче ставлення до служби – все це оберталось у внутрішньому світі Ф. Кафки навколо літературної творчості, котра усвідомлювалася ним як єдиний сенс буття, те, заради чого він, за власними словами, від усього відмовлявся. Проте письменницька праця не давала йому того задоволення, яке хоча б трошки виправдовувало принесені їй жертви. Вона також повнилася суперечностями: між прагненням досягти досконалості й майже постійним розчаруванням у написаному, між бажанням цілком віддаватися творчості й відсутністю інтересу до публікації творів, а нерідко – і до їх завершення. Тому, до речі, оприлюднення творчого доробку Кафки після його смерті виявилось вкрай нелегкою справою: значна частина текстів була недописана й невпорядкована.

Про Франца Кафку можна говорити, як про письменника відчуження. Ця риса, що була властива літературі ХХ ст., повною мірою проявилася у творчості геніального письменника. Відчуження і самотність стали філософією життя автора. Батько погано розумів сина, а Франц вважав, що не виправдав сподівання свого батька, для якого основним було збагачення та накопичення капіталу. По суті письменник почувався самотнім і цю самотність він відчував протягом всього життя.

Це зокрема підтверджують його записи в «Щоденнику»: «Я відділений від усіх речей порожнім простором, через межі якого я навіть і не прагну пробитися», – щось у такому дусі повторюється знов і знов». «Усе — ілюзія: родина, служба, друзі, вулиця; усе – фантазія, більш-менш близька, і дружина – фантазія; найближча ж правда тільки в тім, що ти б'єшся головою об стіну камери, у якій немає ні вікон, ні дверей» [9]. З кожним роком Кафка все безперечніше переконувався в тім, що за усією своєю людською суттю він, на тлі навколишнього, інший, що він існує ніби в інших вимірах, в іншій системі



понять. І що це, власне, є провідний сюжет його життя – отже, його прози теж.

Він справді інший в усьому, аж до дрібниць. Навіть якщо придивитися детальніше, його ніщо не зближує і не ріднить хоча б із тими, хто відіграв справді велику роль у його долі, як наприклад Макс Брод, чи Феліца Бауер, чи чеська журналістка Мілена Есенська, з якими у Кафки було двоє заручин, обидві розірвані. Тяжка ситуація, що постійно викликає в Кафки напади відризи до себе, неподоланне почуття повної безнадійності. Він намагається боротися із собою, намагається узяти себе в руки, але такі настрої опановують ним настільки сильно, що від них уже немає захисту.

Усе життя і творчість Ф.Кафки асоціюється з одним словом і це слово — самотність. У його щоденниках воно часто замінюється синонімами, проте не втрачає свого значення, і Кафка говорить про пережитий ним нестерпний стан, коли важким стає будь-яке спілкування, про опанування своєї приреченості на нещастя, про те, що усюди й завжди він себе відчуває чужим. Але, по суті, описується камера без вікон і дверей, що стає вже не життєвою, а метафізичною реальністю. Вона нагадує про себе кожен хвилину, і в будь-яких обставинах, а щоденник її фіксує з безпрецедентною повнотою свідчення.

Кафка так і залишився самотнім. Причому, як і все пов'язане з Кафкою, слово «самотність» мало як мінімум кілька смислів і інтерпретацій, бо це була і самотність сина при живих батьках, і самотність брата і племінника при живих сестрах, численних дядьках і двоюрідних братах, і самотність чоловіка при здавалося б такій кількості небайдужих до нього жінок. Які і любили його, і прагнули скріпити кохання з ним узами шлюбу, і навіть заручалися з ним, після чого заручини все одно розривалися. При цьому варто було зазначити, що мабуть причиною подібного непорозуміння з боку родичів до Кафки скоріше за все був він сам, його внутрішній, душевний стан, тоді як цілком можна припустити що якогось особливого непорозуміння у родині не було.

Аналізуючи далі творчість Франца Кафки ми не можемо залишити поза увагою Едіпів комплекс письменника. Розуміння Едіпового комплексу належить до найважливіших тверджень психоаналізу. Дитина в своєму розвитку неминуче переживає долю царя Едіпа. Хлопчик виявляє дві психологічно різні прихильності: прихильність до матері, як до суто сексуального об'єкта, та ідентифікацію з батьком, що в очах дитини став зразком до наслідування. Варто зауважити, що Едіпів комплекс у Кафки яскраво виражений. Саме тут треба шукати ті імпульси, які зумовили як саму творчість письменника, так і її напрям.

«Я вважаю, що ми не помилимося, якщо припустимо існування Едіпового комплексу взагалі у всіх людей, а в невротиків особливо» [5]. – ці слова, висловлені Фройдом в 1923 році в роботі «Я і Воно» пройдуть лейтмотивом крізь зроблену нами спробу психоаналітичного дослідження особистості Франца Кафки. І тоді вже, саме Едіпів комплекс буде ніби першопричиною того неврозу, у владі якого Кафка перебував все своє життя. Слід зазначити, що процес витіснення Едіпового комплексу не завжди проходить безболісно для дитини. Не раз трапляється, що він призводить до утворення різного роду невротичних захворювань, а особливо – дитячих фобій. І можливо тому, саме процес виходу з Едіпового комплексу, Фройд вважав дуже «важливим» в подальшій долі індивіда.

Варто відзначити, що Франц Кафка, протягом усього життя так і не зміг вийти з-під впливу свого батька, Германа Кафки. Запис у щоденнику від 2 грудня 1921 року, підтверджує наше припущення. Кафка пише: «Нещодавно уявив собі, що малою дитиною я був переможений батьком і тепер з честолюбства не можу покинути поле бою всі наступні роки, хоча мене перемагають знову» [9]. До слова, Франц Кафка протягом всього життя не залишав спроб показати свою значимість перед батьком. А це він міг зробити, тільки «ставши з ним на один рівень» [5]. Варто зауважити, що згадка про Едіпів комплекс Ф. Кафки, не може залишити поза увагою і взаємовідносини Франца Кафки зі своєю матір'ю, Юлією Кафкою. Але тут ніхто не зможе сказати краще, ніж він сам. У «Листі батькові» (1919) Франц Кафка пише: «Мабуть, мати була безмежно добра до мене ... впертість, неприязнь і навіть ненависть, викликані в мені Твоїм вихованням мати згладжувала добротою, розумними промовами своїм заступництвом. Мати ... потай від Тебе захищала мене, потай щось давала, щось дозволяла» [10].

Взаємовідносини Ф. Кафки з матір'ю, варто зазначити, служили ще одним, додатковим свідченням існування у нього Едіпового комплексу; це так чи інакше підтверджує: і підсвідомий еротичний потяг до матері, і таку ж (підсвідому) ненависть до батька. І ще довго Ф. Кафка, пам'ятаючи своє дитинство, коли мати його всіляко захищала і оберігала, несвідомо буде мріяти про повторення подібного. У щоденнику, від 24 жовтня 1911 року, ми знаходимо: «... Відтоді я скаржуся, що, хоча і вічно хворий, у мене ніколи не було якоїсь особливої хвороби, яка змусила б мене лягти в ліжко. Це бажання напевно пов'язано здебільшого з тим, що я знаю, як уміє мати втішити, коли, наприклад, вона входить в освітлену кімнату в напівтемряву до хворого, або ввечері, коли день починає монотонно переходити в ніч, вона, повертаючись з магазину, своїми турботами і вказівками змушує день початися заново і підбиває хворого допомогти їй. Я знову побажав би собі цього, і знаю, що саме робила б мати, щоб доставити радість дітям» [9].

Юлія Кафка любила свого старшого сина, свого єдиного сина, оскільки два хлопчики, які народилися після нього, прожили недовго. Читаємо далі: «Вчора я думав про те, що не завжди любив

свою матір так, як вона на це заслуговує, і так, як я це міг робити». Франц наголошує неодноразово у «Щоденнику» на те, «мати була лише рабиною батька» [9]. Франц не був обділений материнською любов'ю, але не довіряв цій любові, боявся її. Так невже щоденник – найінтимніший документ для будь-якої людини – брехав? У якійсь мірі сам Кафка в записках останніх років дає підставу думати про те, що у молодості він дещо згущував фарби. І все ж таки варто припустити: існувало два Кафки, причому обидва істинних.

Один – реальний пражанин (цей образ відображено в першій біографії Кафки, написаної Бродом). Інший – настільки ж реальний житель світу монстрів, які були породжені його свідомістю і розкриті його творчістю (навіть Брод побачив цей світ лише після прочитання щоденників, що сталося вже після публікації біографії). Ці два світи боролися між собою, причому вирішальною обставиною, що визначив життя, творчість і ранню смерть Кафки, було те, що він дав повну волю світу монстрів, який поступово переміг, поглинув свого господаря цілком. Його розповіді просто-таки велися часом від імені тварин. Вмираючий Кафка втрачає під впливом туберкульозного ларингіту голос і сам починає пищати по-мишачому.

Варто наголосити, що митець створив ірреальний фантастичний світ, у якому особливо яскраво видно безглуздість одноманітного і сірого життя. У його творах проявляється протест проти обставин життя самотнього письменника, що страждає. Стіна, яка існувала протягом усього життя письменника та відгороджувала його від друзів і самотність створили особливу філософію його життя, що стала філософією творчості. Вторгнення фантастики в його твори не супроводжується цікавими і барвистими поворотами сюжету, мало того, вона сприймається буденно, не дивуючи читача. Твори письменника розглядають, як певний «код» людських відносин, як своєрідну модель життя, дійсну для всіх форм і видів соціального буття, а самого письменника – як співця відчуження, міфотворця, який назавжди закріпив у витворах своєї уяви вічні риси нашого світу. Це світ дисгармонії людського існування. За словами А. Карельського «витоки цієї дисгармонії письменник вбачає в розрізненості людей, неможливості для них перемогти взаємне відчуження, що виявляється сильнішим за все – родинні зв'язки, кохання, дружбу»[6].

У творах Франца Кафки не існує зв'язку між людиною та світом. Світ ворожий людині, в ньому панує зло і влада його безмежна. Всепроникна сила роз'єднує людей, вона витравляє в людині почуття співпереживання, любові до ближнього і саме бажання допомогти йому, піти назустріч. Людина у світі Кафки – істота страждаюча, вона не захищена, слабка, безсила.

Але по-справжньому страшно стає, коли в найвідомішому своєму оповіданні «Перетворення» Кафка виводить дуже схожого на автора героя, що перетворився одного «прекрасного» ранку в огидну комаху.

Знаючи, що кращі свої образи письменник не складав, а просто брав з того світу, в який проникав лише його зір, неважко уявити собі відчуття Кафки, що описує свою власну твердо-панцирну спину, свій власний коричневий, опуклий, розділений дугоподібними лусочками живіт, свої власні численні убого тонкі лапки, на подушечках яких була якась клейка речовина. Герой «Перетворення» вмирає, зацькований своїми близькими. Кінець ефектний, але надто епатажний, надто віддає розбиранням з власною сім'єю.

Майстерність та феноменальність Ф.Кафки полягає в тому, що він примушує читача перечитувати свої твори. Розв'язки його сюжетів підказують пояснення, але воно не виявляється відразу, для його обґрунтування твір повинен бути перечитаний під іншою точкою зору. Іноді існує можливість подвійного тлумачення, тому з'являється необхідність подвійного прочитання. Але марно намагатися концентрувати всю увагу на деталях. Символ завжди виявляється в цілому, і при точному розборі твору можемо відтворити лише загальний рух, не допускаючи буквральності. На думку Ж. Батая, «немає нічого важчого для розуміння, ніж символічний твір. Символ завжди перевершує задумане автором. В цьому відношенні найвірніший спосіб зрозуміти твір – це починати його читання без заздалегідь прийнятої установки, не прагнучи відшукати в ньому таємні течії. Для Ф.Кафки, зокрема, правильним буде прийняти його умови і підходити до драми і роману з погляду їх зовнішності і форми» [1].

Метафоричність у романах письменника виявляється в зіткненні чогось неприродного з реальним, тобто в абсурдній ситуації. Усвідомити цю особливість – означає розгадати таємницю, притаманну усім творам письменника. Тут наче точка зіткнення всіх творів Ф. Кафки, що трактують людське існування, – ось в чому основна абсурдність цього існування і в той же час його незаперечна велич. Тут обидва світи – фантастичний та повсякденний співпадають, що є природно. Обидва відображають один одного в безглуздому розладі піднесених поривів душі і скороминущих радощів тіла.

Макс Брод підкреслює: «Абсурд в тому, що душа, поміщена в тіло, нескінченно досконаліша за останнє» [2]. Якщо автор прагне зобразити цю абсурдність, він повинен дати їй життя в грі конкретних паралелей. Саме так Ф. Кафка виражає трагедію через повсякденність, а логіку через абсурд. У творах абсурду прихована взаємодія сполучає логічне і повсякденне. От чому герой новели «Перетворення» Замза за професією комівояжер, а єдине, що пригнічує його в незвичайному перетворенні на комаху, – це те, що господар буде незадоволений його відсутністю. У Замзи виростають лапи і вусики, хребет

згинається в дугу. Не можна сказати, що це його зовсім не дивує, інакше перетворення не справило б ніякого враження на читача, але краще сказати, що зміни, які відбулися із Замзою доставляють йому лише легкий неспокій.

Із всього викладеного вище можемо зробити висновок, що художній світ Франца Кафки дуже незвичайний – в ньому завжди багато фантастичного, що поєднується зі страшним і жахливим, жорстоким і безглуздим реальним світом. Останній він змальовує дуже точно, ретельно випишуючи кожну деталь, відтворюючи зусібич поведінку людей.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Багай Ж. Література і Зло. М., 1994 – 473 с.
2. Брод Макс. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Перевод М. Ю. Некрасова, – М.: Аграф, 1970. – С.212
3. Г. Андерс. Кафка – Pro und Contra. – Мюнхен, 1974
4. Давид К. Франц Кафка. – М.: Молодая гвардия, 2008. – С.304
5. З.Фрейд. Я и Оно: Сочинения. – М.: Харьков, 2004. – С.623.
6. Карельський А. Лекція про творчість Франца Кафки // Іноземна література. 1995. №8.
7. Кафка Ф. Дневники. – М.: Аграф, 1998. – С.226
8. Фрейд З. Некоторые типы характеров по психоаналитической практики// Классический психоанализ и художественная литература. – СПб., 2002.
9. <http://lib.aldebaran.ru/author/Kafka Franc/Kafka Franc dnevniki/ 0.html>
10. [http://lib.aldebaran.ru/author/Kafka Franc/Kafka Franc pismo\\_otcu/ 0.html](http://lib.aldebaran.ru/author/Kafka Franc/Kafka Franc pismo_otcu/ 0.html)
11. [http://mirslovarei.com/content\\_psy/PSIXOANALIZ-I-LITERATURA-711.html](http://mirslovarei.com/content_psy/PSIXOANALIZ-I-LITERATURA-711.html)
12. <http://www.freudlacan.org/index.php/2005/10/18/52-1924>

*Мар'яна СОКОЛ*

УДК 82.02

## ЕПІГРАФ ЯК ПАРАТЕКСТ

*Стаття присвячена дослідженню епіграфа як паратексту.*

*Ключові слова: епіграф, паратекст*

*Статья посвящена исследованию эпиграфа как паратекста.*

*Ключевые слова: эпиграф, паратекст.*

*The article deals with the epigraph as a paratext.*

*Key words: epigraph, paratext.*

До паратекстуальних елементів, які є графічно відмежованими від тексту, але водночас семантично з ним пов'язаними, ми зараховуємо вслід за Ж. Женеттом, окрім заголовка, ще й епіграф, який обрамлює власне твір. Отже, виразником концепції художнього тексту, який передує текстовому формуванню, є епіграф, за допомогою якого автор відкриває зовнішню межу тексту для паратекстуальних зв'язків. У нашій роботі акцентуємо на виявленні всіх паратекстуальних характеристик епіграфа, які відображають своєрідність цього феномена.

Поняття «епіграф» пройшло шлях від елементарного визначення, якого знаходимо у «Словнику стародавньої і нової поезії» (1821 року), укладеному Н. Ф. Остолоповим («Епіграф: одне слово чи вислів, у прозі чи поезії, взятий із тексту відомого письменника чи свій власний, який автори ставлять на початку своїх творів і тим самим дають визначення щодо їх тем» [8, 398]), до того, що розлядається у сучасній науці зокрема, як метатекстовий, інтертекстуальний чи паратекстовий знак. Прообразами епіграфів вважаються цитати з Біблії, якими обов'язково починалася будь-яка проповідь церковного служителя. Поступово вони стали з'являтися у стародавніх виданнях проповідей і до XVIII століття зайняли місце під заголовком справа [3, 103]. У нашому випадку йдеться про уже сталу традицію перекладацької церковної літератури – позначати перекладене джерело тексту його першим рядком, поставленим епіграфом. Епіграф, як прозаїчний вступ до епістоли, чітко скеровує на її тему, на зміст, оскільки він є прямолінійним, і продовжує заголовок твору.

Сьогодні, досліджуючи епіграф як елемент тексту загалом і паратексту зокрема, ми можемо подати таке його визначення: «епіграф – надпис, який ставиться автором перед текстом твору чи його частини у вигляді цитати із загальновідомого тексту (наприклад, Біблії), твору художньої літератури, народної творчості, прислів'я чи крилатого вислову; в афористично короткій формі надпис-цитата, як

правило, виражає основну колізію, тему, ідею чи настрій твору, сприяючи сприйняттю його читачем» [4, 916]. Далі в словнику конкретизується, що епіграф дає змогу виразити авторську ідею (точку зору чи оцінку) під прикриттям певної маски, неначе від другої особи; важливо, щоб епіграф не виглядав немов написаний самим автором, а як узятий із будь-якого авторитетного джерела і мав конкретне посилання.

Визначення статусу епіграфа як елемента паратексту передбачає комплексний підхід до дослідження його феномена, який об'єктивується у різних характеристиках і функціях епіграфа, що вивчаються у межах теорії паратекстуальності. М. М. Бахтін, як один із основоположників теорії паратекстуальності, пояснює функціонування епіграфа так: «Чим інтенсивніше диференціювання і вищий рівень соціального життя, тим вагомішим серед елементів мови стає чуже слово, чужий вислів, як предмет зацікавленої передачі, тлумачення, обговорення, оцінки, заперечення, підтримки, подальшого розвитку і т. под.» [2, 45]. Натомість Ю. М. Лотман розглядає проблему епіграфа так: «Для того, щоб певне повідомлення могло визначатись як «текст», воно повинно бути як мінімум двічі закодоване» [6, 128]. З цієї позиції ми можемо виокремити такі суттєві аспекти паратекстових зв'язків між текстом і його епіграфом: «З одного боку, той чи інший приватний текст, згідно іншого контексту, може виконувати роль описового механізму, а з іншого боку, може вступати у дешифрувальне і структурне відношення між деякими елементами тексту» [6, 116]. «Можливо, така побудова, в якій один текст – неперервна розповідь, а інші вводяться у нього у навмисно фрагментарному вигляді (епіграфи, посилання та інше) передбачає, що читач розгорне ці зерна інших структурних конструкцій у тексті» [5, 76]. Ж. Женетт вважає, що паратекстуальність епіграфа є складовою частиною культури взагалі й невід'ємною ознакою літературної діяльності загалом. «Будь-яка цитата, який би характер вона не несла, обов'язково вводить читача у сферу того культурного контексту, «обплутує» тією «сіткою культури», втекти з якої не може ніхто» [10, 144]. Паратекст є суттєвим компонентом усієї структури тексту, засобом встановлення паратекстової референції між його елементами. Саме завдяки епіграфу автор відкриває зовнішню межу тексту для паратекстуальних зв'язків і літературних впливів різних напрямків й епох, тим самим збагачуючи, розкриваючи внутрішній світ твору.

Розташування епіграфа в ієрархії структури паратексту визначається, з одного боку, його позицією в тексті, а з іншого – важливістю його семантичного навантаження. Ж. Женетт у складній системі паратексту розрізняє до- і післятекстові епіграфи, які несуть в собі різне паратекстуальне навантаження. І. В. Арнольд у межах розробленої нею «стилістики декодування», основними положеннями якої є зосередження уваги на процесі художньої комунікації, підкреслює інформативну важливість епіграфа: «...передусім необов'язкова присутність епіграфа робить його особливим інформативним...». Звідси випливає, що розташування епіграфа в «сильній позиції», тобто на початку тексту, також засвідчує його високу позицію в ієрархії паратекстуальної структури тексту. «Важливі елементи змісту займають ті місця в тексті, де вони будуть найбільше привертати увагу читача» [1, 23]. «Сильна позиція», на думку І. В. Арнольд, – один із видів висунення, специфічна організація контексту, яка забезпечує висунення на передній план найважливіших замислів тексту – як складну єдність суджень та емоцій, так і комплексну конкретно-образну дійсність. Функціями висунення епіграфа на передній план є: встановлення ієрархії задумів, фокусування уваги на найважливішому, підсилення емоційного й естетичного ефекту, встановлення значущих зв'язків між елементами суміжними та дистантними, що належать одному чи різним рівням, забезпечуючи зв'язність тексту. Іншим видом епіграфів, зокрема щодо їх розміщення у тексті, є післятекстові епіграфи, або ж, як їх називає Перек (Perek) – «метаграфи» (від «meta» – «після тексту»). Безперечно, таке розташування визначає роль епіграфа, тому що для читача взаємозв'язок між вступним епіграфом і текстом є очікуваним, а от теоретичне значення кінцевого епіграфа, після того як текст уже прочитаний, є очевидним і запропонованим самим автором, адже це є останнє слово автора, навіть якщо він і пропонує залишити це слово комусь іншому. Отже, паратекстуальне значення до- і післятекстових епіграфів визначаємо так: якщо епіграф ставиться автором на початку тексту, то створюється проспективно настанова на подальше сприйняття тексту читачем, вона може бути як близькою до настанови автора, так і кардинально відрізнятись від неї. Тому коли епіграф ставиться автором перед текстом, то він неначе вступає у певну інтригу-гру з читачем, а от кінцеві епіграфи виступають своєрідним висновком, або ж, як це буває у байках – мораллю.

Епіграф – це сполучна ланка, «місток» між письменником й уже існуючою літературою, між письменником і читачем. Виходячи з того, що цей паратекстуальний елемент паратексту – це передусім цитата, в її компетенції постають два чіткі запитання:

1. Хто автор, реальний чи вигаданий, тексту, що цитується?
2. Хто вибирає та пропонує цитату?

Ж. Женетт називає автора цитати «епіграфований» (epigraphed), а людину, яка вибирає і пропонує, – «епіграфіст» (epigrapher) або відправник, а того, хто читає – адресат (epigrapher) [9, 151]. Визначаючи епіграфіста, різною мірою визначаєш й адресата епіграфа. Оскільки епіграфіст – автор книги, то для нього адресат – потенційний читач. Іншими словами, адресатом епіграфа завжди є адресат твору, який не завжди є його фактичним одержувачем. Далі Ж. Женетт, надаючи епіграфу епіграфіста

статусу паратекстуальності, розрізняє: алогографічний та автентичний епіграфи [10, 145]. Перший (цитата з ім'ям автора) може бути автентичним, апокрифальним, частково анонімним та анонімним. Алогографічний епіграф, у якому встановлені усі «конкретизатори: дослівність та посилання на джерело» [7, 63], Ж. Женетт називає автентичним. Наприклад, епіграф до першої частини твору М. Булгакова «Майстер і Маргарита», взятий із твору І. Гете «Фауст», є алогографічним та автентичним. Проте автор твору іноді приписує цитату вигаданому або зовсім іншому автору, тоді епіграф алогографічний, але апокрифальний. Також алогографічний епіграф може бути як прямою цитатою, тобто дослівним відтворенням частини чи усього тексту, так і квазіцитацією (псевдоцитацією), тобто відтворенням частини тексту чи усього тексту у навмисне зміненому вигляді. Епіграф може бути автентичним, але не точним у тому випадку, коли епіграфіст цитує помилково з пам'яті або хоче зробити цю ж цитату прийнятною для його змісту чи з якоїсь іншої причини. Зазвичай, свідомо трансформація цитати автором спрямована на досягнення певного ефекту: змінити значення цитати з метою вираження суб'єктивного ставлення до її особливості паратекстуальної ролі у контексті твору. Наприклад, епіграфом до першої глави «Життя і подвиги знаменитого лицаря Шнапганського» Георга Веєрта є квазіцитація із «Одіссеї» Гомера. Епіграфіст, «позируючи» цитату, іноді робить часткове посилання, яке може бути точним, тоді Ж. Женетт називає такий епіграф алогографічним, частково анонімним, а от коли автор не подає жодної атрибуції, то епіграф буде алогографічним анонімним [10]. Наприклад, в О. М. Радишева в поемі «Бона» в ролі епіграфа, джерело якого коментаторами не встановлено, стоїть італійська фраза.

Отже, повна або часткова відсутність паратекстуальних конкретизаторів епіграфа, як правило, сигналізує про реалізацію його паратекстуального зв'язку з текстом, що базується на інших характеристиках епіграфа. Знакову природу паратекстуальних фрагментів підкреслюють О. Г. Храмченков, Ю. М. Лотман. Останній визначає епіграф у тексті як «специфічну риторичну побудову, з якою пов'язані різноманітні коди тексту, за допомогою яких автор налаштовує читача на сприйняття твору» [5, 13]. У такому тлумаченні епіграф виступає як частина тексту, яка вводить додаткову інформацію, оскільки інформація зберігається і передається через тексти, що виконують певні функції.

Інше питання, на яке нам потрібно дати відповідь, – це посилання до цитати, а конкретніше – це питання ідентифікації не епіграфіста, а епіграфованого. Теоретичною альтернативою алогографічного епіграфа є автографічний епіграф, який посилається на самого епіграфіста або, іншими словами, на автора книги. Серед автографічних епіграфів можна побачити стилізовані цитати, коли автор сам складає епіграф, підписуючись ім'ям конкретного автора, тобто такий епіграф був «замаскований» епіграфованим під цього ж автора. Наприклад, О. Пушкін імітував стиль «Притч» О. Сумарокова, містичних розповідей Сведенборга та ін. Створення відповідного епіграфа, тобто його містифікація, простежується у практиці іноземних авторів. Наприклад, В. Скотт ніколи не використовував епіграфи зі своїх творів, проте іноді спеціально придумував необхідний епіграф і підписував: «Невідомий автор». Такі епіграфи трапляються у творі «Дзеркало тітоньки Маргарет». Іноді сам епіграфований звертався за епіграфом до своєї ж творчості. Епіграф, автором якого є творець художнього тексту, не забезпечує вихід у міжтекстовий універсум, а реалізується у внутрішньтекстовому, синтагматичному плані, у вигляді більш розширеного пояснення заголовка. Завдання такого пара текстуального елемента – задавати односпрямовану орієнтацію щодо змісту тексту, посилювати «загадку», запропоновану заголовком, дешифрування якої відбувається ретроспективно, експлікувати ставлення автора безпосередньо до цього тексту [9, 152].

Епіграф як паратекстуальний знак виявляє свою сутність лише у процесі функціонування. Основою функціональної класифікації є систематизація епіграфів, здійснена Ж. Женеттом. Оскільки епіграф як елемент паратексту є поліфункціональним, то вчений виокремлює чотири паратекстуальні функції епіграфа.

1. Змістово-фактуальна, яка коментує, пояснює та підтверджує не сам текст, а заголовок, відображаючи при цьому паратекстуальний взаємозв'язок між епіграфом і заголовком. У такому випадку епіграф готує читача до того, про що розповідатиметься у творі. Саме епіграф виконує роль коментаря, а смисл, вкладений у нього, зумовлює ускладнення тексту. Таким чином, епіграф є своєрідним камертоном. Дослідники говорять, що взаємовідносини, які існують між текстом і назвою, текстом і епіграфом, забезпечують рівень паратекстуальності [9, 156]. Під паратекстуальністю тут розуміють композиційно суттєвий доцентровий зв'язок частин, що знаходяться «поруч», з основним текстом. Наприклад, епіграф до твору «Заметіль» В. О. Жуковського.

2. Змістово-підтекстова – коментує текст, значення якого вона прямо зумовлює чи підкреслює. Параметри епіграфа як паратекстового елемента при цьому характеризуються не стільки своїм інформаційним потенціалом, здатним збагачувати текст новими значеннями, скільки своєю здатністю у різних інтерпретаторів (читачів) викликати одні й ті ж асоціації, які можуть впливати на форму реалізації паратекстуальних зв'язків [9, 158]. Якщо автор у тексті пояснює читачам смисл уведеного ним епіграфа, то мова йде про паратекстуальну функцію. Зокрема, автор розраховує на наявність у читача необхідного для інтерпретації досвіду, який складає основу знань і передбачає, що

читач здатний опрацювати інформацію і встановити смисловий зв'язок відповідно до авторської інтенції, що дає змогу говорити про приховану форму реалізації паратекстуального зв'язку.

У процесі аналізу з'ясувалося, що характеристика епіграфа як паратекстуального знака часто використовується авторами для організації паратекстуальних зв'язків у літературі ХХ-го століття, причому як у текстах вітчизняної, так і зарубіжної літератури. Очевидно, що сучасні автори не можуть розраховувати на адекватне сприйняття тексту відповідно до їхніх інтенцій, можливо, через помітну прогалину у сучасному читацькому середовищі, тому з метою уникнення «непорозуміння» включеного у текст епіграфа і його ролі у процесі сприйняття й інтерпретації тексту, автору доводиться пояснювати смисл епіграфа. Найчастіше це відбувається у кінці тексту, у вигляді висновку чи підсумку, щоб читач мав змогу порівняти результати своєї інтерпретації тексту з авторським задумом, у чому й полягає насамперед змістово-підтекстова функція.

3. Третя функція епіграфа як елемента паратексту – актуалізація паратекстуальних зв'язків. Вона відображає вплив цитати на текст із характерним авторським стилем, задаючи та передаючи, твору через епіграф певну епоху, стиль, жанр та інше.

4. Кодова функція. Епіграф при цьому виступає як певний сигнал (знак) культури. Виконуючи кодову функцію, він постає як полеміка із усією попередньою традицією, до якої приєднується сам автор, епіграф, наче знак культури, до якого автор спрямовує думку читача. Цей конститuent паратексту забезпечує рух від одного твору до іншого, змушуючи працювати культурну пам'ять. Отже, епіграф – культурний символ, що вносить у художній текст традиційний зміст. Включений у чужий контекст, він водночас постає як новий, як створений, так і той, що творить, тобто як знак діалогу культур. Епіграф, виконуючи подібну функцію, вводить у твір цілий пласт культурної інформації, слугує мінімальною структурною одиницею, яка визначає ставлення автора до загальної культурної ситуації, як національної, так і світової. Наприклад, епіграф до «Роксолани» О. Назарчука, взятий із народної приповідки.

Проведені спостереження засвідчують, що епіграф діє у тексті, узгоджується з ним, асимілюється, але повністю не розчиняється у новому тексті. Аналіз взаємозв'язків у системі «епіграф – текст під епіграфом» призводить до розуміння епіграфа як найважливішого засобу вираження образу автора, оскільки саме у виборі епіграфа проявляється авторське «я», що свідчить про його літературні смаки, асоціації, тезаурус, відношення до змісту епіграфа та його творця.

Отже, проаналізувавши епіграф з точки зору паратекстуальності, ми можемо зробити такі висновки, а саме: паратекстуальний зв'язок епіграфа з текстом може реалізовуватися через паратекстуальні характеристики епіграфа. Мова йде про конкретизатори епіграфа, а точніше – про посилення на джерело й автора епіграфа, здатні брати участь в організації паратекстуального зв'язку епіграфа з текстом. Аналіз досліджуваного матеріалу показав, що, вказуючи паратекстуальні конкретизатори епіграфа (повністю або частково), можна відтворити паратекстуальний зв'язок епіграфа з текстом. Водночас можна виділити три важливі для нашого дослідження параметри епіграфа як елемента паратексту, які передусім необхідно враховувати при аналізі паратекстуальних зв'язків епіграфа з текстом. По-перше, це втілення концепції автора, занурення у його світосприйняття, у його систему цінностей, що є основним критерієм адекватності читання. По-друге, встановлення ролі епіграфа як цитати, введеної у контекст твору, якій властиві паратекстуальні функції. По-третє, специфіка епіграфа як елемента паратексту, який може вводити тему тексту, відображати заголовок та нести інформацію для свого адресата – читача. Враховуючи різні аспекти вивчення епіграфа у розглянутих вище концепціях у межах паратексту, можна стверджувати, що епіграф – частина тексту, йому властиві різні характеристики, на основі яких може здійснюватися паратекстуальний зв'язок епіграфа з текстом. Адже від того, який саме параметр (чи параметри) епіграфа бере участь в організації паратекстуального зв'язку епіграфа з текстом, будуть залежати форми реалізації паратекстуального зв'язку.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. – М. : Наука, 1978. – №4. – С. 23–31.
2. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Наука, 1975. – С. 327 с.
3. Кржижановский С. Д. Искусство эпитафия / С. Д. Кржижановский. – М.: Лит учеба. – 1989. – № 3. – С. 102–112.
4. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавия / С. Д. Кржижановский. – М. : Никитинские субботники, 1931. – 32 с.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб. – 1998. – 384 с.
6. Лотман Ю. М. Текст у тексті / Ю. М. Лотман // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 581–595.
7. Москвин В. П. Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий / В. П. Москвин // Филологические науки. – М. – 2002. – № 1. – С. 63–70.

8. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии : [в 3-х ч.] – СПб. : Тип. Ими. Акад. Наук, 1991. – Ч. 1. – 531 с.
9. Ронгинский В. М. Синтаксические модели заголовков и их использование в различных стилях речи / В. М. Ронгинский. – К. : АКО 1965. – 325 с.
10. Genette G. Paratext. Thresholds of interpretation / G. Genette. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 427 p.

*Лілія ШТОХМАН*

УДК 82.09

## **НАРАТОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ЖІНОЧОГО ПИСЬМА У ДОСЛІДЖЕННЯХ КІМБЕРЛІ РЕЙНОЛДС**

*У статті досліджено літературознавчу концепцію Кімберлі Рейнолдс у галузі феміністичної наратології.  
Ключові слова: фемінізм, наратологія, Рейнолдс.*

*В статье исследована литературоведческая концепция Кимберли Рейнолдс в области феминистической нарратологии.*

*Ключевые слова: феминизм, нарратология, Рейнолдс.*

*The article deals with Kimberly Reynolds' feminist narratological literary concept.*

*Keywords: feminism, narratology, Reynolds.*

Актуальність теми. Ця стаття стосується однієї з теорій сучасного літературознавства – феміністичної наратології, а саме – досліджень авторки цілого ряду праць, присвячених дитячій та жіночій літературі, яка викладає англійську літературу в одному із університетів Лондона – Кімберлі Рейнолдс. Спеціалізація у галузі жіночих студій дозволили авторці провести феміністські дослідження образної системи Вікторіанської доби і фактично спростувати висновки праць Мішеля Фуко про те, що традиційні Вікторіанські образи були позбавлені сексуальності [8, 2]. Праця Рейнолдс «Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth-Century Literature and Art» (1993) [8] пропонує радикальний перегляд Вікторіанського трактування жіночності з різних перспектив. Авторка не погоджується з бінарною моделлю, згідно якої художня література Вікторіанської доби розглядала жінок із погляду їх чіткого розмежування на пристойних та негідних, сексуальних та асексуальних. Грунтована на прикладах із різноманітних текстів (дитячих творів, щоденників, автобіографій) та творах малярства, праця Рейнолдс представляє новий погляд на зображення жінки та її сексуальності у літературі та образотворчому мистецтві XIX століття. Мета цієї статті – проаналізувати наратологічну концепцію авторки.

Вихідним пунктом міркувань авторки стала думка про те, що заперечення жіночої сексуальності було визначною рисою Вікторіанської культури і суспільства. Сексуальність була швидше негативною особливістю, притаманною жінкам легкої поведінки. Центральною постаттю романів цього періоду однак виступає не асексуальна і покірنا ідеальна дружина-мати, а доросла дівчина чи молода жінка та історія її успіхів у протистоянні спокусам на шляху до сімейного життя.

Образ нової жінки, який обурив Вікторіанську свідомість зміною канонів одягу і поведінки, дещо розмив різницю між прийнятним і неприпустимим представленням жіночності. Вже на початку XIX століття образ жінки у літературі зазнає суттєвих змін. На противагу невизначним героїням Вальтера Скотта та Джейн Остін, романісти XIX століття використовують складніші і насиченіші таксономії фізичних рис своїх героїнь. Рейнолдс досліджує літературу та мистецтво на предмет використання авторами (прикметно те, що як чоловіками, так і жінками) еротичних елементів у жіночих образах, перш за все, з метою протистояння загальноприйнятим канонам.

У монографії «Victorian Heroines» досліджуються проблеми та можливості, з якими стикались жінки, що наважились писати, до того ж про себе. Жанр автобіографії, як і жанри щоденників і мемуарів, традиційно відносяться до «жіночих» жанрів письма в літературному каноні «великої літератури». Основне завдання жіночого автобіографічного письма, як його визначає феміністська літературна критика, – це завдання саморепрезентації жіночого «я» [3]. У патріархальному розумінні жіночої природи і, відповідно, соціальної ролі присутність жінки у суспільному житті, особливо у літературі, була небажаною, її виразом було «публічне мовчання». Привертати увагу до своєї «інакшості» означало бути

нежіночною. Так у якості сюжету твору опинилася власна жіноча біографія.

Фікційна автобіографія, як правило, була не метою, а швидше можливістю використання заборонених практик. Мало того, роздвоєння власного «Я» носило як символічний (втілення внутрішньої фрагментації), так і метонімічний характер. Об'єднуючи такі множинні «Я» у цих текстах, авторки ставили за мету розповісти колективну історію та запропонувати суто жіноче бачення соціальної реальності [8].

«Ангел чи пропаша жінка?» – таке формулювання характеризує усталене уявлення про Вікторіанський образ жінки. Феміністські дослідники, використовуючи праці Мішеля Фуко, провели перепрочитання багатьох зразків літератури і мистецтва на предмет взаємозв'язку між жіночністю і сексуальністю у них. Їх висновки спростовують твердження Фуко про те, що Вікторіанські жіночі образи є позбавленими сексуальності [8, 2]. Та якими б різними не були ці феміністські інтерпретації представлення жіночності, в них чітко помітна дихотомія: вікторіанську жінку репрезентовано або як асексуальну жінку-ангела (дружину, сестру, матір), або як сексуально одержиму і демонічну божевільну. Метою роботи Рейнолдс є виокремити реальність, особистий дискурс у представленні жінок – головних героїнь творів Вікторіанської літератури, визначити ті сторони жіночого досвіду, які залишались забороненими у єдиній офіційно схваленій моделі жіночності [8, 3].

Варто зауважити, що не зважаючи на постійні зміни, які відбувались у політичному житті під час перебування при владі королеви Вікторії (1837-1901), для жінок він був досить спокійним. На його початку жінки мали досить мало офіційних прав чи то на власне тіло, на свою власність, чи на дітей. Їх становище дещо покращилось завдяки суфражистському рухові у 1866 році та новому законодавству. Закон про власність одруженої жінки у 1882 році дав певну фінансову незалежність – ключову, за висловом В'їрджинії Вулф, з усіх видів незалежності. Адже особливість Вікторіанської доби – схильність до систематизації багатьох аспектів життя – найневдалішою виявилась ув аспекті сексуальному. Вона проявилась в ідеології, за якою будь-яку діяльність поділяли на чоловічу і жіночу, а самих жінок розділили на дві взаємно протилежні категорії. Моральні коди чоловіків і жінок основною метою мали встановлення чітко визначених рамок сексуальності і контролю за нею. У цьому і вбачають зв'язок між Вікторіанською ідеологією сім'ї та розквітом індустріального капіталізму [4].

Кімберлі Рейнолдс зазначає, що довести хибність думки про асексуальний жіночий образ у романах дев'ятнадцятого століття критикам вдається, аналізуючи постать молодої дівчини у них [8, 15]. Ідеальна жінка-мати, безстатева і відповідальна, не є, насправді, основною постаттю типового роману цього періоду. Вона поступається місцем дорослій дівчині чи жінці та історії її успіху на шляху до шлюбу і чеснот. Такому успіху приділяється особлива увага, адже дівчина, на відміну від жінки, наражається на значно більше спокусу через свою сексуальну привабливість [8]. У романах XIX століття помітні спроби дослідити і вирішити парадокс: «чиста від природи» жінка свідомо намагається ігнорувати поклик, несумісний із суворими правилами стриманості. Читач отримує типово Вікторіанське уявлення про належне дорослішання молодої дівчини, її перетворення на ідеальну дружину з допомогою зображення у романі традиції, використання замовчування, заперечення і натяку.

Якщо «діалогізму» Бахтіна дозволяє Рейнолдс дослідити взаємозв'язок між цими двома імпульсами у романах. Він визначає діалогічність як характерний спосіб ідеологічної комунікації у суспільстві, яке втратило можливості створення єдиної об'єднуючої ідеології. Несумісні дискурси у такому суспільстві не утворюють ієрархії, а вступають у взаємодію. Якщо у романі відбуваються спроби виправити соціальні негаразди, спричинені розмежуванням жінок і сексу, виклик ортодоксальності відбувається, хоч і не завжди вдало, за рахунок натяків та алюзій [8, 16].

Так, у «Middlemarch» Джордж Еліот дорослішання молодої дівчини відбувається за традиційною моделлю, де шлюб є обов'язковою метою її життя. За цією моделлю, Доротея повинна тепер стати «ангелом у домі», її чуйність повинна заспокоювати сувору вдачу її чоловіка і забезпечувати тиху гавань, де він може відпочити після важкого дня. Але одружені жінки у «Middlemarch» лише іноді перетворюються на «ангела у домі». Еліот, хоч на перший погляд і відображає традиційний устрій життя Доротеї, насправді піднімає питання про засади таких традицій. Перший шлюб Доротеї виявляється помилкою, а здобутий досвід не є гарантією успіху у другому [8, 17].

За спостереженнями К. Рейнолдс, вікторіанська література у два способи представляє період життя дівчини, коли вона перетворюється на жінку. Перший із них полягає у структуруванні сюжету таким чином, щоб спричинити відсутність молодої жінки у ньому. У романі Дікенса «David Copperfield» (1850) Емілі, яка після довгої відсутності з'являється сексуально зрілою дівчиною, місцеві жінки засуджують через її красу і бажання стати леді. Її деструктивний потенціал проявляється через сексуальність, яку вона уособлює. Як виявляється, деструктивними у Вікторіанській літературі жінки сприймаються за їх гордість чи фізичну привабливість [8, 19]. Усунення молодої леді зустрічаємо і у Дікенсовому романі «Great Expectations» (1861), де Естелі і Піпу випадає розлука аж до її зрілості. Сексуальну кокетку Естелу представлено як протилежність домашньому ангелові Бідді. Такий спосіб зображення – свідчення типово вікторіанської суперечливої свідомості.



У романі «David Copperfield» також помітні спроби автора поєднати різні аспекти жіночої природи двома способами: або представляючи виправлення Емілі, або з допомогою прийому інверсії. Інверсія використовується як ще один прийом у репрезентації дорослої жінки, яка вже може використовувати свою сексуальність. За ритуалізованої інверсії, змінюючись, героїня сумнівається у доцільності цього, але цей період невизначеності дозволяє їй переконатися у правильності вибору [8, 20].

Рейнолдс зауважує, що у літературі вісімнадцятого століття прийом інверсії часто використовується у суперечливих жіночих образах. Яскравими прикладами є Меггі Тулівер у Джордж Еліот, Ширлі Кідар у Шарлотти Бронте та Іда у Тенісона. Меггі, наприклад, спочатку відкидає своє прагнення розвитку, щоб відповідати загальноприйнятому порядку. Але її відмова виявляється для неї важким тягарем. Вона не в змозі відмовитись від своєї динамічної сторони, тому продовжує діяти незалежно і здобувати освіту. У коханні вона допускає незвольний зв'язок, а шлюб безсилий її виправити. Її інверсія не завершується поверненням до звичного порядку [8, 21].

Експериментом у використанні інверсії на позначення періоду переходу у жіночність і поєднання сексуального і десексуалізованого образів є поема Тенісона «The Princess» (1850). У творі застосовано подвійну інверсію. Іда хоче позбавити себе усіх атрибутів жіночності, прагне до одного рівності із чоловіками і намагається таким чином отримати освіту і владу. Вона є лідером та значно розумнішою за наївного романтичного Принца, тому для нього виконує роль вчителя. Провідний англійський літературознавець марксистського спрямування Тері Іглтон визначає, що приймаючи на себе чоловічу роль, Іда позбавляє себе статі, хоч Тенісон і використовує інверсію, щоб внести у поему сексуальність. Іду, як і Меггі, представлено як жінку, яку бажують чоловіки. Якщо Принц її не кохає, а лише хоче підкорити, він не відрізняється від свого батька, який стверджує «Чоловік – це мисливець, а жінка – його здобич» [8, 21]. Ідея поеми – не виразити ортодоксальну точку зору, а представити її антитезу: необхідність об'єднання двох статей у рівних і гармонійних пропорціях. За іншим прочитанням «The Princess», з допомогою інверсії Тенісон наголошує на напруженні і невідповідності між офіційною роллю жінки і викликом, який їй кидає новий час. Іда багато у чому відповідає образу «дівчини доби», яка мала перетворитись не на «ангела в домі», а на Нову Жінку.

Образ Нової Жінки, зазначає К. Рейнолдс, який обурих Вікторіанську свідомість зміною канонів одягу і поведінки, дещо розмив різницю між прийнятною і неприпустимою репрезентацією жіночності. Тоді як у пресі відзначалось, що незадоволення жінок своєю роллю стане причиною ще більших протестів [8, 22], у художніх творах дівчат, які відмовлялись відповідати очікуванням і задовольнялись роллю дружини, представляли як жертв нетерпимого суспільства, яке пропонувало шлюб як єдину справжню ціль життя дівчини. У текстах поставала ця дилема і думка про те, що модель, запропонована ним, була незадовільною [8, 22].

У літературних творах виникає модель зображення дівчини від часу статевого дозрівання до її реалізації як дружини і матері. Функція цієї моделі – об'єднати два несумісних аспекти жіночності. В одному випадку представлялась норма і об'єднання fusion персонажів use of convention and the fusion of characters, як у романах Діккенса. В іншому – зображався період безладу та зміни порядку, наслідком якого ставала поведінка, що відповідає Вікторіанському терміну «сексуальний досвід», адже дівчина не може бути одночасно чистою і нежіночною. Героїні, в яких поєднувались протилежні якості, відзначались чоловічою поведінкою і протистояли традиційним ролям, а кульмінацією цих творів була зміна ризикованої сексуальності головної героїні на безпечну непорочність [8, 23].

За законами пристойності розповідь у романах зазвичай закінчувалась одруженням, але ж сексуальність молодої дівчини, помітна із інверсій, не могла співіснувати із необхідною бездоганністю дружини. З допомогою акценту на персонажах, їх стосунках і особистому розвитку у Вікторіанських романах можливо було дослідити, піддати сумніву і внести зміни до традиційного трактування жіночності. Героїні у процесі становлення зображались зі своїми недоліками, а так як вони певним чином були зразком поведінки для читачів, незначну невідповідність ідеалу можна було поступово застосувати до нової, складнішої і різноманітнішої моделі жіночності.

К. Рейнолдс зауважує, що одним із переформулювань жіночності на рівні персонажа і сюжету було сирітство, яке давало героїням як фізичні, так і психологічні можливості для дій. Романи Бронте та Діккенса так чи інакше стосуються життя сиріт [8, 24]. Проблема сиріт стала основною тенденцією художньої літератури, хоча була характерною лише для нижчих класів суспільства. Розбіжність між соціальною і літературною практиками свідчить, що сироти функціонували як радше символічне, ніж реальне явище, а певні аспекти їх символічної функції особливо стали в пригоді жінкам-письменницям.

Майже незмінно наратив розвивається так, що сирота отримує все, чого в його житті бракує – сім'ю, любов чи втрачених батьків. Така розв'язка особливо приваблювала читачок-жінок не лише тому, що наголошувала на їх власній залежності, а й тому, що її також трактували як необхідну і логічну у боротьбі за власну незалежність. У руках сестер Бронте, Джордж Еліот та Елізабет Гаскел сирота ставала емблемою, в особі якої втілювались радикальні настрої [8, 28]. Сироти могли і поводитись непринятно, та нерідко вони заслуговували похвали, і романи про них, як правило, закінчувались

традиційно – шлюбом. Ці часто нерівні, на думку К. Рейнолдс, шлюби були об'єктом особливого зацікавлення жінок: сирота мала можливість діяти як незалежний індивід і не отримати клеймо «Ангела в домі» чи «божевільної на горіщі» [30].

Те, що нова традиція, базувалась на реалістичному принципі шлюбу-як-розв'язки, свідчить про обмеженість її радикалізму. Її метою було не скасувати сім'ю чи знецінити її роль, а радше змінити соціальний баланс, обмежуючи патріархальну владу і піддаючи сумніву ієрархію, організовану за упередженими соціальними конструктами класу і гендеру. Це, зазвичай, робилось з допомогою представлення негідних батьків чи поганих патріархальних інституцій, але ще ефективнішою була демонстрація обдарованості або чудової поведінки з боку сироти [8, 31].

Чарльз Діккенс, особливо зацікавлений проблемами жінок та інших жертв соціуму, передбачив багато із стратегій, які згодом використовувались і вдосконалювались багатьма жінками-письменницями. Майже у кожному із його романів присутній сирота, а у романах, на відміну від історії Олівера Твіста – класичної дитини Романтизму, досліджується ціна і можливості життя без батьків. Роман «Домбі син» (1848) – один із зразків використання ним теми сирітства – у ньому він об'єднує дітей негідних батьків і використовує ситуацію для критики патріархальних інституцій і цінностей. Таким чином, сироти ставали символом, який міг виразити напруження і протиріччя, що стосувались і змін у сім'ї і, відповідно, у ролі жінки [8].

Рейнолдс у своїй праці для аналізу обрала твори Елізабет Мід – одної із найпомітніших дитячих письменниць минулого століття – романи «Polly: A New-Fashioned Girl» (1889), «The Rebellion of Lil Carrington» (1898), та «A Sister of the Red Cross» (1901). Не зважаючи на назву, у романі «Polly: A New-Fashioned Girl» заперечується привабливість Нової Жінки як зразка для наслідування. Дівчинка Поллі, втративши матір, потребує її виховання і вчиться жити на власних помилках. Переконавання Мід, що жінки будь-якого часу повинні бути центром родинного життя і не піддаватись на заклики нових жінок, відповідали побоюванням тих, хто вважав, що зміна ролі жінок обов'язково призведе до знищення сімейного життя і суспільства в цілому.

Героїня Ліл Керінгтон з роману Мід «The Rebellion of Lil Carrington» також має навчитись покорі і добропорядності. Авторка використовує тут прийом, характерний для дорослої літератури – паралельне змалювання життя двох протилежних героїнь. У літературі для дорослих письменниці представляли одну героїню для змалювання ідеалу сімейного життя, іншу – як втілення втрати духовних цінностей. Перша ставала успішною і винагородженою шлюбом і материнством, друга – жінкою із втраченою гідністю. Ліл незграбна, а її сестра Сібіл – граційна і витончена. Перша потрапляє під вплив кількох сумнівних нових жінок з Америки і з ними намагається вплинути на свою зразкову сестру. Позбавлена сімейного виховання, вона – згідно з читацькими очікуваннями – збивається зі шляху, але в результаті розуміє, що прийшов і її час дбати про власну сім'ю. Відмінності між сестрами підкреслюють те, що сирітство може бути підґрунтям для виховання чи занепаду індивіда. К. Рейнолдс підсумовує, що роман Е. Мід «Lil Carrington. A Sister of the Red Cross», як і попередні два твори, представляє модний рух нових жінок як минуше і пусте захоплення та прославляє, натомість, традиційний ідеал дому [8, 35-36]. Отже, тема сирітства у художній літературі для дівчат не є підґрунтям для заперечення гнітючих стереотипів, а дає можливість звеличити сім'ю, показуючи наслідки її втрати. Суперечлива природа цієї теми у літературі для дорослих і дітей дозволяє простежити складність пізнього Вікторіанського тлумачення жіночності. У той час як одні жінки закликали до праці заради змін, незалежності і можливостей для наступних поколінь жінок, інші переконували, що ці ідеали та цілі нащадкам будуть непотрібними [8, 37].

Покликаючись на праці на Елен Шовалтер, Е. Рейнолдс зауважує, що феномен нової жінки став також основою розвитку феміністського руху кінця XIX століття. Мобілізована різноманітними рухами (проти рабства, за жіночу освіту), феміністська хвиля до 1880-х стала впізнаваною. Акцент багатьох феміністських кампаній того часу стосувався сексуальних питань. Критики та історики відзначають, що невдоволення феміністок часто нагадувало те, яке традиційно очікувалось від домашнього Ангела [8, 39].

У художніх творах жінок-феміністок цього періоду чітко проступає ідеологія чоловічої аморальності і жіночої сили її виправити. У Сари Гранд, Джордж Егертон та Олів Шрайнер жінки зазнають тих чи інших знущань від байдужих і самовдоволених чоловіків. З огляду на різочу подібність між ставленням до сексуальності, яке висловлювали феміністки і література для жінок, зовсім невідповідними здаються чоловічі твори у літературі часу нових жінок. У них автори вихваляли переваги вільного кохання і сексуальної свободи. Але навіть у цих текстах, які були покликані змінити суть сексуальних стосунків, покінчити зі шлюбом і лицемірством у питаннях, що стосуються сексуальності, залишається невизначеність щодо природи жіночої сексуальності [8, 40].

Точка зору щодо жіночої сексуальної пасивності чітко помітна у двох відомих чоловічих романах «Jude the Obscure» (1895) Томаса Гарді та «The Woman Who Did» (1895) Гранта Алена. В обидвох текстах відкрито піддається сумніву думка про те, що шлюб має бути основною ціллю життя жінки. Очевидна політична мета «The Woman Who Did» полягає у відкиданні шлюбу і правових, соціальних та економічних обмежень, якими він ображав жінку. Гермінія, головна героїня Алена, принципово

відмовляється від шлюбу, а логіка її висловлювань чітко контрастує із обережними протестами проти жіночої ролі у романах початку століття. У «The Woman Who Did» наголошується на обов'язковій невід'ємній «природній пасивності» «доброї жінки», що видається наслідком ідеології безстатевої жінки. Очевидність цього помітна із дивного змішування абсолютного біологічного детермінізму і твердження, що чоловіче владарювання над жінкою є узурпацією [8, 41].

Неоднозначність, яка характеризує підхід Аллена до питання жіночої сексуальності, так само присутня у представленні героїні Томаса Гарді – С'ю Брайдхед. Вона також не приймає соціальної концепції щодо ролі жінки – відкидаючи пропозицію кузена, одружується із старим вчителем, якого згодом залишає заради Джуда і живе із ним неодруженою. Смерть своїх дітей вона сприймає як знак святості шлюбу, тому повертається до экс-чоловіка, хоча сприймає його з відразою. Гарді, за словами критика Патриції Стабз, обирає психологічно радикальний крок, представляючи свою нову жінку сексуально холодною – її сексуальність залежить від того, чи відчуває вона себе бажаною. За таким розумовим і сексуальним мазохізмом криється її неспроможність емоційно звільнитись від ідеології, яку не приймає розумом [8, 44]. Ці романи, вважає К. Рейнолдс, були спробою розв'язати проблему розмежування понять «дружина» і «секс», хоч і в чоловічих інтересах. Героїнь представлено еротизованими поза шлюбом, а від «падіння» їх рятує лише повернення до себе – досконалої і сексуально холодної.

У Вікторіанському розумінні жіночої сексуальності спостерігається парадокс: ідеальна жінка розглядається природно позбавленою статі, а для пропащої природним є бути розпусною. Це закладається саме у той небезпечний період дорослішання, коли дівчина може, оступившись, обрати невірний шлях свого подальшого життя.

У романах другої половини дев'ятнадцятого століття у текстуальному представленні героїнь значно детальнішою стає їх фізична присутність. Лора Ферлі із роману Уілкі Колінз «The Woman in White» (1860), архетип Вікторіанського ідеалу жінки, описана досить нечітко – за визнанням наратора, про неї інакше як загальними кліше описати ідеал неможливо. Особливою ознакою її образу є її тілесна і, звідси, сексуальна нікчемність. Такі героїні, характерні також для творів Ч. Діккенса, різко контрастують із сильними, пристрасними жінками із романів Джордж Еліот чи Елізабет Гаскел. Їх фізичні риси свідчать про чуттєвість, чоловіки-персонажі і наратор їх часто еротизують, що цілком відсутнє стосовно Лори Ферлі [8, 53]. Її одяг, в описі якого особливо наголошується на нижній спідниці, єдиній і чорній, є основним свідченням її фізичної (і сексуальної) скромності. Оскільки цей елемент гардеробу символізує приховування тіла, його використання в якості метафори обмеження жінок, переконана К. Рейнолдс, може сприйматись як свідчення фізичного, так і сексуального гамування [8, 55].

Прикметно те, що майже у всіх романах дев'ятнадцятого століття одяг виявляється засобом, який представляє тіло героїні у цілковито невідгідному для неї світлі. Одяг є причиною того, що жінку розглядають, його якості є джерелом натхнення для глядача, але не для неї самої. Немає значення, чи про тіло жінки не згадується взагалі, чи воно є вульгарно помітним – вона є видовищем для спостерігача чоловічої статі. У вікторіанській літературі відчувається, що одяг приносить жінкам мало задоволення – його рідко представлено, наприклад, з точки зору тактильних якостей чи як естетичний об'єкт. Ті жінки, які отримують задоволення від свого одягу, є у кращому випадку інфантильними, а в гіршому – морально зіпсованими чи навіть із поєднанням обидвох якостей [8, 60].

Із середини до кінця дев'ятнадцятого століття сексуальність асоціювалась із героїнями романів. У літературі періоду нових жінок, написаних жінками, жіночу сексуальність представлено як неприємну і грішну, тоді як у чоловічих текстах під маскою боротьби із соціальними нормами щодо шлюбу, насправді спростовувались базові уявлення про асексуальність чи сексуальну пасивність «доброї жінки». Представлення жіночого одягу і тіла таким чином, що їх можливо реінтерпретувати як приховані свідчення сексуальності, лише підтверджують, що жіночі тіла розцінювались як еротичний товар на ринку проституції або шлюбу [8, 61].

Не зважаючи на традиційну бінарну модель ставлення до жіночої сексуальності, навіть побіжний погляд дозволяє помітити багато позитивного у Вікторіанському представленні жіночності письменниками і митцями обидвох статей. Яскравим прикладом є відома поема Альфреда Тенісона «The Princess» (1847). Чуттєвість твору та тонкі образи і лексика проникнення і заволодіння, за його словами, стали наслідком, штучного культивування наївності і відмови від «неприйнятних» бажань «нормальної» дорослої людини [8, 64]. З початком декадансу, а згодом і Модернізму жіноча сексуальність почала розглядатись як позитивна риса, еротизація зображень жінок була не лише чоловічою фантазією, а визнанням того, що без своєї сексуальності жінка є несправжньою і неповноцінною [8, 71-73].

К. Рейнолдс застосовує теорію поліфонії М. Бахтіна, у якій він розглядає мову та зміни у ній як продукти культури, а мову художнього твору як таку, що складається із різних типів мови, сумішених для підкреслення конфлікту між ними. Поняття «монології» він асоціює зі стабільними, докапіталістичними суспільствами, де помітна тенденція до створення єдиної мови, де не визнається різниця між мовою і реальністю. Домінуюча мова може приєднувати діалекти, жаргонізми і подібні елементи, які стають її

частиною, завдяки чому створюється об'єднаний і цілісний образ суспільства. Якщо мова піддається надто великому впливу додаткових елементів, вона розділяється на фрагменти, що спричинює явище «гетероглосії». У цьому випадку вони відокремлюються і отримують право голосу, що спричинює «множинність незалежних голосів, які не піддаються авторитарному контролю» [8, 73].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О.І. Зібрання праць: У 5 т. — К.: Наукова думка, 1966. — Т.3. Українська радянська література. Теорія літератури. — 607 с.
2. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. — Т. 2. — М.: Изд-во им. Сабашниковых. — 472 с.
3. Жеребкина И. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Часть 1. Учебное пособие. Под ред. И. Жеребкиной. Спб., Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетей, 2001 - С. 543- 561.
4. Belsey Catherine. Critical Practice. - London: Methuen, 1980.
5. Fludernik M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. — London, New York: Routledge, 1993. — 465 p.
6. Herman David (ed.), Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press, 1999, 8
7. Postmodern Subjects / Postmodern Texts / Ed. By Jane Dawson and Steven Earnshaw. — Amsterdam, Atlanta, 1995. — 199 p.
8. Reynolds K., Humble N. Victorian Heroines. Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art / Kimberley Reynolds, Nicola Humble. — New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. — 197 p.

*Юлія КОСТИУК*

УДК 82.091

## ПОВТОРЕННЯ МИНУЛОГО В РОМАНІ ТОНІ МОРРИСОН «УЛЮБЛЕНА»

Past lives live in us, through us.  
Each of us harbours the spirits of people,  
who walked the earth before we did,  
and those spirits depend on us for continuing existence,  
just as we depend on their presence to live our lives to the fullest.  
John Edgar Wideman, *Sent For You Yesterday*

*У статті досліджується нарративна стратегія Тоні Моррісон у романі «Улюблена».*  
*Ключові слова: історія, пригадування, нарративна стратегія, Тоні Моррісон.*

*В статтє исслеуется нарративная стратегия Тони Моррисон в романе «Возлюбленная».*  
*Ключевые слова: история, припоминание, нарративная стратегия, Тони Моррисон.*

*The article deals with the narrative strategy by Toni Morrison in the novel “Beloved”.*  
*Key words: history, rememory, narrative strategy, Toni Morrison.*

В умовах глобалізації незавершеність історії стає каталізатором зусиль, які людство покоління за поколінням докладає для подальшого вивчення залишених без уваги сторінок свого та суспільного минулого, теперішнього та майбутнього. В художній літературі, зокрема у своїх історичних романах Тоні Моррісон окреслила та увіковічила варті захоплення намагання переписати історичне минуле та заново описати світ з точки зору національної приналежності, культурних традицій та досвіду.

У нашому дослідженні ми *маємо на меті* описати особливе бачення минулого в романі «Улюблена», що проливає світло на певні сторінки історії, що були втрачені, не знайшли документального підґрунтя чи тлумачилися не правильно у зв'язку із відсутністю історичних доказів, двояким сприйняттям історичного минулого та вимушеної деформації в написанні історії. В ході тлумачення таких ненаписаних чи забутих історій Моррісон уявляє та заново моделює реальні та фікційні матеріали задля реконструювання та відновлення справжньої сутності історичного минулого тому, що цього не можливо було б досягнути якимось іншим чином.

Звертаючись до нарративних стратегій, що зазвичай використовуються в художній прозі, історики відновлюють історичне минуле шляхом складання історичних подій у змістовну оповідь. Маємо на увазі

саме початкове значення слова «історія» (з лат. *historia*), що перш за все означає оповідь чи виклад подій, що пов'язані з реальною чи вигаданою особою чи предметом; по-друге, історія — це системне повідомлення в письмовому вигляді, що містить хронологію минулих подій, обставин та фактів. У свою чергу ті, хто пише художню літературу, по-іншому підходять до історичного минулого — шукають та впорядковують реальні та історичні матеріали, намагаючись тлумачити, та перетворюють їх на уявний спосіб бачення світу. Таким чином, повторне окреслення документальної інформації реалізує процес переосвоєння та перегруповування її у різні матриці. Жоден спосіб не правильніший за інший, проте він є незвичайним елементом тієї ж самої цілісної картини історичного минулого.

Так, історія має фікційні елементи, натомість коріння художньої літератури глибоко сягає реальних фактів. Історія та художня література, таким чином, утворюють складну взаємодію, що впливають та обумовлюють одна одну.

Ще Аристотель вважав, що «поезія говорить про загальне, а історія — про конкретне», історик розповідає «те, що відбулося», а поет — «те, що може трапитися — те, що можливе згідно теорії ймовірності чи необхідності» [1, 35]. На думку П. Рікера, художня література розкриває свою здатність відновлювати світ та «трансформувати чи видозмінювати дійсність лише тоді, коли останню помістити у щось на зразок праці, [...] коли це робота» [6, 129]. У своїх художніх творах Тоні Моррісон представляє альтернативне бачення світу та дійсності, яке кидає виклик кодифікації та авторитарності прийнятої та усталеної історії. Шляхом творчого інтерпретування та нового окреслення історичних документів Т.Моррісон заново створює історичну реальність, що вже включає та передає її особистий та культурний досвід.

Авторка у своїх літературних розкопках знімає вуаль, що прикриває особливий аспект американської історії — рабство [4, 110], існування якого ставилося під сумнів та замовчувалося. Завдяки домислюванню та повторному окресленню історичних матеріалів Моррісон озвучує спогади, які раніше опускалися в класичних рабських нарративах («slave narratives»). Таким чином, вона намагається заповнити білі плями, які часто зустрічаються в історичних документах та архівах.

Ми ж ставимо перед собою *завдання* описати нарративні стратегії відтворення історичної правди у романі афро-американської письменниці Тоні Моррісон «Улюблена» та визначити як у творі долається та сама «незавершеність» історії — існування рабства, що залишилося без відповіді у класичних рабських нарративах.

Починаючи ще з публікації свого першого роману «Найблакитніші очі» Тоні Моррісон розвиває свою кар'єру видатної письменниці, яка зображує досвід афро-американців та привертає увагу до присутності африканців у американській літературній традиції. Авторка вважає, що історія містить у собі частку свободи і можливість визволення — стати вільним від замовчування і забуття. Історія не повинна стати ні ще однією формою рабства, яка знищує і сковує, ні не повинна забуватися. «One must critique [history], test it, confront it and understand it in order to achieve a freedom that is more than license, to achieve true, adult agency» [3, с. 114]. Такий справжній дорослий вчинок робить Сет, героїня роману «Улюблена», яка визнає необхідність протиставити особисте й історичне минуле і забути те, що можна забути, натомість взяти те, що корисно, з минулого.

Саме тому Тоні Моррісон здійснює перехід від рабського нарративу («slave narrative») до нео-рабського нарративу («neo-slave narrative»). Ми вважаємо, що «Улюблена» — це роман, який через його основну тему можна віднести до другої категорії, оскільки частка «нео» звертає увагу на те, що роман стосовно класичного рабського нарративу займає позицію діалогу та готовності повторного перегляду. З роману «Улюблена» починається такий відлік, бо це перша книга трилогії, що побудована на історичних фактах, і це перший роман, в якому Моррісон перетворює історичне минуле на особисте. Переглядаючи документи та рабські нарративи для створення роману, Моррісон витратила багато часу на те, щоб визначити, що такого є у рабстві, щоб воно стало таким неоднозначним, таким особистим, безпристрасним, глибоким і водночас всенародним. Вражена історією рабства сама, вона хоче, щоб читач *відчув*, що таке рабство, а не на що воно було *схоже*. У той час як перше підкреслює психологічний аспект рабства, друге робить акцент на фізичному аспекті. Рабство як соціальний інститут є історичним минулим, але, на жаль, його психологічні наслідки продовжуються великою мірою в житті сучасних афро-американців. Описати складність почуття щодо рабства — це не просто ознайомитися з історичними документами. Це — мати справу з тією інформацією, яку можна знайти тільки між рядків історії, на перетині яких суспільне стає особистим, а історичне стає людьми, що мають свої імена» [3, 105].

Роман «Улюблена» — це історія, що дає імена тим, хто був позбавлений права розповідати про свій бік історії. Він був натхненний реальною історією афро-американської рабині, Маргарет Гарнер. Вона зі своїм чоловіком Робертом здійснила втечу з плантації в Кентуккі, і знайшла притулок в штаті Огайо. Коли господар наздогнав їх, вона вбила свою дитину, щоб врятувати від рабства. Їй вдалося втекти. Моррісон пізніше говорить: «I thought at first it couldn't be written, but I was annoyed and worried that such a story was inaccessible to art» [7, 27].

«What I really love is the process of invention» — говорить Тоні Моррісон [3, 124]. Вона насолоджується свободою і хвилюванням, яке приносить написання художнього твору, оскільки вона винахідливо створює внутрішнє життя своїх героїв. На відміну від рабського наративу, який переважно автобіографічний, написаний колишнім рабом, що навчився читати і писати, художній твір — це надійний і продуктивний підхід Моррісон до розкриття правди про спогади тих людей, які не є ні вільними, ні грамотними, і до інтерпретації історій, які вона чула від своєї бабусі.

Тоні Моррісон виходить за рамки того, що повідомив про цю поневолену жінку основний наратив («master narrative»), і уявляє собі її внутрішнє життя і вслухається в її історію, яка розповідає про те, що змусило матір вбити своїх власних дітей. Заради перетворення історичного минулого в особисте Моррісон звертається до своєї уяви. Головна героїня роману, Сет, намагається вбити своїх дітей, але їй вдається убити лише неназване немовля — Улюблену.

У такій опозиції «зовнішнє - внутрішнє» історичні докази та документальні дані є зовнішнім історією, а «думки» отримані шляхом історичної уяви — це внутрішнє історією, як вважає Рікер [9, 61]. Отже, реконструкція минулого — це інтерпретація документації та витвір уяви. Уява — незамінний інструмент відтворення незавершеності історії. З одного боку, вона висуває на передній план продуктивність пам'яті та відтіняє дар творчої фантазії, і таким чином утворюється настільки необхідна дистанція та не прив'язаність до фактів. З іншого боку, уява служить механізмом, що дає змогу письменнику вийти за межі документальних даних, щоб відібрати, відновити і коментувати історичну реальність. Тоні Моррісон умисне уникає подальшого дослідження матеріалів про Маргарет Гарнер, її не цікавить хронологія прожитого життя рабині. Крім того, існують різні версії того, що сталося з жінкою потім. Авторка, взявши Маргарет Гарнер за прототип своєї героїні, але дозволивши Сет розвиватися як вигаданому персонажу, відтворила життя Сет, вдихнувши життя у стару газетну замітку. Таким чином, історію Сет (Маргарет Гарнер) пам'ятають, і вона озвучила те, про що не говорилося раніше.

Без сумніву, стратегії відкриття або винаходу включають в себе «документальність історичної думки» і «роботу уяви в інтерпретації документальних даних» [9, 63]. Завдання наратора полягало в тому, щоб фікціоналізувати історію (викласти історію у вигляді художнього тексту) та історизувати художній текст. Попри наміри перетворити історичне в особисте, «Улюблена» не змодельована як звичайний історичний роман, в якому частка історії записана хронологічно та правдиво. Це, скоріше за все, історичний роман у тому смислі, що «Улюблена» звертається до тих жахливих відрізків часу, про які не говорилося у рабських наративах XIX ст. На відміну від класичних рабських наративів, у яких йдеться про фізичну втечу рабів і їх подорож на волю, даний текст зосереджується на тому, як вони переживають психологічну травму рабства. Таким чином виконується одне із завдань, яке ставиться перед американською письменницею африканського походження — відкрити недоторкані знання та приховану правду американської історії [5, 20].

Говорячи про правду, Моррісон зазначає, що факти обов'язково призведуть до істини, а художній текст — це також спосіб розкриття істини. Таким чином, істину можна знайти в художньому тексті так само, як і в документах. Художній текст і факт виявляють різні аспекти істини. В романі «Улюблена» реконструкція минулого досвіду, що має на меті виявлення істинної історичної реальності, досягається за рахунок поєднання фактів і вимислу, історичних свідчень та творчих конструкцій [4, 113]. Як послідовник письменників традиції рабського наративу, Моррісон визнає і зображує фізичний, психологічний і патологічний вплив рабства у романі. Наприклад, в «Улюбленій» в кількох рядках вказується те, що історично стосується рабів і колишніх рабів: «the Fugitive Bill, the Settlement Fee, God's Ways and Negro pews; antislavery, manumission, skin voting, Republicans, Dred Scott, book learning, Sojourner's high-wheeled buggy, the Colored Ladies of Delaware, Ohio, and the other weighty issues that held [slaves] in chairs, scraping the floorboards or pacing them in agony or exhilaration» [2, 237]. З одного боку, Моррісон не відкидає значимість громадських і політичних подій, коли обирає хронологію за тимчасовий фон для свого художнього твору. З іншого боку, використана історія може бути не пов'язаною з цими випадками. Моррісон зрозуміла, що «було важливо уявити собі ці епізоди активним інструментом, а не просто курйозом чи історичним фактом» [3, 104]. Крім того, вона спробувала пролити світло на ті криваві події, які були видимими і відчутними тільки в спогадах афроамериканців.

Наратор проникає в думки Штампта та слухає, що він говорить: «Detailed in documents and petitions full of whereas and presented to any legal body who'd read it, it stank. But none of that had worn out his marrow. None of that. It was the ribbon. Tying his flatbed up on the bank of the Licking River, securing it the best he could, he caught sight of something red on its bottom. Reaching for it, he thought it was a cardinal feather stuck to his boat. He tugged and what came loose in his hand was a red ribbon knotted around a curl of wet woolly hair, clinging still to its bit of scalp» [2, 248]. Роздуми Штампта про нескінченну тугу, яка виходить за рамки документів, розкриває внутрішнє життя і спогади про чорношкірих в рабовласницькому ладі. Його рефлексія також ілюструє, що пам'ять є центральним аспектом внутрішнього життя, одним із засобів, за допомогою якого ми інтерпретуємо сьогодення, а також пам'ятаємо про минуле. Моррісон переплітає історичні факти та уяву, таким чином досліджуючи два

світи: фактичний та уявний. Тут фактичними є документи, що розглядаються і прочитуються як історія, а до уявного відноситься невідома історія того, хто тримає червону стрічку. Ще один приклад, який підкреслює різницю між видимим і невимовним — дерево або густий ліс — дуже важлива метафора в тексті, що накладає мітку перебування у власності, а не на волі. З різних точок зору, під деревом маються на увазі різні уявні образи або розповіді. Наприклад, воно тісно пов'язане зі смертю матері Сет, тіло якої гойдалося на його гіллі. Дерево також приносить солодкі спогади в думках рабів і колишніх рабів з плантації Sweet Home до прибуття шкільного вчителя. Саме шкільний учитель і його учні батоном вибили зображення дерева на спині Сет як покарання за її невдалу спробу вирватися на свободу. Тим не менш, на відміну від матері, яка має знак під грудьми, Сет ніколи не змогла прочитати шрами на спині, замість цього вона шукала кого-небудь, хто би зміг описати їх для неї. Таким чином, дерево Сет як слід, залишений минулим на спині, тягнеться до інших людей і запрошує їх читати, а також уявляти її персоналізовану історію.

Емі, білошкіра дівчинка, першою побачила наслідки цього жорстокого покарання. Вона описує, а також руйнує уявлення про шрам, пропонуючи свою інтерпретацію, відмінну від основного наратива. Онімівши при вигляді шраму на спині Сет, Емі бачить у ньому «дерево бузку» і розповідає мрійливим голосом: «A chokecherry tree. See, here's the trunk — it's red and split wide open, full of sap, and this here's the parting for the branches. You got a mighty lot of branches. Leaves, too, look like, and dern if these ain't blossoms. Tiny little cherry blossoms, just as white. Your back got a whole tree on it. In bloom» [2, 116].

Бемі Сатс, свекруха Сет, коли бачить ці шрами, приймає їх за «багряні троянди». «Roses of blood blossomed in the blanket covering Sethe's shoulders. Baby Suggs hid her mouth with her hand. When the nursing was over and the newborn was asleep — its eyes half open, its tongue dream-sucking — wordlessly the older woman greased the flowering back and pinned a double thickness of cloth to the inside of the newly stitched dress.» [2, с. 137] До того часу як прибуває Пол Ді, відкриті рани вже загоїлися і стали схожими на складні філігранні витвори, що приховують свій смисл від стороннього ока. Він цілує кожен листочок і гілки дерева, і дізнаючись про горе Сет. І оскільки минуле виживає, залишаючи слід, то дерево зі шрамів на спині Сет є живим слідом або нагадуванням про страждання рабів, що демонструє життя минулого в сьогоденні. Роман стратегічно розпочинається з «омертвілої» шкіри на спині Сет, яка символізує мертву частину в її минулому. Тим не менш, шрами на спині Сет відкриваються знову, щоб розповісти про померлу дочку Улюблену, привид якої не може звільнитися, поки її забуту історію не розкажуть і не запам'ятають по-новому. У цьому сенсі, шрами у вигляді дерева слід розглядати як джерело персоналізованої і расової історії.

«Улюблена» — це парадоксальний роман про рабство і не про рабство, тому що у ньому йдеться про рабство не як соціальний інститут, а про рабів та колишніх рабів. Інакше кажучи, у романі робиться спроба намітити індивідуальні аспекти рабства і можливість формулювання особистих спогадів про історію. Історія Сет показує, що існує ще гірший жах, ніж рабство, а саме, поневолення спогадів і заплутування у власному минулому, що є більш руйнівним, ніж фізичне рабство, тому що це поглинання минулим саботує сьогодення і позбавляє майбутнього. Тоні Моррісон вважає, що минуле повертатиметься в інших формах, поки ми не навчимося «протистояти» і «пережити» його. Щоб бути більш конкретним, в «Улюбленій» внутрішнє пам'яті виводиться на поверхню завдяки поєднанню та перетворенню історичного минулого в оповіді персонажів і їх внутрішні монологи, а також завдяки стратегії переосмислення і переписування історії Маргарет Гарнер в теперішньому. У романі історичне минуле повертається з дивною появою Пола Ді на порозі Сет, далі слідує розкриття шраму на спині Сет.

Найважливіше, що історичне минуле повертається з магічно-реалістичним воскресінням із мертвих дочки Сет. Привид повертається в тілі молодої жінки на ім'я Улюблена. Таке ж ім'я викарбовано на надгробку померлої дочки Сет. Тим не менш, Денвер, інша дочка Сет, розгледіла в Улюбленій убиту сестру. Сет не відразу визнала її як реінкарнацію своєї третьої дитини. Повне визнання відбувається лише після «сцени катання», коли Сет дає Улюбленій і Денвер молоко, вона впадає у відчай і бажає бути зі своїми дітьми, щоб піклуватися про них. З того часу, Улюблену беззастережно прийнято як відсутнього члена сім'ї з Блустоун Роуд, 124 і як публічний прояв дискредитування історії та забутих знань. Улюблена як привид і жива істота знаходиться в центрі наративної стратегії. Якщо Улюблена справді дитина Сет, що повернулася до неї з мертвих, вона функціонує як пуповина, що зв'язує Сет з минулим, яке вона хотіла б забути.

Крім того, Улюблена уособлює історії особистостей ті культур, в яких часто сумніваються, чи вони губляться. Вона — матір Сет, що залишилася в живих після невільництва, і уособлює мову і культуру, якої Сет не знала, і, таким чином, втратила. Вона також випитує у Денвер історію свого народження і про білошкіру дівчинку, ім'я якої вона носить. Через присутність Улюбленої, Пол Ді пригадує те, що він повинен пам'ятати. «Paul D dug his fingers underneath his cap and rubbed the scalp over his temple. "She reminds me of something. Something, look like, I'm supposed to remember"» [2, 322]. Окрім відродження спогадів людей, що живуть на Блустон Роуд, 124, Улюблена пов'язана з досвідом різних жінок у романі. Подейкують, що її тримав під замком і ніколи не випускав за двері хтось білошкірий, як

Елла, яку ділили між собою батько і син, або дружина Штамп, Вашті, яка була наложницею сина свого господаря. Також Улюблена — «another kind of dead which is not spiritual but flesh, that is, a survivor from a true and factual slave ship, who comes back to tell what it was like «over there»» [9, 76]. Таким чином, вона пов'язана з поколіннями рабів, особливо рабинь, які померли в часи середнього шляху (работоргівлі з Африки в Вест-Індію). Як одна із забутих і зниклих безвісти, Улюблена з'єднує особисте з колективним та історичним. Насправді, фізично і в переносному сенсі вагітна гірким минулим й недозволеними спогадами, Улюблена входить в життя спільноти жінок, які пізніше візьмуть участь у ритуалі її вигнання, щоб таким чином наблизити нормальне майбутнє.

Пригадування («геметому») — це своєрідна стратегія Моррісон — постійний і повторний (циклічний) вступ минулого в сьогодення, а також повторне прийняття і переосмислення минулого в сьогоденні. З поверненням Улюбленої, світ Сет складається з «нас трьох». Моррісон інтерпретує це як Трійцю, що утворилась з Матері (Сет), дочки (Денвер) і Привида (Улюбленої). Крім того, в світлі августинців її можна розглядати як «триєдине»: Улюблена як теперішнє минулого, Сет представляє теперішнє через її життя у сьогоденні, і Денвер, яка народилася вільною і уособлює теперішнє майбутнього. Улюблена своєю присутністю змушує Сет знову і знову занурюватися у минуле, якого вона боїться.

Улюблена повернулася з єдиною метою — повернути свої права, якби вона тоді не загинула, і покарати Сет за її умисне витіснення минулого із свідомості і за її вибір жити у вічному сьогоденні. Сет знову переживає, що не може виправдати себе за вбивство, оскільки Улюблена була занадто малою, щоб зрозуміти ситуацію на той час і вона повинна була зробити це швидко, щоб зупинити рабів-викрадачів. Як мати-рабиня, Сет знає, що життя в рабстві гірше за смерть, бо смерть — це оновлення життя в безпечному і вільному місці. Не зважаючи на те, що Улюблена не бажає помилювати Сет, вона прощає себе, розповідаючи історію. Вона просто розповідає і таким чином виліковує свої рани. У процесі розповіді Улюблена спонукає, запитує та отримує інформацію, Сет оповідає і передає усні традиції, а Денвер разом з Улюбленою слухають.

Для Моррісон часи середнього шляху — це сумнівний період в історії африканців і афроамериканців. У романі авторка уявила собі і заново склала цей трансатлантичний досвід через уривчастий, травматизований внутрішній монолог Улюбленої. Знаючи, що типовий автобіографічний рабський нарратив — це розповідь про життя людини в рабстві і її шлях до свободи, Моррісон звертається до художньої прози, щоб показати та віддати належне безвісти зниклим і безіменним людям, тим, хто не зміг подолати Середній шлях. Їхні голоси і оповіді загубилися в рабських нарративах, основною темою яких було оспівування успішної втечі колишніх рабів із неволі. Улюблена як одна із них повертає до життя невимовний досвід та ненаписані оповіді.

До рабинь, які розміщені на найнижчому шаблі рабовласницького ладу, ставилися як до німих в'ючних тварин і заводчиків людського капіталу. Їх оповіді, усні і написані, систематично ігноруються і замінюються білошкірими істориками. Вигадавши історію Сет, Моррісон виявила незавершеність записаної інформації та переглянула історію, що ставилася під сумнів у основних нарративах. Крім того, завдяки тому, що Сет переживає та реконструює своє особисте минуле, Моррісон заново моделює і переписує історію рабства з відомих і невідомих джерел.

Стратегія переосмислення рабства скеровує зусилля Тоні Моррісон на об'єднання історичного та уявного в тлумаченні сумнівних аспектів історії. Історія рабства стала далеким минулим і спогадом, що зникає в життях сучасних афроамериканців. Завдяки написанню «Улюбленої», минуле предків не тільки пам'ятають, а й переосмислюють і заново переживають. У результаті читач отримує історичне знання про дітовбивство Сет з різних джерел.

Звичайно, історія Улюбленої не повинна повторитися у світі. Проте таке повторення у романі попереджає про те, що таке не можна просто забувати чи відкидати. Завдання Тоні Моррісон як афроамериканської письменниці полягає у тому, щоб повідомити і передати культурні знання і спадок. Їй за допомогою реконструкції особистого та культурного минулого вдається переписати та переказати забуту історію таким чином, що зникають будь-які сумніви. Сет звільняє своє теперішнє від тягару спогадів про минуле, вона розставляє усі крапки над «і» та змінює майбутнє.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Butcher, S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. — London: MacMillan, 1920.
2. Morrison, Toni. *Beloved*. — NY: Penguin Books Ltd. — 1998. — 375 p.
3. Morrison, Toni. The Art of Fiction. // *Paris Review* 35. 128 (1993): p. 82 – 125. <http://www.theparisreview.org/interviews/1888/the-art-of-fiction-no-134-toni-morrison>
4. Morrison, Toni. The Site of Memory. // *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. — Ed. William Zinsser. — Boston: Houghton Mifflin Company, 1987. — p.101– 124.
5. Morrison, Toni. Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature. // *Michigan Quarterly Review*. — Volume XXVIII, Issue: 1, Winter 1989, pp. 1-34



6. Ricoeur, Paul. The Function of Fiction in Shaping Reality. // A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination. — Ed. Mario J. Valdes. — New York: Harvester Wheatsheaf, 1991. — p. 117 – 136.
7. Tibbetts, John C. The encyclopedia of novels into film / John C. Tibbetts, James M. Welsh; additional research by Rodney Hill. . . [et al.] — 2nd ed. — NY: Facts On File, Inc. — 2005. — 586 p.
8. Wideman, John Edgar. Sent for You Yesterday. — New York: Avon, 1983.
9. Zhu, Ying. Fiction and the Incompleteness of History: Toni Morrison, V.S. Naipaul, and Ben Okri. / A Thesis submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy In English. — The Chinese University of Hong Kong. — May 2005. — 241 p.

*Марта ГОСОВСЬКА*

УДК 82.02

## **ПРОБЛЕМИ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ: ОДІССЕЯ СУЧАСНИХ ТЕОРІЙ**

*У статті проаналізовано головні проблеми сучасної феміністичної літературної критики. Зокрема, зосереджено увагу на динаміці розвитку дисципліни, окреслено визначальні етапи формування теоретичної платформи феміністичної критики. Зроблено спробу виявити закономірності розвитку та на підставі цього спрогнозувати потенційні моделі подальшого функціонування феміністичної критики.*

*Ключові слова: феміністична критика, гінотекст, андротекст, жіноча рецепція, écriture feminine, перформативна гендерна ідентифікація.*

*В статье проанализировано главные проблемы современной феминистской литературной критики. В частности внимание сосредоточено на динамическом развитии, определено самые значительные этапы формирования теоретической платформы феминистской критики. Также автор попытался определить закономерности развития феминистской критики и на основании этого спрогнозировать потенциальные модели функционирования феминистской критики.*

*Ключевые слова: феминистская критика, гинотекст, андротекст, женская рецепция, écriture feminine, перформативная гендерная идентификация.*

*The paper deals with the most important questions of feminist literary criticism. Especially, attention is paid to the dynamic process of feminist literary criticism development, draws the dramatic stages of feminist criticism development and analyses how its theoretical platform has been formed. The author makes an attempt to analyse the rules of feminist criticism development and due to this tries to make a potential prognosis of the future development of the feminist criticism.*

*Key-words: feministic criticism, ginotext, androtext, women reception, écriture feminine, performative gender identification*

Сучасна феміністична літературна критика безпосередньо походить від “жіночого руху” 1960-х років. Проте, така динамічна та непередбачувана у своєму розвитку дисципліна, як літературна критика не піддається строгому маркуванню меж та етапів. З цього приводу слухним видається припущення М. Іглтон про те, що “... за своєю природою наукові ідеї схожі до насінин, що підхоплені вітром, подорожують з місця на місце у пошуках родючого ґрунту...” [7, с. 45]

Проблема “жіночого питання” виникла задовго до буремних шістдесятих. Звичайно ж, фокус зображення, метод та мета аналізу були у різні періоди різними: перші дослідники зазвичай концентрували увагу на соціальному аспекті проблеми, а їхні послідовники – на культурологічному та літературознавчому. Причина такої неоднорідності наукових зацікавлень полягає у тому, що перші феміністичні праці були продуктом руху за права жінок і мали на меті діагностувати та вирішити проблему жіночої нерівності в суспільстві, вони мали радше інформативний характер – ознайомлювали аудиторію із ідеями однакової політичної влади, вираженої правом голосувати, рівного професійного та економічного статусу. Після досягнення задекларованої мети у соціальному полі, діячі феміністичного руху взялись до деконструкції патріархальних моделей у культурі та літературному просторі зокрема, адже саме ці чинники є найбільш дієвими у процесі формування суспільства. На думку, П. Баррі, “багато в чому цей рух (“жіночий рух” – М. Г.) був літературним від самого початку, зокрема це виявилось в усвідомленні значення пропагованих літературою жіночих образів, визнанні життєво необхідним боротися з ними, сумніві в їхньому авторитеті та обґрунтованості” [14, с. 144] Оскільки жіночий рух від самого початку був нерозривно пов’язаний із літературним процесом і власне художня література стала рушійною силою у досягненні мети, то й феміністичну критику можна трактувати “... не як відгалуження від руху за права жінок, а як один із найдієвіших способів впливу на щоденні вчинки й ролі” [14, с. 145]

Незважаючи на те, що власне термін “фемінізм” вперше з’явився у 90-их роках дев’ятнадцятого

століття, перші осмислені та обґрунтовані спроби номінації та експлікації “жіночої проблеми” з’явилися значно раніше, – це роботи Олімпії де Гуж (“Декларація прав жінки” 1789 р.), Мері Волстонкрафт (“Захист прав жінок” 1792 р.), Керолайн Нортон (“Природне право матері на опікування своєю дитиною” 1837 р.), Маргарет Фуллер (“Жінка в дев’ятому столітті” 1845 р.) та Джона Стюарта Мілла (“Поневолення жінок” 1869 р.). Попри те, що фокус зображення “жіночого питання” має передовсім соціальний аспект, окремі елементи можна цілком слушно віднести до зразків феміністичної літературної критики. Зокрема, Мері Волстонкрафт розглядає парадигму жіночих образів у творах Джона Мільтона, Александра Поупа та Жан-Жака Руссо, – користуючись сучасною термінологією це можна назвати першою спробою феміністичної літературної критики андротексту (термін Елейн Шовалтер).

Наступні звернення до жіночої проблематики – “Власний простір” Вірджинії Вулф (1929 р.) та “Друга стаття” Сімони де Бовуар (1949 р.) – мають уже сформовані ознаки виробленого методичного дослідження окресленого питання, а на думку В. Агеєвої, навіть більше того, – “... вони містять зародки ряду ідей, із яких пізніше, в роки бурхливого розвитку феміністичних теорій, розвинулися цілі галузі наукових досліджень.” [1, с. 5]

Знаково, що саме у цих перших роботах прозвучала дуже вагома для усієї феміністичної критики думка про те, що образ жінки в літературному творі є найважливішою формою соціалізації суб’єкта, адже літературний image (образ) завжди був прикладом для наслідування і визначав єдину прийнятну версію матриці жіночої поведінки, її покликання, прагнень та сподівань. Зауважимо, що в художній літературі дев’ятого століття панували теми одруження героїні та її сімейного життя, котрі служили єдиним показником зреалізованості чи, навпаки, змарнованості її особистого потенціалу.

Власне, першою спробою деконструкції та деміфологізації андротексту – тексту, автором якого є чоловік, – можна визнати знамениту працю Сімони де Бовуар “Друга стаття”, а саме розділ, в якому йдеться про зображення жіночих образів у творах Д. Лоуренса, А. Монтерлана, Стендаля та ін. На думку авторитетного літературознавця Дж. Каллера (“Деконструктивізм: Теорія та критика після структуралізму” 1989 р.) саме Сімона де Бовуар вперше наголосила на тому, що весь корпус “великої” літератури репрезентує чоловічий досвід як абсолют, а жіночий досвід виступає у ролі другорядного, маргінального. В такій ситуації жінка має невеселі перспективи: або ототожнити себе з другорядною роллю, або прийняти запропоновані правила, поступаючись власними цінностями та інтересами. Дослідниця наголошує на потребі віднайдення нових можливостей інтерпретації художнього твору жінкою-читачем та жінкою-критиком, а також на необхідності переоцінки репрезентації образу жінки у літературі, що у свою чергу послужило початком таких новітніх дисциплін як гінокритика, теорія жіночого прочитання, жіночого авторства та ін.

Невдовзі після появи “Другої статті” з’явилося чимало літературознавчих досліджень, які розвинули запропоновані авторкою принципи аналізу літературних творів. До найбільш відомих та авторитетних методологічних робіт із теорії “жіночої літератури” належать праці М. Еллманн (“Думаючи про жінок” 1968 р.), К. Міллет (“Політика статі” 1970 р.), Е. Моєрс (“Літературна жінка” 1976 р.), Е. Шовалтер (“Їхня власна література: британські жінки-письменниці від Бронте до Лессінг” 1977 р.) та ін.

Попри неординарність наукового мислення та новизну методологічних принципів, феміністична літературна критика у сімдесятих роках мала доволі-таки полемічний, навіть агресивний характер (скажімо, К. Міллет стверджувала, що сексизм не є ознакою класичних літературних творів ХХ ст., а виступає у ролі сталого феномену літератури в принципі) – основні зусилля дослідників були спрямовані на викриття патріархальних механізмів та деконструкцію типово андрогінних жіночих образів у літературі. Красномовним прикладом настроїв, що на той час панували у феміністичній критиці є зауваження Дж. Фетерлі про роль феміністичного критика, який повинен не сприймати, а чинити опір чоловічому розуму. [12, с. 22] Власне, за таких умов цей період у феміністичній літературній критиці можна ознаменувати як фазу *відторгнення*, що символізується запереченням існуючої істини і хаотичним пошуком нових орієнтирів.

Проте, період власне протистояння не може тривати довго, адже втраяться суть та мета феміністичної літературної критики. Як слушно зауважила С. Павличко, “завдання феміністичної критики полягало й полягає не просто у протиставленні себе “фалічній критиці”, а у відтворенні об’єктивної картини, об’єктивного сенсу літературного твору. Тобто феміністична критика значно ширша, ніж просто критика чоловічого шовінізму і сексизму певних літературних творів.” [3, с. 13]

Спрямованість та настрої другої фази фемінізму були зовсім іншими – “у вісімдесятих роках ядро наукових зацікавлень ... складалося із трьох головних принципів: по-перше, феміністична критика набула більш еkleктичних ознак, запозичивши методи інших літературознавчих напрямів, по-друге, фокус дослідження змістився із андротекстів на гінотексти і по-третє, перед дослідниками постала дуже важлива проблема повернення до канону літератури творів несправедливо забутих жінок-письменниць.” [10, с. 129] Водночас із зміною дослідницьких інтересів змінився і метод аналізу тексту – феміністична критика, в основі якої лежить експлуатація і маніпуляція традиційно-патріархальними стереотипами, втратила своє превалююче значення, натомість домінуючим стає гінокритика, яка будує новий тип

жіночого дискурсу незалежно від чоловічого і що не менш важливо, – відмовляється від адаптації патріархальних літературних теорій, творячи новий тип літературного дискурсу, в якому жінка є не лише автором, а й творцем текстуальних значень, що базуються на власному жіночому досвіді.

Очевидно що, зміна дослідницьких орієнтирів та головних методологічних принципів літературознавчих студій виразно знаменують різні періоди феміністичної критики. Тотальне *відторгнення* цілком природно (цікаво, що ряд інших літературознавчих галузей мали подібні етапи розвитку, наприклад, постколоніальні студії пройшли й етап “пошуку себе в чужому”, і період “віднайдення/становлення тожсамості”) еволюціонувало у *віднайдення*, коли “комплект взаємозамінних стратегій”, а саме так феміністичну літературну критику називала А. Колодни, врешті здобув загальну теоретичну основу, вмотивовану методикою та ідеологією, – тобто із емпіричного сироти, загубленого у пущі, виріс міцний інтелектуальний паросток.

Як відомо, свідченням зрілості та сформованості будь-якого наукового дискурсу є поява розгалужень, векторна різнонапрявленість наукового інтересу та пошуку. Феміністична критика не є винятком. Наукові інтереси дослідників феміністичного літературного дискурсу розділились на дві течії: перша, американська, має емпіричний характер і спрямована на нове відкриття історії жіночої літератури, деканонізацію існуючих канонів та руйнування гендерних стереотипів у культурі та літературі зокрема (Е. Шовалтер, С. Гілберт, С. Губар, П. Стабз та ін.), а друга, французька, поклала в основу своєї роботи ідеї постструктуралізму, деконструктивізму та психоаналітичної критики і має виразно теоретичний характер (Е. Сіксу, Ю. Крістева, Л. Іррігаре).

Зазвичай, аналізуючи феміністичний літературознавчий дискурс, дослідники обмежуються виокремленням лише цих двох напрямів, залишаючи осторонь англійську феміністичну критику, або, в кращому випадку, зараховують її до американської школи. Частково це пояснюється тим, що головний корпус теоретичних праць феміністичної критики у сімдесятих роках творився або англійською, або французькою мовами, – відповідно, й перспектива виділення двох окремих напрямів серед англомовних текстів була невеликою. Частково й тим, що провідні праці на тему теорії фемінізму, як от “Феміністичні літературні дослідження” К. Рутвен чи “Сексуальна/текстуальна політика” Т. Мой, не розглядають її як окремий напрям, а лише як складову англомовного феміністичного дискурсу. Проте, англійська феміністична критика доволі-таки істотно відрізняється від американської: вона має виразно соціальне спрямування (при тім, мімікрує до культурного матеріалізму), а також домінуючим є аналіз лінгвістичного аспекту жіночого літературного мовлення/висловлення. Серед найавторитетніших представників англійської феміністичної критики можна назвати Т. Ловелл, К. Белсі, Дж. Свінделлс, Г. Грір та ін.

Загалом, філософсько-теоретична спрямованість феміністичної літературної критики може бути різною, проте спільним знаменником для всіх її різновидів та напрямів – це визнання особливого способу жіночого буття та вивчення жіночих репрезентативних стратегій. Із цієї первісної формули випливають головні вимоги феміністичної літературної критики про необхідність перегляду традиційних поглядів на літературу та практику письма, створення соціальної історії жіночої літератури.

Треба визнати, що у сімдесятих роках ці “вимоги” були дотримані сповна, навіть більше того – гіперактивність послідовників феміністичної критики у перегляді/переписуванні патріархального літературного канону спричинила до створення нового домінантного канону, із усіма відповідними репресивними ознаками: жіноча суб’єктивність була визнана “афективно-виразною” (Е. Шовалтер), жіноче авторство зараховане до “амбівалентної структури безумства” (С. Губар, С. Гілберт), жіночий досвід одногосно почали вважати “інкубаційно-ізольовано сформованим” (Е. Моєрс), а вся “man-made literature” віднесена до ворожої практики.

Однозначно, що таке безапеляційне навішування ярликів не могло позитивно впливати на розвиток феміністичної літературної критики. Таку відверто небезпечну тенденцію вчасно помітила Торіл Мой. Вона пригадала феміністкам теорію маргінальних практик М. Фуко, а саме те, що “метою будь-яких протестантських течій є уникнення домінуючого канону, а не побудова нового!” [8, с. 178]

Окрім цього, на зміну вектора дослідницької політики феміністок значною мірою вплинула “смерть автора”, проголошена Роланом Бартом у 1977 році. Неймовірно продуктивний конструкт “жінка, як автор тексту” не те щоб втратив свою актуальність, але безумовно набув кардинально нового значення, – оскільки текст не є ні виразником індивідуальної суб’єктивності, ані репрезентацією зовнішньої об’єктивності, а є радше матеріальною маніпуляцією знаками, структурами та текстуальними елементами, то й недоцільно вести мову про авторську автентичність та маркування письма як жіночого чи чоловічого.

На противагу панівній до цього часу концепції “жіночої літератури” у феміністичній критиці з’являються концепції “жіночого прочитання” та “жіночого письма”, які трактують поняття “жіночого” не за біологічними ознаками, а за критерієм “різних гендерних текстуальних стилей” (за І. Жеребкіною).

Тезис про народження читача став справжнім початком нового життя для феміністичної критики: оскільки процедура перцепції дозволяє віднайти множинність та амбівалентність текстових структур,

отже, вона дає змогу виявити і специфічну гендерну рецепцію. Звісно, що жіноча рецепція тексту існувала й раніше, але відтепер вона вже не зараховується до другорядної категорії, як це було в історії “великої літератури”. Концепцію жіночого читання розробляють чимало феміністичних критиків і кожен з них пропонує своє визначення процесу перцепції: “екстатичне читання” Дж. Феттерлей, “етика читання” А. Жарден, “надчитання” Н. Міллер, “перечитування” А. Колодни та ін. Спільним знаменником для різноманітних теорій жіночої перцепції є визнання того, що жіноче читання базується на *тілесному* досвіді і на пошуку у тексті “власного жіночого життєвого експерименту” (за А. Колодни). Знаково, що в процесі перечитування жінка-реципієнт трансформує не текст, а власний життєвий експеримент.

“Найбільша несподіванка полягає в тому, що жіноча традиція може бути захована поміж рядками автора, незалежно від „його” чи „її” статі. Може статися так, що й автори-чоловіки є такою ж частиною жіночої традиції, як і автори-жінки.” [2, с. 172] Проаналізувавши тексти Софокла та Максін Хонг Кінгстон, німецька дослідниця М. Мудуре робить революційне припущення про те, що в жіночій літературній традиції не обов'язково повинні співпадати поняття жіночого авторства та приналежності до жіночої традиції, тобто “...бути жінкою-автором не означає виражати жіночі цінності, жіноча літературна традиція здатна свідомо чи неосмислено просочуватись у чоловічі тексти.” [4, с. 177] На наш погляд, у цьому тезисі можна розгледіти зародки ідей, що згодом переростуть у надзвичайно плідну для феміністичної літературної критики теорію перформативної гендерної ідентифікації, про яку йтиметься далі.

Отже, кинуто виклик відомій теорії Ю. Крістєвої (“Революція у поетичному мовленні”, 1974 р.) про питому жіночу мовну ірраціональність як противагу до чоловічого строго логічного мовлення, який доволі довго формував тенденції досліджень у феміністичній літературній критиці. Істерія, хаотичність, неорганізованість та ірраціональність мовленнєвого процесу вже перестали вважатись винятковою ознакою жіночого письма. “Натомість почалась довготермінова боротьба за те, щоб визнати існування площини раціонального у жіночому дискурсі і водночас заявити про можливість існування ірраціонального у дискурсі чоловічому.” [5, с. 200]

Е. Шовалтер у своїй знаменитій праці “Жіноче безумство. Жінки, безумство та англійська культура, 1830 – 1980” (1985р.) висловила припущення про можливість існування “жіночого безумства” та “жіночого сенсуалізму” всередині чоловічого суб'єкта. Зокрема, “чоловіча проза на рубежі XIX – XX ст. тяжіє до сповідальницького дискурсу – признання у гріхах, патологіях, схибленнях – і на символічному рівні отримує неунікне, з причин гендерної культурної асиметрії, маркування “жіночої”. В такий спосіб ми маємо казусну ситуацію – попри зміну смислового наповнення жіночої/чоловічої суб'єктивності в різних історичних епохах, гендерна асиметрія залишається незмінною.

Підставою тезису Е. Шовалтер служить концепція маргінальних практик М. Фуко, а якщо точніше, – то йдеться про носіїв комплексу вини, які продукують дискурс признання. У такому аспекті біологічне поняття статі нівелюється соціальним показником приналежності до касти відторгнених (до яхньої когорти зачислені злочинці, хворі та жінки), які намагаються прилучитись до норми або створити свою власну через процес сповідання [4] Мовленнєва практика “сповідальника” має все ті ж ознаки ірраціональності, хаотичності та переривчастості що й “жіноче мовлення”.

Наступний етап розвитку феміністичної критики тісно пов'язаний із теорією деконструкції Ж. Дерріди: на зміну теорії “жіночого прочитання тексту” приходять теорія *écriture féminine* (за Е. Сіксу), яка на противагу регламентованому фалоцентричному мовленню, апелює до пошуку нових форм дискурсивно-філософської виражальності тексту. Радикальна відсутність будь-якого детермінованого творця тексту, на думку Ж. Дерріди, означає таку ж відсутність реципієнта. Текст ніколи не досягає “місця призначення”, а реальна практика письма втілює ідею “неважливої істини”, тобто процес письма має на меті лише творити графічні композиції, а зовсім не продукувати і озвучувати ментальні істини: “ ... текст ... несе множинне значення, але не істину, тобто говорить багато різних, суперечливих, несумісних одна з одною речей, які підривають “єдине стійке значення ... феномен самоцінності процесу письма замінив ідею, тему та мету ... ” [6, с. 312] Як наслідок, деррідіанці визнали письмо феноменом, що наділений жіночою природою і здатний уникати домінант логоцентризму.

Е. Сіксу розробила теорію *écriture féminine* (“Сміх медузи” 1972 р.), яка головною ознакою жіночого мовлення визнає *децентрацію* системи традиційних текстових значень у корпусі послаблених граматичних структур: “ ... жіночу практику письма не можна теоретизувати, класифікувати, кодувати ... вона завжди буде перевершувати дискурси, регламентовані фалоцентричною системою ... Вона буде доступно лише тим, хто відкидає автоматизм ... ” [13, с. 74] Іншими словами, маскулітний тип мовлення блокує “виражальне тіло”, яке для носія *écriture féminine* є засобом комунікації із світом, щоб здійснити акт творення потрібно вийти за межі рефлексійного сприймання. Власне, саме цей постійний процес пошуку звільнення зумовлює дифузійність, децентрованість жіночого мовлення.

Попри спільну теоретичну платформу, феміністична концепція жіночого письма відрізняється від деррідіанського поняття письма. Перш за все, феміністичні літературні критики не обмежуються лише теоретичним аспектом і текстуальним рівнем роботи з текстом, як це є у випадку з теорією Ж. Дерріди.

Феміністичні концепції письма передовсім звертаються до вираження в мові репресивного жіночого культурного досвіду.

Ще одним важливим моментом у розвитку феміністичної літературної критики (який свідчить про те, що феміністична літературна критика зробила крок від панівного есенціалізму до постмодернізму) є нещодавнє виникнення теорії перформативної гендерної ідентифікації (за Дж. Батлер), яка надала можливість розглядати текст як спробу автора “повправлятися у житті, світоспийнати, поведінці іншого.” [9, с. 24] Іншими словами, автор свідомо прибирає роль “іншого”, намагаючися фікційно перевтілитись у недоступного в реальності суб'єкта.

Дискусії, що точаться навколо теорії перформативної ідентифікації поділяються на дві гілки, які фактично втілюють панівні настрої у сучасній феміністичній критиці: перша позиціонує себе як теоретиків “рівноправності”, друга – як теоретиків “відмінності”. Фемінізм рівноправності апелює до освоєння чоловічих дискурсивних цінностей та норм, а “незалежність”, “самоутвердження”, “самодостатність” визнаються ключовими характеристиками жіночого дискурсу. Натомість прихильники теорії “відмінності” визнають жіночу суб'єктивність альтернативною формою знання, яка не потребує нормування у межах сугестивної системи, а потребує вироблення власної.

Попри очевидну різновекторність цих течій, превалюючим аспектом для обох є *нонселективність* тексту (і відповідний підхід до його аналізу), тобто “унеможливлення світоглядної цілісності й парадигмальності, урівнення всього і вся, секуляризацію будь-яких цінностей.” [11, с. 51] Відтак, категорія жіночості із визначено-означеної переходить до рангу семантично неідентифікованої і тим самими відкриває шлях до необмеженого глосування проблеми: без обмежень та рамок. Дуже влучним, на наш погляд, виглядає коментар Ж. Дерріди на цю тему: “жодні визначення та означення жінки як об'єкта чи суб'єкта, жодне опозиціонування себе дійсності чи сутності не дадуть жінці свободи, лише визнання власної неозначуваності та множинності може привести до досягнення цієї мети” [6, с. 317]

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бовуар де С. Друга стаття: В 2 т. – Т 1. – К.: Основи, 1994.
2. Мудуре М. Существует ли женская традиция? // Гендерные исследования, 1999.– №2.
3. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? – Слово і час, 1991, № 6.
4. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997.
5. Christa Knellwolf. The History of Feminist Criticism. – Cambridge: Cambridge University Press.
6. Derrida J. Sending: On Representation. – 1982.
7. Eagleton M. Feminist Literary Criticism. – Longman, 1991.
8. Moi T. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. – London: Routledge, 1985.
9. Rich A. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. – New York: Norton and Co., 1989.
10. Showalter E. The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory. – New York: Pantheon Books, 1985.
11. Fokkema D. Historia literaturu, modernizm i postmodernizm. – Warszawa: Instytut kulturu, 1994.
12. Fetterley J. The resisting Reader // A Feminist Approach to American Fiction. – Bloomington, 1978.
13. Сиксу Э. Хохот медузы // Гендерные исследования. – № 3. – М., 1999. – С. 71 – 81
14. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. – К.: Смолоскип, 2008.

Богдана САЛЮК

УДК 82.091:[821.161.2+821.111]:159.922.76-056.49

## ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ БЕШКЕТНИКІВ ДИТЯЧИХ ОПОВІДАНЬ В. ВИННИЧЕНКА ТА ПОВІСТІ Н. БОДЕН “ЗБИГЛО ЛІТО”

*У статті зставляються психологічні портрети головних героїв дитячих оповідань В. Винниченка та повісті Н. Боден “Збігло літо”, що відіграють важливу роль у характеротворенні персонажа бешкетника.  
Ключові слова: психологічний портрет, психоемоційний стан, персонаж, бешкетник.*

*В статті сопоставляються психологические портреты главных героев детских рассказов В. Винниченко и повести Н. Боден "Прошло лето", которые играют важную роль в формировании характера персонажа-дебюшера.  
Ключевые слова: психологический портрет, психозмоциональное состояние, персонаж, озорник.*

*Psychological portraits of hero's in V. Vynnychenko's stories for children and N. Bowden's "The Runaway Summer" are compared in the article. The psychological portrait is important in the creation of a mischievous child's character.*

*Key words: psychological portrait, psycho-emotional condition, character, mischievous child.*

Внутрішній світ героя, його почуття і думки, свідомі та несвідомі порухи душі, відтворюються в художньому творі різними шляхами, зокрема, уможливаються за допомогою психологічного портрета. В. Халізов визначає портрет як непряму форму осягнення душевного світу людини, де риси зовнішності, жести, міміка, пози персонажів є “симптоми того, що відбувається в їхніх душах” [6, с. 191]. При дослідженні традиційного для дитячої літератури персонажа бешкетника психологізм в портретуванні відіграє важливу роль, завдяки чому візуалізуються складність та протиріччя природи *enfant terrible*, відтак створюються оптимальні умови для розуміння мотивації його вчинків.

Визнанням майстром психологічного портрету в українській літературі вважають В. Винниченка. Новаторство письменника в художньому пізнанні світу дитинства, на думку С. Присяжнюк, полягає у “глибині психологічного дослідження, майстерності відтворення внутрішнього світу героїв”, відтак “в оповіданнях про дітей прозаїк не відступає від своїх художніх принципів і прийомів, проте використовує їх з певною поправкою “на адресата” (дитину)” [5, с. 8]. Якщо портрет персонажів дитячих оповідань В. Винниченка ставав об’єктом літературознавчих студій, то питання ролі психологічного портрету в творах англійської дитячої письменниці Н. Боден, зокрема повісті “Збігло літо”, досі не вивчалось. Проте, саме зіставлення використання психологічного портрету в характеротворенні героїв дитячої прози українського та англійського письменників видається нам продуктивним, бо дає змогу розкрити можливості даного засобу психологізму в візуалізації душевного стану персонажа дитини-шибеника.

**Мета статті** – простежити особливості портретування персонажа бешкетника за допомогою зіставлення психологічних портретів героїв дитячих оповідань В. Винниченка (“Кумедія з Костем”, “Федько-халамидник”, “Бабусин подарунок”) та повісті Н. Боден “Збігло літо”, адже основним завданням обох письменників було відтворити психоемоційний стан дітей, які в силу складних життєвих обставин та власної вдачі отримали в соціумі статус маргіналів.

При творенні психологічного портрету на перший план висувається опис очей персонажа, “дзеркала” душі людини, що активно застосовується В. Винниченком та Н. Боден для відтворення психоемоційного стану шибеників в певні життєві моменти.

Більшість літературознавців (С. Погорілий, С. Присяжнюк та ін.) вважає, що в творчості В. Винниченка описи очей персонажів його дитячої прози є найулюбленишим засобом у портретуванні, переважно завдяки якому виражаються емоції та почуття героїв. Автор акцентує на динамічності, рухливості очей бешкетників, наприклад: у Федька “*очі хутко бігають* [тут і далі курсив наш. – С.Б.]” в момент, коли готується до бійки з хлопцями, таким чином позначається активність його думки, адже він прорухує свої подальші дії; кмітливість та розум хлопця візуалізуються і в епізоді на кризі, коли при поверненні на берег було видно, “як *швидко оцята його бігають* на всі боки, вишукуючи місце, де перестрибнути” [2, с. 308, 323]. “Очі бігають” і в Костя, однак, це радше ознака його дивакуватості, здичавілості від людського нерозуміння та жорстокості: “А я й без свити! – додав він [Кость. – С.Б.] без посмішки й *бігаючи по всіх очима*” [2, с. 290].

У ситуації прийняття дитячими персонажами (Федько, Васько) ризикованого рішення, наміру довести оточенню власну спроможність на сміливий вчинок, очі в бешкетників стають “чудні, гострі”: “Васько спустив руку з лоба і подивився просто на Посмітюху. Але чи через те, що він довго дивився угору, чи чого іншого, *очі йому були якісь чудні*: не то невидючі, не то занадто ясні” [2, с. 352]; у Федька “*очі стали такі чудні, гострі*, коли він вдивлявся в кригу” [2, с. 320].

Погляд бешкетників відмінний в залежності від ситуації, виступає реактивом для проявлення тієї чи іншої емоції, почуття. Так, Федько “*блиснув очима*” [2, с. 319], відповідаючи Стьопці, що треба робити “як затре кригою”, відтак в його погляді можна відчитати азарт і захоплення, нестримне бажання здійснити екстремальний вчинок і відчуття власної сили, що йому це вдасться. Окрім позитивних емоцій через описи погляду візуалізуються й негативні, що, зокрема, переживає Васько – злість і роздратованість через Посмітюху, який підбиває його закинути карбованця, і водночас рішучість провчити нахабу: “Ну, а що, як перекину? – *хмуро дивлячись* просто на Посмітюху, раптом сказав він” [2, с. 342].

Особливу роль відіграють описи погляду головного героя в оповіданні “Кумедія з Костем”. Хлопець постійно дивиться на оточуючих його людей спідлоба, неначе загнаний звір в очікуванні небезпеки: “*спідлоба поглядав*”, “*спідлоба зиркав*” на інших хлопців, “*спідлоба дивився* на всіх [дворових слуг. – С.Б.] швидкими зеленкуватими оцятками” [2, с. 293, 292, 294]. Лише одна людина – батько-пан – викликає в Костя інший погляд, сповнений ніжності та розуміння того, що він більше не сирота: хлопець не зводив “*немов зачарованого, ласкавого погляду з пана*”, “*чудно, напружено, гарячими зеленкуватими очима дивився* вслід” пану, “не зводив з нього *чудного, якогось жадібного й побожного погляду*” [2, с. 298, 297]. Навіть недбало викинутий паном недокурк змушує Костя посміхнутися так ніжно, “аж *засяяв*

очима” [2, с. 298]. Варто зазначити, що в зображенні очей героїв творів В. Винниченка використана експресивна лексика, яка передає їхню рухливість, надає їм більш живого, промовистого, багатозначного характеру [5, с. 14].

Н. Боден, як і В. Винниченко, також активно застосовує в портретуванні своєї героїні, одинадцятирічної дівчинки Мері, опис очей. У повісті відсутня фотографічна конкретика щодо кольору, розміру очей, натомість, головна увага приділена саме погляду дівчинки, який несе основне психоемоційне навантаження: Мері, через те, що змушена говорити неправду (т.ч. відчуває зневагу до самої себе), “окинула дівчинку *лютим поглядом*”, на дідуся подивилася “*невинними очима*”, тітку “*зміряла ... зневажливим поглядом*”, Саймона “*обдала ... нищівним поглядом*” [1, с. 30, 35, 47]. Відтак, авторка дає характеристику кожному погляду Мері на інших людей, проектуючи в такий спосіб душевний стан героїні на відносини з оточуючими.

Варто зауважити, що в ситуації свідомої брехні візуалізація переживань шибеників може відрізнятись. Федько славився тим, що ніколи не брехав, тому, в кульмінаційний момент порятунку чи загибелі Толі, халамиднику неймовірно тяжко відмовитися від своїх принципів, однак, він приймає доленосне рішення: “Федько *одвів очі* од Толі, похилився і тихо сказав: – Повів” [2, с. 330]. Як відомо, відведення погляду в сторону означає неправду. Інша справа з Мері, яка звикла брехати людям, зазвичай прямо в обличчя. Однак, коли дівчинка каже те, що насправді думає, то не дивиться на співрозмовника: “Вона *відвела убік очі* й пробурмотіла” [1, с. 13]. Тож, завдяки зображенню відведених вбік очей бешкетника в ситуації брехні/правди досягається глибина в розумінні характеру персонажа.

У психологічний портрет шибеників оповідань В. Винниченка активно вводиться колористика, характерна загалом для творчості українського письменника. Як зауважує О. Дроботун, В. Винниченко “використовує психосемантичну природу кольору, коли психологічна деталь набуває свого значення завдяки забарвленості” [4, с. 15]. Так, в образі Костя фіксуємо доміанти зеленого (“*зеленкувати, вузенькі, глибокі оченята*” [2, с. 289]) та чорного (“*чорна, подряпана невеличка рука*” та “*чорна, порепана нога*” [2, с. 290]) кольорів, що, разом з авторською характеристикою хлопця як “вовченяти”, вказують на дивакуватість, відтак граничну відмінність його особистості, позбавленої батьківської ласки.

Відтінок кольору в описі зовнішності персонажа трансформується в психологічний відтінок характеру [5, с. 12]. Бешкетникам Федьку та Ваську властиві впертість і рішучість в діях, навіть роздратованість, спровокована сумнівами оточуючих в їхніх здібностях та хоробрості, що дешифруються через блідість облич: коли Толя підбивав перейти річку, “у Федька навіть *губи побіліли*” [2, с. 320]; коли Васько пропонує Посмітосі заклад, що дістане карбованця, губи в нього стали “*бліді, аж синюваті*”; той же Васько готувався кидати карбованця, “не розтулюючи тоненьких, *збілих уст*” [2, с. 353, 345].

Серед зовнішніх характеристик персонажів трьох аналізованих оповідань найбільш конкретним постає портрет Васька, в якому переважає колористична характеристика рис зовнішності: “він був *рудий, аж червоний*; тільки *брови* йому були *темні* та *очі сірі*, а вся *голова* *неначе з червоного золота*. ... лице його було *вкрите ластовинням*” [2, с. 337]. Рудий колір волосся шибеника використано у власне архетипному значенні сили, як фізичної, так і духовної, психологічної переваги над іншими. На перший погляд, Васько такий собі розбишака з рудиментною трикстерською ознакою (вогняне волосся), який керується особистісними бажаннями, тим більше дивує його простий людський вчинок наприкінці твору, в такий спосіб підтверджуючи, що “літературний психологізм починається ... з розбіжностей, з непередбачуваності поведінки героя” [3, с. 300]. Переміна барв у рудькуватості хлопця, що контрастує з його “*молочно-білим лобом*”, стає еквівалентом зміни його настрою, наприклад: зазираючи в провалля, Васько переживає емоцію страху (“лице йому було *сіре*, а *ластовиння*, як краплинки іржі, *темніло* на носі” [2, с. 360]), кепкування Посмітоси викликають в нього роздратування (“був *неначе збіллий*, так що *ластовиння*, ніби тугриками, *виразно виступило* на носі, а *волосся аж вогнем горіло*” [2, с. 352]).

Відзначимо, що Н. Боден в своїй повісті застосовує колористичну значно менше, у порівнянні з В. Винниченком, і лише в портретах другорядних персонажів (дідуся й тітки Мері, Саймона). Таку позицію стосовно нівелювання колористичного портрету бешкетниці Мері можна пояснити тим, що візія інших дійових осіб відбувається саме через сприйняття головної героїні, а її рецепція самої себе позначена не стільки атрибутивністю, скільки подієвістю.

Значна доля авторської уваги в портретуванні персонажів приділена міміці, причому переважно через рухи м'язів обличчя маркується індивідуальне, неповторне в героях. Міміка є своєрідним “сигналом емоцій” (П. Екман), що, часто разом із неконтрольованою, тобто підсвідомою, зміною в голосі, з'являється майже одночасно зі самою емоцією [7, с. 82]. Так, роздратування та впертість Васька проявлялись за допомогою властивій саме йому міміці: “... губи стали тоненькі, сірі, очі гострими, сам уривсь зробився червоний, як його волосся, і весь час сопів носом. Е, значить, справа погана” [2, с. 344]. Славнозвісне “*стиснув губи в ниточку*” – це досить промовиста портретна деталь, яка повсякчас зринає в ході розповіді, що свідчить про стійкість і цілісність характеру бешкетника, а також про здатність опанувати власні емоції.

В описі обличчя іншого Винниченкового дитячого персонажа – Костя – також проглядається певна індивідуальна ознака, що виокремлює його поміж інших дітей, робить дивним в очах людей. Для посилення маргінального статусу в соціумі, навіть серед однолітків, письменник наділяє хлопця рисою, через яку він стає схожим на вовченя: “Кость зараз же якось кумедно зморщив носа, вишкірив зуби і зробив: – Хрр! Чисто як забиті, боязкі собаки з підверненим під себе хвостом і зігнутими ногами” [2, с. 289]. Відтак, за допомогою зображення міміки В. Винниченко індивідуалізує кожного зі своїх героїв, відтворює властиві лише їм риси зовнішності, що візуалізують емоції.

Індивідуально-неповторним в міміці наділена і героїня повісті Н. Боден, Мері. Обдумуючи неправдиву версію про своїх рідних, “Мері сиділа на лаві й *беззвучно ворушила губами*: розмовляла сама з собою” [1, с. 34]. Звичка ворухити губами під час роздумів увиразнює замкнутість характеру дівчинки, а також її схильність до брехні як своєрідної захисної маски. Іншою звичкою Мері, яка допомагає їй відновити душевні сили та покращити настрій, стають гримаси: “Мері підвелася, стала перед дзеркалом і почала строїти міни сама до себе, поки відчула себе краще” [1, с. 11].

Візуалізація характеру персонажа є досить продуктивною в описах жестів, постави, пози, загалом рухів тіла. Винниченкові шибеники – Федько і Васько – роблять все не поспіхом, виважено, з відчуттям власної гідності та особливості: Федько – “руки в кишені, картуз набакир, *іде, не поспішає*” [2, с. 306]; Васько – “циркнувши крізь зуби, він *повагом підійшов* до хлопців” [2, с. 338]. Для Васька характерно діяти “*помалу*”, що говорить про впертість і непорушність у виконанні обраного рішення ризикувати, про залізну витримку (епізод на скелі – “стояв непорушно, як закам’янілий” [2, с. 365]) та сильну волю, якими захоплюється наратор: “Васько зразу зашарівся, похмурився, стиснув губи в ниточку. А як таким він робився, то й *рухи йому ставали зразу повільними, немов м’явими, але впертими*”; “Васько зробив добру, глуху петлю й затягнув її на бересткові. Робив усе дуже *помалу, повільно, немов спросоння або в задумі*” [2, с. 349, 359].

На відміну від повільних рухів Васька, жестикуляція Мері є хаотичною, різкою й швидкою, що пояснюється більшою емоціональністю дівчат перед хлопцями. Мері відчуває ненависть до самої себе, адже вважає, що батьки покинули її, бо вона “жахлива дівчинка”, відтак, думаючи про це у чагарнику, вона “качалася по землі, скреготала зубами, гребла пальцями листя. ... І, набравши повну пригорщу опалого листя, змішаного з землею, стала натирати ним собі обличчя й голову. Кілька грудочок землі потрапили до рота, і це спинило її” [1, с. 16]. Бешкетниця глибоко й болісно переживає неухвалу з боку власних батьків, а тому бажає нічого не відчувати взагалі, не впускати нікого в свою душу, замертти і не ворухитися: “Вона втупилася в простір і *замерла, немов статуя*. З нею часто таке бувало, коли траплялося щось неприємне: застигла нерухомо і, вп’явшись поглядом удалечінь, не тільки ставала схожою на статую, а й, коли старалася по-справжньому, то можна було повірити, що вона холодна, мов камінь, і не відчуває нічого. Вона, звісно, чула, що відбувалося довкола, чула розмови, але все, що люди говорили й робили, здавалося, не стосувалося її зовсім” [1, с. 15]. Завдяки описам різких жестів, або, навпаки, окам’яніння авторка розкриває складний психологічний стан, в якому опинилася Мері, зображує спроби дівчинки відмежуватися від життєвих негараздів. Моменти переживання героїнею негативних емоцій страху, тривоги, сорому через власну грубість, візуалізуються через психофізіологічні реакції організму дівчинки, як-от в епізоді з крадіжкою шоколаду: “Страх і тривога скували її, ноги зробились важкі й неслухняні. ... Серце в Мері закалатало ще дужче. А коли хтось і справді заговорив над нею, вона подумала, що воно зараз вирветься з грудей” [1, с. 21].

Отже, психологічний портрет виступає одним із ефективних засобів у характеротворенні персонажа бешкетника, унаочнюючи складні, часто суперечливі, психоемоційні стани, що переживають діти-маргінали. Зіставлення особливостей портретування головних героїв дитячих оповідань В. Винниченка та повісті Н. Боден “Збігло літо” свідчить про застосування обома письменниками лейтмотивних портретів, зокрема, повторюваними є описи очей, погляду, міміки, жестів аналізованих персонажів. Динамічність в описах зовнішності Федька, Костя, Васька і Мері слугує візуалізації сильних дитячих емоцій та почуттів у їх зміні та розвитку. Індивідуально-неповторне в портретах досліджуваних героїв переважає над соціально-типовим, а тому уможливується повноцінне розкриття внутрішнього світу бешкетників. Таким чином, для обох письменників, українського та англійського, важливе не саме буття тієї чи іншої риси портрету персонажа-шибеника, а її функція як інструменту вираження багатогранної палітри емоцій та почуттів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Боден Н. Збігло літо : [повість] / Н. Боден [пер. з англ. Д.К. Грицюка]. – К. : Веселка, 1991. – 173 с.
2. Винниченко В. Намисто : Оповідання / В. Винниченко [упоряд. Й.Й. Брояк; передм. С.А. Крижанівського]. – К. : Веселка, 1989. – 380 с.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1971. – 463 с.
4. Дроботун О. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / О. Дроботун. – Кіровоград, 2010. – 24 с.



5. Присяжнюк С. Психологізм дитячих оповідань Володимира Винниченка (принципи і засоби зображення характерів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / С. Присяжнюк. – Кіровоград, 2006. – 24 с.
6. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
7. Экман П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь / П. Экман [пер. с англ.]. – 2-е изд. – СПб. : Питер, 2010. – 334 с.

*Віра БУРКО*

УДК 82.09

## **ДОСВІД МІГРАНТА У ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ СВІТІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ВІДІАДХАРА НАЙПОЛА “МАГІЧНІ ЗЕРНА”)**

*У статті розглянуто художні особливості роману, у яких розкривається життя, поведінка та світосприйняття індійців-мігрантів. Висвітлено реалії сучасного світу, прагнення людини знайти своє призначення, порозумітися з собою, а відтак з Іншими.*

*Ключові слова: індієць-мігрант, постколоніальний світ, ідентичність, трансформація, Інший.*

*В данной статье рассматриваются художественные особенности романа, в которых воссоздается жизнь, поведение и мировосприятие индийцев-мигрантов. Описываются реалии современного мира, желание человека найти своё место, прийти к пониманию с собой, а затем и с Другими.*

*Ключевые слова: индеец-мигрант, постколониальный мир, идентичность, трансформация, Другой.*

*The article deals with the artistic features of the novel, in which the life behavior and the world view of the indian migrants are discovered. The realities of the modern world, a man's desire to find his own destination, to get on with himself, and then with the Other.*

*Key words: indian migrants, postcolonial world, identity, transformation, the Others.*

Наприкінці ХХ століття світовий літературний процес почав набувати якісно нового характеру, що зумовлювалося активізацією письменників-іммігрантів афро-азійського походження, які поселилися на території Західної Європи та Північної Америки. Передумовою феномену міжкультурного та міжлітературного синтезу став розпад світової системи колоніалізму та інтенсивні імміграційні процеси. Англійські письменники-іммігранти, що проживають у Великій Британії, є невід’ємною складовою сучасного літературного процесу. За словами Френсіса Кінга, творчість цих митців, на рівні з магічним реалізмом Латинської Америки, суттєво вплинула на сучасну англійську літературу [1]. Особливістю їхнього письма є поєднання елементів західної та східної культурної традиції.

У контексті ситуації мультикультуралізму творчість В. Найпола є особливо значима. Він, як представник більше ніж однієї культури, поєднав у своїх творах елементи східного та західного світу, які не лише співіснують, але невід’ємні один від одного. Вони утворюють органічне ціле, яке важко розшарувати на окремі культурні мікрорівні. Його твори, локалізовані в колоніальних та постколоніальних локусах, дають певне уявлення про проблеми поневолених народів, шляхи відновлення їхньої культурної пам’яті та історії. У романах зрілого періоду “Несправжні”, “Партизани”, “Напівжиття”, “Чарівні зерна”, а також в травелогах “Середній шлях. Карибська подорож” та “Територія пільми” В. Найпол змальовує постімперську кризу. Письменник наполягає на тому, що національна незалежність є всього лише міфом, імперські держави продовжують панувати в колишніх колоніях, але їхні методи стали більш вишуканими та замаскованими.

З огляду на це, метою нашої статті є вивчення досвіду індійця-мігранта в сучасному постколоніальному світі на матеріалі роману Відіадхара Найпола “Магічні зерна”.

Роман “Магічні зерна”, що побачив світ 2004 року, є продовженням розповіді про життя Віллі Чандрана. Твір розпочинається з опису життя героя з сестрою Сароджіні в Німеччині. Вона разом з чоловіком, режисером-документалістом, підтримують революційні рухи у світі. Радикальні погляди Сароджіні зумовлюють її критичне ставлення до бездієвості брата. З першої хвилини їхнього спілкування вона пристрасно критикує імперську владу. Основним питанням її розмови є історичне минуле народу та насадження історії загарбника. “Вся історія, яку вивчав ти і тобі подібні, була написана в англійських підручниках англійським інспектором індійських шкіл на ім’я Ропер Летбрідж, що жив у дев’ятнадцятому столітті. Чи ти знав про це? Це була перша велика шкільна книжка з історії в Індії й

опублікувало її британське видавництво Макміллан 1880 року. ... Усі попередні століття Індія не мала нічого подібного, ні відповідної системи освіти, ні спеціальних курсів з історії” [3, с. 10]. Сароджіні доводить до свідомості брата, що імперська влада сформувала стереотипи індійця-раба та англійця-пана. Саме в цьому криється, на її думку, причина невлаштованості Віллі у світі. Чітке усвідомлення цього примушує Віллі пережити сором за роки прогаїні в Лондоні чи в Африці. Під впливом сестри він відчуває потребу розпочати “справжнє” життя, а не ховатися від труднощів чи утікати від них.

Сароджіні зізнається, що німець, за якого вона вийшла заміж, допоміг їй досягнути історію не лише Індії, але й решти світу. Досвід життя в колоніальній країні наклав свій відбиток на виховання та погляди дівчини: “Він (чоловік – В. Б.) дуже скоро зрозумів, що я не відчуваю історичного часу, що не можу розрізнити сотню і тисячу років, чи дві сотні і дві тисячі. Я знала лише нашу маму і її дядька, а також дещо про батькову родину. Решту все було в тумані, в незворушному океані, де особистості такі, як Будда, Акбар, королева Єлизавета, Марія Антуанетта і Шерлок Холмс плавали разом і перетиналися. Вульф сказав мені, що найважливіше у книжці – дата. Немає сенсу читати книжку, якщо ти не знаєш її дати, не знаєш як далеко чи близько вона від тебе. Дата книжки розміщає її в часі, і коли ти дізнаєшся про інші книжки чи події, дати складаються у певну часову шкалу” [3, с. 20]. Саме в цих словах Сароджіні Віллі розпізнав свої власні відчуття розгубленості, коли вперше приїхав з Індії в Лондон. Дезорієнтованість колоніальних суб’єктів в часі та просторі актуалізується у розповіді сестри. Сароджіні наполягла на тому, щоб Віллі повернувся назад в Індію і прислужився батьківщині, приєднавшись до повстанської організації.

Перед від’їздом на батьківщину герой натрапив в бібліотеці Британської ради на автобіографію Махатми. Проста та щира розповідь революціонера вразила Віллі і розворушила в його душі спогади, які він давно витіснив. Він починає відчувати новий сенс свого буття, що полягає в революційній діяльності на благо Індії. Переоцінка попереднього досвіду, визначення нових орієнтирів надають героєві впевненості в собі. Він окрилений тим, що нарешті знайшов себе в цьому світовому хаосі. З новими надіями та сподіваннями Віллі вирішує повернутися в Індію та приєднатися до повстанців.

Незважаючи на віру в свою місію, посадження на літак у Франкфурті позначає цілковиту відчуженість героя від пасажирів-індійців. Їхня поведінка, розмова, одяг раптом нагадали йому про ту жакливу Індію, яку він покинув більш ніж двадцять років тому. Якийсь момент, коли зустріч з батьківщиною була зовсім близько, Віллі відчув навіть розпач та жаль за тим світом, який покинув. Перші реалії індійського життя вразили його ще більше. Його відстороненість чужинця сприяла критичному сприйняттю навколишнього світу. “Двадцять років назад я б не побачив того, що я бачу зараз. Я бачу те, що я бачу тому, що я став іншою людиною. Я не можу знову стати тим, ким я був колись давно” [3, с. 30]. Поєднання старого та нового способу життя вражає Віллі. Таксі, готелі, зали очікування, ресторани, туалети – всі ці ознаки західного стилю буття увірвалися та співіснували разом з реаліями минулого. Віллі вивчав свою країну заново. Найперше його вразила мімікрія західних стандартів. Поселившись в маленькому, незатишному готелі, він розпізнає в ньому імітацію знаків західного сервісу: у меню ресторану зазначалося про “випічку з пекарні”, “рибу з сіток рибалки”. Проте Віллі розумів, що це просто відомі та влучні вирази, запозичені у європейських ресторанах, які насправді нічого не означають. Так само, як і німий телефон з написом: “Ваші друзі та кохані на відстані декількох цифр” [3, с. 34]. Безлад, хаос, бруд, сморід вражають Віллі, який звик до впорядкованості західного життя.

Наступним розчаруванням героя став Джозеф, що має зв’язки з повстанцями-партизанами, його захоплення міфічним героїчним минулим Індії. За його словами, сильне індійське королівство було зруйноване мусульманами чотириста років тому. “Вони (загарбники – В. Б.) повбивали священників, філософів, митців, архітекторів та вчених. Вони знали, що роблять. Вони відрубали голову. Єдині, кого вони залишили, були кріпаки” [3, с. 39]. Втрата цвіту королівства спричинила його занепад. Джозеф не вірить у те, що в Індії можлива справжня революція, оскільки залишилися лише “мізерні люди”, які не мають розвинутого критичного мислення. Вони втратили свою історію, а отже, свою ідентичність, і тепер живуть у бідності та зневірі.

Перебування Віллі у партизанському таборі кінцево розвіяло його віру в революційну боротьбу. Сама діяльність партизанів виглядає для нього нудним та нецікавим заняття. “Мені ніколи не було так нудно. З того часу, як я приїхав в Індію, мене виснажують жахливі нудні ночі. Я гадаю, це своєрідне тренування, своєрідний аскетизм, але я не розумію для чого. Я повинен дивитися на все це як на інший тип досвіду. Не треба показувати цим людям, що я не з ними” [3, с. 284]. Революціонери – це переважно невдахи у житті, без серйозних ідейних принципів, які визнають лише жорстокість та силу. Дуже скоро Віллі усвідомлює, що партизанська боротьба насправді не дає селянам того, що вони очікують, а приносить їм хіба що зайві клопоти та небезпеки. Поступово розчарування Віллі поглиблюється, аж поки він зізнається собі, що знаходиться серед групи безумців. Сам партизанський рух уособлює для головного героя біганину по лісах, переховування та тренування без будь-якого смислу.

Намагаючись звільнитися від підпільного табірної життя, Віллі потрапляє у в’язницю. Хоча він сам вважав свою діяльність нудною та безглуздою, влада звинуватила його у причетності до трьох

вбивств. У в'язниці головний герой вдається до переосмислення прожитого. Дитинство в Індії, навчання в Лондоні, життя в Африці – всі ці перипетії долі виглядали тепер вже не так песимістично: “Він міг полічити всі ліжка, на яких спав усі ті роки, і ця лічба приносила дивне задоволення, свідчила про те, що попри його пасивне життя, щось все таки відбувалося” [3, с. 150]. Ув'язнення допомогло Віллі чіткіше усвідомити неефективність партизанського руху. Коли його поселяють в камеру, де сидять “за політику”, він розпізнає риторичку повстанців, яка вже набридла йому в лісах: “Після сніданку вони читали місцеві газети і обговорювали новини. Але серйозною інтелектуальною роботою вранці було вивчення праць Мао і Леніна. Ці студії напівпобожні та напівширі, де люди мали розказувати, що вони думають про селян, пролетаріат, революцію, були стерильними для Віллі, звичайним марнуванням освіти та мислення” [3, с. 157]. Така ситуація стала нестерпною для Чандрана, який розчарувався у революції. Внаслідок цього він попросив перевести його до загальної камери.

Мрія Віллі про досягнення цілісності власної особистості після приїзду на батьківщину цілком розвіюється. Повернення до коренів, нав'язлива ідея всіх тих, що живуть в діаспорі, виявляється всього лиш пафосом у тому випадку, коли історія спільноти втрачена чи знищена. Адже саме вона надає оригінальності колективній та індивідуальній ідентичності. У іншому разі залишається хіба що мімікрія [2].

Сестра та давній друг в Лондоні перевидають книжку Віллі, написану ще в часи навчання в коледжі, й інтерпретують його як одного з перших індійських письменників сучасності. Усе це допомагає звільнити Віллі. Сам Чандран вирішує розпрощатися з своїм індійським минулим: “Я був там (в Індії – В. Б.). Я віддав їй частину свого життя і не одержав нічого. Я не можу повернутися туди знову. Я повинен викреслити її з пам'яті. Я мушу зрозуміти, що розквіт чи занепад великих країн залежить від певних внутрішніх сил, які не може контролювати жодна людина. Тепер я мушу бути лише собою. Якщо така річ можлива” [3, с. 169]. Віллі повертається в Лондон. Проте столиця вже сильно змінилася за тривалі роки його відсутності. Імігранти з колишніх колоній суттєво вплинули на образ міста.

Друга зустріч з Лондоном засвідчила про суттєву трансформацію самості Віллі та його світосприйняття. Якщо колись він не розумів нічого у величних будівлях, їхня історія не промовляла до нього, а лише справляла гнітюче враження та страх, то тепер місто викликало в нього зовсім інші емоції. “Він блукав різними місцями... і бачив, що в кожному з них ставалося якесь маленьке диво, з нього спадало пригнічення і він відчував себе по-новому. З самого дитинства він ніколи не мав уявлення ким хоче стати. Тепер же він розумів, що починає осягати ідею свого існування, хоч ще дуже нечітко, але реально... Все, що він знав зараз, це те, що він вільна людина і повен нових сил” [3, с. 187]. Переповнені вулиці центру міста, де можна було побачити людей різних кольорів шкіри, свідчили про суттєві зміни, що відбулися в світі, і про які Віллі мало що знав, перебуваючи в партизанських загонах в Індії. Саме така гетерогенна спільнота видається Чандрану оптимальною для самореалізації: “Тепер мені не треба приєднуватися до будь-кого. Тепер я можу бути тим, ким я є, або ж ким я став” [3, с. 188].

Поселившись в квартирі старого друга – Роджера – Віллі натрапляє на друге видання своєї книжки, де зазначалося, що він постколоніальний індійський письменник. Перечитування коротких оповідань спровокувало спогади про минуле. Якщо до цього часу Віллі вважав себе таким самим, як і два десятки років тому, то в процесі читання зрозумів, що життя змінило його, надало впевненості та відваги. Першим свідченням цього стали його відносини з Пердітою, дружиною Роджера. Їхня зустріч через багато років відродила у Віллі давні почуття. Проте він уже не був тим хлопцем з колоніальної країни, який нічого не знав про світ. “Вона (Пердіта – В. Б.) сказала щось подібне до того, що й двадцять вісім років тому, тоді він налякався її. І це забрало у нього всю сексуальну хоробрість. Але тепер він обняв її сильніше” [3, с. 182]. Віллі почуває себе вільною людиною, що зрозуміла основну мудрість життя: “Це зовсім невірно мріяти про ідеальний світ. Адже саме через це починаються нещастя та все руйнується” [3, с. 258]. Знаково, що сам Віллі вирішує займатися архітектурою, що позначає його бажання будувати житло – локус особистої автономності від соціуму.

У його двох останніх романах “Напівжиття ” та “Чарівні зерна” йдеться про крах колоніального світу, про намагання колишніх поневолених та імперських суб'єктів зорієнтуватися в новому форматі людських взаємин. Часто реальність, яку змальовує письменник, позбавлена цілісності та внутрішньої гармонії. Так само й герої його романів перебувають у вічному пошуку свого місця в світі, вони незадоволені своїм становищем як на батьківщині, так і в будь-якій чужій країні [5]. Спокій, який іноді знаходять ті, що були колонізовані, лише на якийсь час задовольняє їхню неспокійну вдачу. Згодом вони знову відчувають себе чужинцями в цьому світі.

Песимістичний настрій доробку письменника не применшує його майстерності у змалюванні реалій життя сучасного світу, прагнення людини знайти своє призначення, порозумітися з собою, а відтак й з Іншим. Часто герої романів В. Найпола відмовляються від ниточок, що поєднують їх з сім'єю, родиною, традиціями, минулим, і намагаються почати життя спочатку. Вони знаходяться в постійному пошуку культурної групи, де почуватимуться впевнено й природно. Проте з часом часто усвідомлюють себе чужими. Батьківщиною і в той же час чужиною для них є як центри, так і маргінеси цивілізації.

Відтак теми психологічної роздвоєності та тотальної самотності найкраще відображають становище колишніх колонізованих [6]. Символічна “незакоріненість” набуває універсального характеру та є вираженням світовідчуття людей, що втратили рідну спільноту. Важливо підкреслити, що ця “незакоріненість” у романах “Напівжиття” та “Магічні зерна” не розглядається як щось трагічне. Чужинець, що є головним героєм обох творів, займає позицію спостерігача, який придивляється та прислухається до навколишнього світу. Це дає йому змогу проживати різні досвіди, а отже ідентичності. Основне завдання героя полягає в збереженні особистісної цілісності у процесі взаємодії з навколишнім світом.

Посутнім для усієї творчості В. Найпола залишається проблема визнання. Адже, як стверджує Ч. Тейлор, “наша ідентичність частково формується за допомогою визнання або його відсутності, часто за допомогою хибного визнання з боку інших, і таким чином людина чи група людей зазнають справжнього руйнування, або спотворення” [4, с. 25]. Далі дослідник зазначає, що з 1492 року європейці спроектували образ Іншого як менш вартісного та нецивілізованого. Для героїв романів В. Найпола важливо деконструювати євроцентристські міфи щодо монолітного образу так званого “Третього світу”. Вони вриваються в культурний простір Європи і таким чином не лише змінюють уявлення про себе, але й її власний автостереотип. Відтак витворюється багатокультурна картина світу, де визнається рівноцінність різних культурних досвідів. У такому контексті творення особистої ідентичності відбувається не в ізоляції, а безперервному діалозі як внутрішньому, так і зовнішньому зі “значимими Іншими”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кинг Ф. В поисках ускользающей правды / Френсис Кинг: пер. А. Ливерганта // Иностранная литература. – 1989. – № 11. – С. 249–252.
2. Bhabha H. Of Mimicry and Man / Homi Bhabha // Homi Bhabha; The Location of Culture. – New York: Routledge, 2004. – P 121–132.
3. Naipaul V. S. Magic Seeds / Vidiadhar Surajprasad Naipaul. – London and New York: Picador, 2005. – 293 p.
4. Taylor C. Multiculturalism: examining the politics of recognition / Charles Taylor, Anthony Appiah, J. Habermas, M. Walzer; ed. and Introduced Amy Gatmann. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – 175 p.
5. Theroux P. V. S. Naipaul: An Introduction to His Work / V. S. Naipaul. – London: Longman, 1972. – 114 p.
6. White L. V. S. Naipaul. A Critical Introduction / L. White. – London: Longman, 1978. – 235 p.

*Інна ВИХОП*

УДК 821.161.2

## ПОЕТИЧНИЙ ТОПОС МІСТА ТА ЙОГО ТЕМАТИЧНІ РІЗНОВИДИ

*На основі типологізації предметно-тематичних ознак міського поетичного тексту в статті визначається поняття «поетичний топос», характеризуються окремі його різновиди.*

*Ключові слова: міський текст, власне урбаністичний, індустріальний, архітектурний, пейзажний, історіософський топос.*

*Based on the typology of subject and thematic characteristics of urban poetic text the concept of “poetic topos” is defined in the article, and some varieties of the concept are characterized.*

*Key words: urban text, the urban, industrial, architectural, landscape, historic and philosophic topos.*

*На основе типологизации предметно-тематических признаков городского текста в статье определяется понятие «поэтический топос», анализируются его отдельные разновидности.*

*Ключевые слова: городской текст, собственно урбанистический, индустриальный, архитектурный, пейзажный, историсофский топос.*

Категорія «міського тексту», яка в останні роки викликає все більше зацікавлення з боку літературознавців, потребує ретельного термінологічного опрацювання, зокрема встановлення тих семантичних засад, які б логічно вписували її в традиційний термінологічний контекст. Окремі кроки на цьому шляху вже зроблені (праці О.Білецького, С.Павличко, Е.Соловей, С.Андрусів, Т.Гундорової,

Г.Грабовича, В.Просалової, А.Білої, О.Гусейнової, В.Фоменко, Т.Тимошенко та ін.), втім вони стосуються переважно прозових творів, тоді як проблема поетичного міського тексту майже не розроблена. Метою даної розвідки є спроба типологізації предметно-тематичних ознак міського поетичного тексту.

Формою образного розгортання наголошеної в площині тієї або іншої проблематики теми міста виступає у творі специфічний міський топос, принципи його сюжетної організації, архітектоніки, прийоми предметно-образної деталізації, мовленнєво-синтаксичної увиразненості та віршової техніки.

**Топос міста** – це предметно-сміслова даність міста, відтворена у тексті сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах. Предметна даність міста – це завжди певним чином простір упорядкований. Топос міста – це ті його предметно-сміслові ознаки та характеристики, які, з одного боку, виступають як відображення реальних топографічних ознак міста, з іншого, в процесі їх образного відображення художньо трансформуються в картину міста, як певним чином (у відповідності до ідейно-естетичних, оцінних настанов автора) упорядкованого простору з його вулицями, будинками, мешканцями, маршрутами їх пересування, географічним ландшафтом, природними краєвидами тощо.

**Предметно-тематичний** характер просторової локалізації міського топосу визначає співвіднесеність окреслюваної у творі сфери буття та життєдіяльності міста з площиною певної тематики (індустріально-будівничої, культурологічної тощо), під кутом зору якої формується загальна просторова картина міста, зокрема сукупність предметно виділених у тексті міських реалій.

Предметно-тематична локалізація просторових ознак зображеного у творі міста дозволяє виділити узагальнені типи міських топосів, а саме: 1) власне урбаністичний, 2) індустріальний, 3) архітектурний, 4) пейзажний, 5) історіософський.

Просторова окресленість кожного із зазначених типів може вбирати до себе будь-які предметні реалії міста і водночас кожен з них тяжіє до вибіркової концентрації сукупності таких реалій, які є найбільш прикметними для певної тематично визначеної сфери життєдіяльності міста. В організації різних типів міського топосу можуть брати участь одні і ті ж предметні реалії або їх окремі компоненти, але при цьому їх семантична функція зазнаватиме трансформації у відповідності до тих тематичних пріоритетів, які визначені для даного типу топосу. Власне, для кожного з виділених типів міського поетичного топосу визначальним організуючим предметно-тематичним началом виступає відображений у ньому образ людської особистості (ліричного героя або іншого типу авторської поетичної свідомості), в думках та переживаннях якої місто в сукупності своїх реалій віддзеркалюється в тому або іншому предметно-тематичному ракурсі.

1) **Власне урбаністичний міський топос.** Предметну наповненість та художню семантику власне урбаністичного міського топосу визначають тематичні пріоритети, що пов'язані із проблемою впливу міського середовища на екзистенційні засади людського буття. Загальну предметно-просторову перспективу власне урбаністичного міського топосу окреслює більш або менш деталізована картина міського життя, яка становить собою опис тих або інших елементів міської забудови, соціальної та транспортної інфраструктури, природно-ландшафтної сфери, а також сфери приватного та громадського життя мешканців міста. Відповідно, в структурі художньої організації власне урбаністичного міського топосу можна виділити такі складові: а) власне предметно-просторову; б) природно-ландшафтну; в) емотивну.

А) Предметно-просторова складова власне урбаністичного міського топосу охоплює сукупність тих реалій міста, образи яких предметно деталізуються і семантично наголошуються в даному творі. Міські реалії, які потрапляють в дане коло, можна охарактеризувати як такі, що визначають звичайний повсякденний міський побут людини, умови її проживання, її речі, її професійну орієнтацію, навчання, дозвілля, відпочинок, маршрути та засоби пересування і зв'язку. Звісно, об'єктом поетичного опису міської лірики може потенційно бути будь-яка предметна реалія, що викликає асоціації із життям міста, але, водночас, можна говорити і про систему певних художніх домінант, тобто сукупність таких реалій міста, до яких поети звертаються найбільш охоче. Щодо української міської лірики, більш або менш усталеним є звертання до таких предметно-просторових міських реалій:

1.1) Міські забудови. В цій групі, в свою чергу, слід виділити, з одного боку, міські забудови, що виконують функцію житлових помешкань (Д.Загул «Будівля майбутнього», Т.Масенко «Старовинна будова», М.Бажан «Будівлі», М.Рильський «Будова», Л.Первомайський «Будова», Ю.Андрухович «Нові етюди будівель» та ін.), а з іншого, будівлі соціально-практичного призначення (М. Семенко «Кафе», М.Бажан «Біля університету», С.Крижанівський «Ода бібліотеці», Д.Кремінь «Стадіонна сага» та ін.)

1.2) Транспортна інфраструктура та засоби пересування. Дана група міських реалій представлена такими образами: **вулиці** (М. Семенко «Вечірні вулиці», В. Сосюра «Ми йдем Хрещатиком з тобою...», Б.-І.Антонич «Мурашник» ), **провулку** (В.Свідзинський «У завулку вузькому...», Б.-І.Антонич «Балада провулку»), **площі** (Б.-І.Антонич «Ніч на площі Юра», І. Андрусяк «Богдан. Софійська площа. 2002»), **аеропорту** (О. Забужко «Нельотна погода», М. Лубківський «Аеропорт «Леонардо да Вінчі»»), **залізничного вокзалу** (А.Дністровий «Вокзал на рівнині», Н.Стефурак «В приміщенні вокзалу

залізничного...»), **міських транспортних засобів** (Ю.Палійчик «Марш автодора», В.Свідзинський «Загудів трамвай – і зник поволі...», В.Сосюра «Поїзди»).

1.3) Засоби комунікації та зв'язку. В даній групі виділяються такі образи: телефону (Н.Кир'ян «Телефон», Б.Матіяш «Телефонні номери»), реклами (М. Семенко «Зорі реклам», І. Драч «Реклама джинсів»).

Б) Природно-ландшафтна складова власне урбаністичного міського топосу – це та сукупність деталей змалюваної картини міського життя, яка стосується вказівок на особливості рельєфу території, що займає місто, обставин, пов'язаних із кліматичними умовами, звертання до образів рослинного або тваринного походження. В художній організації власне урбаністичного міського топосу, на відміну від топосу пейзажного, природно-ландшафтна складова не висувається на передній план зображення, супроводжуючи акцентовані автором власне урбаністичні міські реалії у вигляді того природного тла, яке, по суті, є невід'ємною часткою загальної картини міського простору.

В) Емотивна складова власне урбаністичного міського топосу – це, інакше кажучи, та емоційно-психологічна складова змісту будь-якого ліричного твору, що виявляється у міській ліриці у зображенні повсякденних стосунків, конфліктів, психологічних переживань мешканців міста, авторських роздумів, що певним чином характеризують та узагальнюють проблеми міського життя, пов'язані із його соціальними, політичними, культурологічними потребами, а також моральними та психологічними запитами людини – мешканця міста. Образ людини, який домінує в цьому типі топосу – це типовий, усереднено-статистичний, «безіменний» мешканець міста, який може усвідомлювати себе гармонійною часткою загального міського середовища і його людської спільноти, або ж, навпаки, відчувати певний душевний дискомфорт, спричинений тиском міста і, відповідно, виокремлювати себе з міського загалу, співвіднесеного із знеосібленим натовпом.

Специфіка взаємодії предметно-просторової та природно-ландшафтної складової власне урбаністичного міського топосу з його емотивною сферою найчастіше полягає у тому, що предметна деталізація перших викликає у автора твору певні роздуми, асоціації, ставить запитання щодо сенсу існування людини в умовах великого міста.

2) **Індустріальний міський топос**. Цей вид топосу тісно пов'язаний із власне урбаністичним, проте має й свою специфіку, яка полягає насамперед у тому, що для його художньої організації притаманні насамперед образи, які підкреслюють індустріальний розвиток та науково-технічний прогрес міста, а також відповідний емоційно-психологічний клімат сприйняття усіх цих новацій цивілізації мешканцями міста.

Предметно-тематичними пріоритетами індустріального міського топосу виступають такі міські реалії, які пов'язані передусім із техногенно-будівничою діяльністю людини. Більшість з них може складати й коло прикметних ознак власне урбаністичного топосу, але семантичне навантаження, яке лягає на їх функції в обох типах топосу буде різним. В урбаністичному топосі названі реалії виступають переважно знаками звичайного міського побуту, вже знайомого і освоєного, такого, що не виходить за межі тих уявлень, які для людини є повсякденними. В індустріальному топосі ці реалії, як правило, семантично наголошуються під кутом зору їх певної (більшої або меншої) техногенної новації, стають прикметами науково-технічного поступу міської цивілізації, сповнюються пафосом активного перетворення, модернізації суспільства.

А) Домінантами предметно-просторової складової власне індустріального міського топосу виступають образи, пов'язані із сферами **будівництва** (М.Зеров «Будівництво», О.Ольжич «На трьох горбах під знаками орла», М.Рильський «Будова», Є.Фомін «Гімн будівництву») та **виробництва** (М.Хвильовий «Біля коксової печі», В. Сосюра «Роздули ми горно...», М.Терещенко «Гудок»), а також об'єктами транспортного сполучення та зв'язку: **дорога** (Ю.Клен «В дорозі», А.Малишко «Автострада проходила...»), **міст** (Л.Дмитерко «Не тільки Бруклінський, а всі мости...», Д.Кремь «Мости»), **залізниця** (Гео Шкурупій «Семафори», Ю.Дараган «Гроза на залізниці»), **порт** (О. Влизько «Порт», Т.Масенко «Хай гримлять і зростають порти!»), **метро** (О. Забужко «У вагоні метро», В. Стус «Пригадуєш своє метро?»), **літак** (О.Олесь «Аероплан сховавсь у млі...», Б.І.Антонич «Подорож літаком»), **потяг** (М. Семенко «З потягу», М.Йогансен «Потяг урізавсь у сніг...»), **пароплав** (М.Зеров «Розмова на пароплаві», Т.Масенко «На пароплаві»), **радіо** (В.Поліщук «Радіо», В. Коротич «Антени»), **телебачення** (А.Дністровий «Територія прямої трансляції», Г.Шепітько «Телевізійні антени»).

Поетику індустріального міського топосу характеризує наявність у ній знакових образів, що набувають значення символів. До таких образів, зокрема, відносяться найбільш прикметні атрибути зі сфери виробництва: **залізо** (П.Тичина «Псалом залізу», Ю.Клен «Залізобетонна елегія»), **бетон** (Б.Мозолевський «Залізобетонний полігон», П.Мовчан «Бетон»), **електрика** (П.Филипович «Коли розквітнуть квіти електричні...», В.Свідзинський «В колі світла електричного»), **дим** (С.Крижанівський «Дим», А.Гарасевич «Димне місто»), **асфальт** (М.Лукив «На асфальті неонове світло...», Ю.Завгородній «Тече асфальт...»), **каміння** (А.Малишко «Каменотес», Б.Бойчук «Кам'яний парк»).

Б) Природно-ландшафтна складова індустріального міського топосу найчастіше пов'язана із

зображенням процесів активного втручання людини в природу з метою її технологічного перетворення, використання природних ресурсів на благо науково-технічного розвитку та добробуту міської цивілізації.

В) Емотивна складова індустріального міського топосу, як правило, покликана передати пафос торжества людського технічного генію, який долає труднощі та бар'єри, що їх йому ставить природа. Образ людської індивідуальності в індустріальному міському топосі постає в контексті героїчних звершень, прометеївського начала, яке кидає виклик історичному минулому або ж силам природи, що уособлюють старий світ, який не бажає змін, стоїть їм на заваді, виявляє спротив прагненням людини удосконалити умови свого існування за допомогою нових технологій, машин, виробництв. В українському міському поетичному дискурсі ця людська індивідуальність узагальнена в образі будівничого, що є наскрізним для цілої низки творів: М.Зеров «Будівникові», В. Сосюра «Будівник», Л.Первомайський «Будова», Яр Славутич «Будівничі», Б. Олійник «...І зодчі місто збудували...» та ін.

3) **Архітектурний міський топос.** Такий вид міського топосу представлений творами, в яких на першому плані зображення ті або інші витвори архітектурного мистецтва. Коло предметних реалій, визначених архітектурним міським топосом, складає сукупність будівель та споруд, а також будь-яких інших елементів міського простору, що мають особливе значення для життя людини і сприймаються нею як пам'ятки культурно-історичного минулого.

А) Предметно-просторова складова архітектурного міського топосу вбирає до себе, по-перше, образи забудов, що мають **культурно-історичну цінність** ( М.Зеров «Брама Заборовського», М.Рильський «Золоті ворота», М.Бажан «Будівлі»), по-друге, образи забудов **релігійного призначення** ( Ю.Клен «Софія», І.Багряний «Собор», Д.Кремінь «Богоматір Марія Оранта»), по-третє, образи пам'яток **монументальної скульптури** ( П.Карманський «Пам'ятник Шевченку в Києві», М.Рильський «Пам'ятник Богдана», П.Тичина «Перед пам'ятником Пушкіна в Одесі»).

Б) Природно-ландшафтна складова архітектурного міського топосу часто виступає як невід'ємна органічна частка його загальної предметно-просторової картини, оскільки й сам ландшафт, певні природні умови зображуваної місцевості можуть бути об'єктом культурно-історичної цінності (О.Маковей «На Лисій горі», І.Багряний «Біля дніпрових порогів», Л.Дмитерко «Київські кручі. Небо блакитне...», М.Терещенко «Місто над морем», П.Усенко «Київ. Ніч. Долини й гори...», В.Махно «Тутешній ландшафт...», П.Біба «Київ жеде на горі...», С.Мекеда «Андріївський узвіз»).

В) Емотивна складова архітектурного міського топосу в більшості своїй визначається тією функцією, яку, зазвичай, подібні пам'ятки виконують у духовному житті суспільства – активізацією історичної пам'яті, акумуляцією духовних та моральних цінностей суспільно-історичного, культурного, релігійного життя нації. Образ людини в даному типі топосу виконує функцію носія культурної пам'яті, вікових традицій, гаранта успадкування новими поколіннями міських мешканців кращих здобутків історичного минулого.

4) **Пейзажний міський топос.** Предметні реалії, що формують пейзажний міський топос - це уся природна сфера, з якою взаємодіє міське середовище.

А) Специфіка предметно-просторової складової пейзажного міського топосу полягає у тому, що основним об'єктом її зображення стає природно-ландшафтний елемент міського устрою, пейзажні картини міста, суттєвими елементами художньої організації яких є різноманітні форми поєднання таких семантичних величин як: **пора року** (М.Драй-Хмара «Завірюха», М.Зеров «Київ навесні ввечері», М.Семенко «Місто літом», В.Поліщук «Осінь за містом»), **добовий час** (М.Бажан «Ранок», В. Сосюра «Од вечірнього, од синього снігу...», П.Карманський «Ніч місто саваном накрила...»), **світила** (І. Драч «Київ з очима сонця і місяця», С.Будний «О веселий місяць...»), **космічні об'єкти** (А.Малишко «Київські зорі»), **природні стихії** (І.Багряний «Вітер», М.Йогансен «То город-дош...», В.Біляїв «Сніг у великому місті»), **природно-ландшафтні об'єкти рукотворного і нерукотворного походження** (М.Вороний «Дніпрові спогади», С.Будний «Цвітуть в Тернополі сади...», О.Башкирова «Від вересня втомився тихий сквер...»), **образи рослинного світу** (В. Сосюра «Зацвіли каштани»), **образи тваринного світу** ( М.Рильський «Ластівки»).

Б) Емотивна складова пейзажного міського топосу виявляється у вигляді своєрідного емоційно-психологічного акомпанементу тим почуттям, роздумам, спостереженням, що їх висловлює автор твору або його ліричні герої. Образ людини в межах пейзажного міського топосу розкривається переважно в її естетичних реакціях на гармонійне або ж дисгармонійне поєднання стихійного (світ природи) та матеріального (рукотворне міське середовище) начал, що в символічній формі віддзеркалюють ті або інші екзистенційні засади людського буття.

5) **Історіософський міський топос.** Цей вид топосу спирається на образи, що окреслюють сферу суспільно-історичного, культурологічного, метафізичного життя міста.

А) Предметно-просторова складова історіософського міського топосу. Серед інших видів міського топосу історіософський топос найбільш абстрагований від реалій міської конкретики, окреслених у тому або іншому предметно-тематичному ракурсі, і орієнтований переважно не на предметні реалії, а на відображення та інтерпретацію головних історичних етапів розвитку міста,

важливих подій його історичного життя, широкого кола філософських, релігійних, метафізичних узагальнень, що стосуються історичної долі конкретного міста або ж міста як такого.

Б) Природно-ландшафтна складова історіософського міського топосу виявляється через наголошення таких природних об'єктів, які відіграли важливу роль у житті або формуванні творчої особистості певної визначної для даного суспільства особи.

В) Емотивна складова історіософського міського топосу полягає в апеляції до тих цінностей, духовних, моральних, мистецьких, які є пріоритетними для життя суспільства та нації.

Людські образи, які розкриваються в межах даного типу топосу – це переважно видатні історичні, політичні, релігійні діячі, представники культурної та мистецької сфери, які помітно вплинули на розвиток нації та особливості її менталітету.

В українській поезії історіософський міський топос у більшості випадків визначається пріоритетним наголошенням окремих етапів вітчизняної історії (Л. Забашта «На руїнах Херсонеса», О.Олесь «Княжа Україна», Ю. Липа «Київські легенди»), роздумами про історичну долю та філософський сенс інсування міської цивілізації (Т.Осьмачка «Сучасне місто лжеязыче...», А.Дністровий «Історіософське»), а також наголошенням зв'язків міста з життям та діяльністю певної визначної громадської особи (П.Филипович «Тарас Шевченко», А. Панів «Місто Коцюбинського», В.Біляїв «Тодось Осьмачка на майдані Логана»).

Водночас індивідуально-стильове розмаїття міських топосів, представлених у поетичних текстах того або іншого історико-літературного періоду, не завжди може бути чітко співвіднесене з одним із визначених типів. У практиці аналізу конкретних поетичних текстів інколи доцільніше говорити не про типи, а про предметно-тематичні доміанти, що можуть бути співвіднесені з тим або іншим типом міського топосу. Визначення та типологізація цих доміант, а також подальша деталізація просторових ознак міського поетичного топосу становить перспективу подальшого дослідження даної проблеми.

Отже, специфіка окресленого в поетичному творі образа міста виявляє себе у тісному зв'язку з предметно-тематичними ознаками певного типу міського поетичного топосу.

*Марія БАГРІЙ*

УДК 821.161.2

## ОСОБЛИВОСТІ ЕПІСТОЛЯРНОГО СТИЛЮ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

*Стаття присвячена дослідженню епістолярію Ігоря Костецького з відомими діячами літератури і мистецтва. Особлива увага звертається на життєтворчість письменника крізь його епістолярну спадщину. Також досліджується вплив концепції епістолярію на формування індивідуально-неповторного стилю митця.*

**Ключові слова:** *кореспонденція, стиль, епістолярій, літературний процес.*

*Статья посвящена исследованию переписки Игоря Костецкого с известными деятелями литературы и искусства. Особое внимание обращается на жизненные и творческие перипетии писателя через его эпистолярій. Раскрывается влияние концепции корреспонденции на формирование индивидуально-неповторимого стиля писателя.*

**Ключевые слова:** *корреспонденция, стиль, эпистолярій, литературный процесс.*

*The article dedicated to the researching of writing letters of Ihor Kostetskiy century with famous people of literature and art. Special attention pays to writer's life and art eventsthrough his epistolary . It also studies the influence of the epistolary concept on the formation of the writer's individual and unigue style.*

**Key words:** *correspondence, style, epistolary, literary process.*

**Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми.** Епістолярій – неоціненне джерело свідчень про життєтворчість майстрів слова та їх адресатів, "це саме минуле, яким воно було, зафіксоване і нетлінне"[3,18]. Поетика епістолярного жанру в усій глибині й багатозначності по-справжньому ще не опрацьована, хоча існують поодинокі спроби теоретичного осмислення цього складного багатолокового феномену. Передусім можна виокремити художність, художнє значення епістолярної спадщини, яка виражає психологічну, стилістичну, і мистецьку манеру. Це стосується листів письменників, митців, загалом людей творчих, але художній компонент, як



найголовніша прикмета листування, простежується "у кожного хто має жвавий розум і розвинену увагу, спостережливість і здатність художнього бачення, хто здатен вилити себе на папері"[11,137].

Епістолярій – межове явище, бо знаходиться на стику різних аспектів і жанрів людської поведінки, різних рівнів самоусвідомлення особистості – від здійснення звичайних комунікативних функцій – до самоцінних виявів духу. Сила і художній потенціал листа як жанру виявляється в його неоднозначності, полістилевості, на межі стилів і жанрів. Існує погляд на лист у літературі (В. Турбін, М. Бахтін) як на первинний, простий жанр, як на джерело літератури [11,136]. Найточніше характеризують лист за І. Паперно – як "протеїчний"[11,138], мінливий. За словами В.Кузьменка, "з терміном "епістолярний стиль" можна погодитися лише за умови, якщо комплекс різних стилів прийняти за одне ціле"[12,34]. Творчі постаті, яким близька епістолярна форма спілкування, усвідомлюють, що значення їхніх листів виходять за межі комунікативного, є унікальним творчим документом – інструментом осмислення і підбиття підсумків життєтворчого шляху.

Листи митців сповнені неповторного аромату епохи, середовища, людської індивідуальності, багатозначні, непередбачувані, як кожне поліфункціональне явище, що живиться з різних джерел і виборює своє власне місце в царині людського духу, а його специфікою, його душею є метафізична присутність адресата, тон неоціненної безпосередності, що в них присутній. Михайлина Коцюбинська слушно називає епістолярій "пронизливо відвертою сповіддю, скрупульозним щоденником, філософсько-естетичним трактатом, спонтанними мистецькими одкровеннями, неоцінними спостереженнями щодо психології творчості, начерком майбутнього художнього твору, "грою" розуму і сплеском чуття, не призначеним для широкої публіки, так би мовити, в одному примірнику – і тим цінніші"[11,7]. Важко не погодитись з дослідницею, оскільки вищезазначене повною мірою віддзеркалює життя і творчість не менш знаного прозаїка і драматурга Ігоря Костецького, який залишив по собі досить вагому епістолярну спадщину, що надзвичайно поглиблює наші знання про епоху, у якій жив письменник, про особливості його життя – як літературного, так і приватного. Листування цього письменника – відображення його душі, у якій відбилосся століття. Це літопис життя, що проходить у яскравих і темних кольорах водночас, неначе у декількох варіантах – реальних та нездійснених, що проходить як багатосюжетний, різноплановий, з ліричними відступами епістолярний роман – епопея, роман із втраченими листами і зниклими розділами: адже листи, як правило, доходять до нас далеко не повністю [16,130].

#### **Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.**

Епістолярій митців слова другої половини ХХ ст. продовжує викликати значний інтерес з боку дослідників. Бурхливий розвиток літератури означеного періоду, насиченість останньої різнорідними стильовими та ідейними тенденціями, пошук нових форм і збагачення новим змістом не могли не позначитися на листуванні письменників, яке набуває особливої виразності стильової палітри. Вивчення кореспонденцій породжує численні інтерпретації, неоднозначні оцінки, стає предметом критичних дискусій. У сучасному українському літературознавстві відчутною є тенденція до концептуального осмислення епістолярного жанру. З цих позицій передбачається необхідність ґрунтовного дослідження листування вітчизняних митців слова, зокрема кореспонденцій Ігоря Костецького.

Листування письменника дає змогу не тільки поглибити і значно розширити біографічні свідчення про нього, а й розкрити його погляди на явища суспільного, літературного й морального характеру. У лаконічних, а подекуди доволі розлогих листах Костецький роздумує про місце художньої творчості і мистецтва в світі, довіряє листам найсокровенніше.

Попри певні досягнення в царині дослідження епістолярію, все ще недостатньо вивченими видаються соціальні функції листування, характер відображення в них дійсності, їх змістові особливості та ін. З огляду на сказане, особливої уваги заслуговують дослідження Л.Вашків [2], М.Коцюбинської [11], В.Кузьменка [12], Ж.Ляхової [15], Г.Малохи [16], В.Святюця [21] та ін. Прикро, але листи Ігоря Костецького на сьогодні малодоступні широкому колу читачів. Ані в Україні, ані поза її межами не було зроблено спроби їх систематизації, коментування, видання. Не були вони представлені і у збірці вибраних творів, підготовлених до друку М.-Р.Стехом. Вибраний епістолярій І. Костецького знаходимо у монографії І.Юрової [29]. Ці листи варті читацької уваги, оскільки є своєрідним полігоном для літературознавчих пошуків – саме тут були окреслені питання та проблеми, які пізніше висвітлювались у його статтях, ставали наріжними для літературно-критичної позиції письменника. Не вивчалось листування також у взаємозв'язку з психологією творчості митця, не розглядалось як вияв авторської свідомості. Усе це поставило перед нами завдання – вивчити кореспонденції поета як цілісне і самостійне явище, що складає вагому частину його літературної спадщини. Це і зумовлює *актуальність* представленої статті.

Мета дослідження – здійснити системний аналіз епістолярію Ігоря Костецького в контексті світоглядних і стильових виявів сучасної йому конкретно-історичної доби. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: ввести в активний науковий обіг українського літературознавства недосліджений епістолярій поета; виявити індивідуальні риси, ознаки й закономірності поетики листів письменника; на матеріалі кореспонденцій митця дати характеристику жанрово-стильових особливостей

постмодерністського епістолярію.

Аналіз приватного листування вітчизняних митців слова другої половини ХХ ст. засвідчує, що епістолярій виявляє особливу гнучкість у пристосуванні до запитів часу. Спостерігаються процеси дифузії, взаємообміну різних жанрових форм останнього. Загалом жанри у традиційно-нормативному значенні шораз менше фігурують навіть у художній творчості митців, не кажучи про епістолярій. Рамки жанрів руйнуються, деякі з них майже цілком відмирають (скажімо, ода, дифірамп чи героїчна епопея). Відбувається закономірний процес деканонізації, виродження чи атрофування жанрів. Але змінюється не вся жанрова система літератури, а її традиціоналістськи зорієнтована модель. Натомість неканонічні жанри, особливо ті, що виникли на помежів'ї кількох родо-видових структур, продовжують існувати, більш того, власне, вони творять нове обличчя письменства. Кожен митець, хоче він того чи ні, перебуває в силовому полі певних жанрових канонів – на нього впливає традиція. Проте силою свого мистецького хисту письменники порушують, видозмінюють історично усталені норми, розширюють рамки жанру, надають специфічно індивідуальних та національних рис.

Листи Ігоря Костецького вирізняються особистісним, подекуди інтимним, спрямуванням, в яких автор порушує актуальні проблеми, пов'язані із суспільно-політичним, культурно-освітнім і літературним життям, які в свою чергу віддзеркалюють його ідейне і творче зростання. Костецького можна прилучити до тих митців слова, кореспонденції яких треба розглядати через образ самого автора, через розуміння його духовного світу, що, в свою чергу, вимагає з'ясування його уявлення про сенс життя, щастя, яким він бачить ідеал людини, яке місце в ієрархії цінностей займають людська гідність, честь, відданість. Щоб відкрити для себе письменника, варто осмислити його ставлення до духовності, до Бога. Як проповідник релігійної моралі, глибоко віруюча людина, митець називав себе щасливою людиною, оскільки написав те, про що хотів. Як релігійний філософ, Костецький набирився мудрості з Євангелія, з творів Данте. Саме в них він навчився цінувати особисту незалежність, вважаючи, що визволення починається від думок про свободу загалом, спроможність на її здобуття.

Вплив на формування жанрово-стильових особливостей кореспонденції письменника має орієнтація на певного адресата. Це не є випадковим, оскільки лист – явище, спрямоване на відтворення незакритого в собі життя автора, а зв'язків, що поєднують обох дописувачів, через що адресат перетворюється в своєрідного співавтора. Водночас, характер стосунків між дописувачами визначає і вибір теми, і зміст кореспонденції, і формальні особливості, і емоційний тон спілкування. Тому жанрово-стильові особливості кореспонденції митця знаходяться не тільки в залежності від адресата, а й від тих умов, в яких перебував автор у той чи інший момент.

Аналіз письменницького листування другої половини ХХ ст. засвідчує, що термін "лист" справді не має чітко окреслених жанрових рамок. Ми вирізняємо епістоли як літературно-художні твори, або критично-публіцистичного жанру, як ділові документи, що відображають не особисті, а службові-офіційні стосунки, кореспонденції, що мають ознаки особистого послання, проте розраховані на публікацію, або, як мінімум, на поширення в рукописному вигляді, і, нарешті, листи, які є документами приватного спілкування конкретних осіб.

Ж.Ляхова зазначає, що письменницький епістолярій – альмагама, явище поліфонічне, джерело універсальних знань про життєвий досвід, соціальну поведінку, психологію переживань, естетичні сприйняття й враження – складові структур як людської, так і творчої індивідуальностей [3,87]. Варто погодитись із дослідницею, адже письменницькі кореспонденції виконують не тільки властиві їм комунікативні функції, а є проникливою відвертою сповіддю, філософсько-естетичним трактатом, спонтанним мистецьким одкровенням. Писати в стилі власної душі неповторного обдарування, але в ім'я вираження найголовнішого, найсокровеннішого, справжньої суті буття, отже, на ґрунті синтезу змісту й форми, об'єктивного й суб'єктивного пізнання та вираження правди-істини, щоб відтворити головне, суттєве.

Аналізуючи епістолярну спадщину Ігоря Костецького бачимо, що особливість кореспонденцій поета проявляється в ерудиції, послідовності вираження думки, вміння надавати останнім художнього забарвлення. Такий тип листів можна дефініювати як інтелектуальні діалоги. Висновуємо, що листи Ігоря Костецького несуть на собі відбиток творчого обдарування митця, а при умовності будь-якої класифікації можна окреслити внутрішню жанрову диференціацію кореспонденцій письменника, в основі якої лежить перш за все тематика, що визначає і формальні, і стилістичні особливості останніх. Листування Костецького характеризується дифузиею, взаємопроникненням літератури, інформації, поєднанням об'єктивного і суб'єктивного, з чого випливає і його стиль і манера.

Вивчаючи збережене часом та обставинами листування І. Костецького, ми поволі звужуємо власне поле зору, наше сприйняття загострюється – й "інше" життя, потаємне, незаангажоване, закрите завісою життя митця, виникає неначе з небуття. Таким чином, його видимий світ стає для нас "привабливішим та ширшим", освітлюючись шораз новим сяйвом. Швидкоплинно, немов на стрічці кінематографу, ми бачимо обличчя, чуємо голоси, які влітаються у симфонію часу, і над усією цією поліфонічною цілісністю чітко домінує один голос. Читаючи листи Ігоря Костецького, ми відчуваємо

його індивідуальну художню свідомість, яка "об'єктивно" існувала в його широкому кругозорі, в сучасному йому світі [17,29]. Бачимо його справжнє обличчя, аналізуючи діалоги письменника з його друзями та дружиною, колегами по перу, критиками та філософами, політичними діячами та видавцями, літераторами-початківцями і т.ін. І перед нами постає "роман одного роману". Листування видатного прозаїка змушує задуматися про "кінець та початок", про неунікну, безжалісну детермінованість кожного кроку, кожного етапу його важкого та складного, святкового та трагічного, людяного та пророчого життя.

Відтворюючи окремі моменти життя та творчості видатного прозаїка діаспорної України, публікуючи та коментуючи документи, що освітлюють нові сторінки життя та надбань Ігоря Костецького, важливо не обмежуватися тільки приватними спостереженнями, ніколи не забувати про те, що набуток прозаїка продиктований обставинами часу і особливостями мислення письменника. Костецький належить до когорти тих майстрів слова, для яких образ духовної України, "українська ідея" несла в собі естетичну та світоглядну сутність. Своє розуміння проблеми українства та її бачення віднайшли свій вияв не тільки в публіцистичних та художніх творах митця, але й у його епістолярній спадщині. "Український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора, ані бодай для видимости вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани. Недоросла і повна сил істота, яка може відважно дивитися вперед"[9,32].

Аналіз листування Ігоря Костецького дає нам змогу простежити не тільки різні перипетії його життя, літературну творчість, а й непрості взаємини та товариські стосунки з Ю.Лавріненом, В.Лесичем, Д.В.Степовиком, Л.Залеською-Онишкевич, О.Ізарським, О.Бабієм, Ю.Бойком-Блохином та ін. Яскраві сторінки цих листів насичені пафосом боротьби і присвячені практичним справам та вміщують строгі, афористичні за формою, високі за змістом роздуми про призначення письменника, про завдання літератури.

Костецький безперервно листувався з Юрієм Лавріненом (Айб/Ансбах, Н.Ульм, Штутгарт). Це листування нагадувало документацію дружби і співпраці двох особистостей, для яких відмінності індивідуальних вдач, темпераментів, поглядів, знань і життєвих досвідів виявилися другорядними перед обличчям відданості справі, яка їх об'єднувала – службі українській літературі і культурі. Товариші, друзі та соратники, тісна дружня спілка письменників, що була розбита залізною рукою долі, – уся ця трагедія постає зі сторінок листування І. Костецького, і ми знову маємо змогу відчутти феномен безсмерття його виважено-літописної культури як явища, що за природою своєю є унікальним. Основна частина листування між Костецьким та Лавріненом припадає на кінець 1950-х та ранні 1960-ті роки, на період особливої творчої активності обох літераторів. Їхнє листування стало рідшим у другій половині 1960-х в період хвороби Лавріненка, проте обидва літератори залишилися друзями та – у принципових справах – однодумцями аж до смерті Костецького 1983 року.

Це листування є найбільш насиченим літературно-критичною проблематикою. У них звучать гострі, але в той же час виважені й помірковані судження щодо проблем у літературі, і загалом у перекладацтві. Адже якраз в той час Костецький заснував власне видавництво "На горі" і поринув у відчайдушну видавничу діяльність не лише редактора і видавця творів низки українських еміграційних поетів (Віри Вовк, Олега Зуєвського, Вадима Лесича тощо), а й перекладача та упорядника високоякісних видань світової класики. В листах митець висловлював наполегливі прохання до Лавріненка щодо організації для нього пісень "Одіссеї" в перекладі Потебні і переклад "Генрі" ІV Осьмачкою, оскільки Костецький готує "потрошку до друку хрестоматію літератури в українських перекладах. А це річ унікальна"[23,106]. Костецький і Лавріненко часто надсилали свої рукописи один одному, з нетерпінням очікуючи на сувору, виважену оцінку, проте, дружню. І вони ніколи не помилялися у своїх розрахунках. У листах обох респондентів досить часто звучать відзиви про надіслані статті або рукописи, відзиви то лаконічні, то більш розгорнуті, але завжди з обґрунтованими критичними зауваженнями. Взаємний обмін враженнями, думками в листах неначе відкриває перед нами завісу в творчу майстерню обох письменників. Костецький також звертався і за дружньою порадою щодо своєї сім'ї, пишучи: "Спішна і досить прикра справа. У лондонському журналі "Визвольний шлях" у статті Державина, йдеться про "славнозвісне подружжя Костецьких", а антологію дружини митця названо "скандальною колекцією літературних блазнів"[23,112]. Я маю досить зубів і кулаків, і знайомий з способами полемічного боксування. Мене боронити ніколи не треба, бо я це вмію робити сам. Але друга партія "славнозвісного подружжя" стоїть у особливому становищі. І я потребує певної поради"[23,112]. Ці листи є невеличким віконцем у конкретний простір історичного та соціального буття української еміграційної спільноти в її культурному та творчому вимірі найістотнішому і найактуальнішому сьогодні.

Публіцистика Ігоря Костецького разом з його художніми творами була органічною сферою вияву політичної, інтелектуальної і творчої енергії. Юрій Бойко-Блохин звертався до Костецького стосовно можливої організації українських письменників на терені Європи. Митець в свою чергу відписував, що "не бачить для себе можливості взяти участь у такій організації, оскільки єдиний глузд організованої письменницької діяльності на еміграції був би той, щоб видавати свої твори. Просто щоб вони існували як факт абстрактної культури, без будь-якої надії впливати цими творами на духове життя наших

співвітчизників"[25,33].

Листування Ігоря Костецького та Олега Бабія (Мюнхен-Карлсфельд 1946р.) велося в іншій площині. Домінантою кореспонденцій стала виключно література, через що листи носять приватно-діловий характер. Обидва респонденти враховують побажання та зауваження іншого. У цьому листуванні з урахуванням історико-літературного, соціально-психологічного та літературно-побутового підтексту, маємо змогу простежити основні етапи творчої еволюції письменника. Його внутрішнє, духовне зростання протікало складно, зовсім не однобічно і не прямолінійно. Дистанція у часі дозволяє нам ґрунтовно й всебічно простежити цей процес інтелектуального та духовного зростання митця, що був обумовлений закономірним ходом історії та часу [18].

Час привносить певні зміни в літературу, розподілюючи при цьому й попит книжкового ринку, критичні розмежування та конфронтації журналістів, читачів та письменників. Ігор Костецький гостро відчував усі негаразди, був вимушений перебувати у тому середовищі, диктованому часом, який охоплював усіх і був проти всіх. Письменник був дуже сильною, на диво життєрадісною людиною. Надавали йому такої сили респонденти, про що засвідчують їхні листи. Зокрема, він зазначає в листі до Лесі Залеської-Онишкевич (Шварцвальд, Штутгарт (1966-83рр.): "...кореспонденція надає мені моральну підтримку в боротьбі з тими, що не можуть, або не хочуть розуміти моїх задумів і тих проблем, що я намагаюся у своїх літературних працях заторкнути"[19,140]. Костецький питав поради щодо своїх драматичних творів і просив дослідницю викласти свою власну концепцію деяких образів.

Точчасне еміграційне життя витісняло ідилію. Наполегливо виникало все те ж саме питання про призначення письменника, про гідного читача. Полеміка про це проходить через усе листування Костецького і спостерігається зокрема в епістолі до О. Ізарського (1957-1963рр.): "Як тримати людей, людську увагу на несучасному, на класичному. Це провідне завдання кожної мистецької епохи. Чому я такий модерніст? Та саме тому ж, що шукаю дійсних, а не ялових засобів, якими можна було б утримати людей. ...Чим далі живеш і працюєш, тим більшу відповідальність відчуваєш за кожне написане слово читача." Цікавим у листуванні було порушення мовної теми. Митець завжди прагнув вивести українську мову в ранг міжнародної, про це свідчать його слова: "якщо зміст і напрям моєї відповідальності підсумувати одним реченням, то воно полягає у безнастанному пробиванні стежок для української мови до тих регіонів сили, в яких ще сьогодні перебуває мова російська – наш єдиний серйозний і справжній конкурент"[10,190].

Листи демонструють надзвичайно багатий матеріал для ознайомлення з суспільною атмосферою, у яку жив і творив Ігор Костецький під час своєї еміграції. Скажімо, Дмитру Степовику, з яким мав дружньо-ділові стосунки, Костецький зізнається, що перекладацька справа дається дуже нелегко, навіть поза межами більшовизму, навіть за кордоном і вимагає великих зусиль: "Треба спершу розшифрувати тексти, підготувати до друку в їх оригіналі, зробити український переклад, роздобути силу-силену джерельного матеріалу для вступної статті, ілюстрації і тд, і тд, і тд.". (Швакгайм 1968.70 рр) [1].

Здійснений аналіз епістолярної спадщини Ігоря Костецького дає підстави зробити певні висновки, що листування письменника – джерело багатоаспектне, багате на подробиці життя, які дозволяють ближче, безпосередніше доторкнутися до самого автора та його доби. Загалом листування веде і до автобіографії, і до творчості, до усіх проявів духовного життя письменника, оскільки це – блискучі зразки епістолярного стилю, що характеризують високий рівень літературних зв'язків письменника та його оточення. У процесі аналізу кореспонденцій Ігоря Костецького виявлено ряд аспектів, що потребують подальшого вивчення – епістолярій як джерело генези відповідних форм світогляду митця, розкриття аксіологічного та гносеологічного аспектів художнього мислення письменника в його листуванні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Архів-музей літератури і мистецтва України*, фонд №1290, опис 1, номер справи 180, аркуш 1-14.
2. *Вашків Л.* Епістолярна літературна критика: Становлення, функції в літературному процесі / Л.Вашків – Тернопіль: Поліграфіст, 1998. – 134с.
3. *Герцен А.* Полн. собр. соч.: В 30 т. / А.Герцен – М., 1956. –280с.
4. *Гладкий В.* Листи письменників / В.Гладкий // Українське літературознавство – Львів, 1970. – Т.8. – С.13-17.
5. *Деметрій.* О стилі / Деметрій // Античные риторика. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1978. – 340с.
6. *Джерела до новітньої історії України.* – Т.3. // Листування з американських архівів. 1857-1933 – Н.-Й.: Укр. Вільна Академія Наук у США,1992. – С. 217.
7. *Дорошкевич О.* Урваний роман: Куліш і Милорадовичівна. Листи. / О.Дорошкевич – К., 1927. – С.84.
8. *Історія української літератури ХХ століття:* у 2 кн.: навчальний посібник / за ред. В.Г. Дончика.– К.: Либідь, 1995. – Кн. 1, ч.1: 1960-1990-ті роки – 512с.
9. *Костецький І.* Український реалізм ХХ сторіччя / І.Костецький // МУР. Збірник III., Регенсбург, 1947. – С. 33.
10. *Костецький І.* З листів до Олексі Ізарського / І.Костецький // Хроніка-2000. – № 1-2. – 1993. – С. 189-192.
11. *Коцюбинська М.* "Зафіксоване й нетлінне". Роздуми про епістолярну творчість. / М. Коцюбинська – К.: Дух і літера, 2001. – 299 с.

12. Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. / В. Кузьменко – К., 1998. – 305 с.
13. *Листи Барки Василя до Віри Вовк* // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф.1212, опис 1, справи 136.
14. Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства / Ж.Ляхова // Третій Міжнародний конгрес українців. – Харків, 1996. – Том: Літературознавство. – С.85-91.
15. Ляхова Ж. За рядками листів Тараса Шевченка / Ж.Ляхова – К.: Дніпро, 1984. – 134 с.
16. Малоха Г. Літературна мемуаристика: Навчальний посібник-хрестоматія / Г.Малоха – К.: Міленіум, 2008. – 416 с.
17. Мовчан Р. Неопублікованими сторінками записників Григора Тютюнника / Р.Мовчан // Слово і час. – 1993. – №8. – С. 28-35.
18. МУР: мистецький український рух. // Літерат.-мист. проблематики. – Мюнхен-Карльсфельд – 36.2 – 1946.
19. Онишкевич Л. Листування з Ігорем Костецьким / Л.Онишкевич // Сучасність. – 1998. – №6. – С. 130-150
20. Поліщук Я. Література рідного краю / Я.Поліщук // Син Волині, громадянин світу (Улас Самчук) – Рівне, 1993 – 124 с.
21. Святовець В.Ф. Епістолярна спадщина Лесі Українки: Листи в контексті художньої творчості / В.Святовець – К.: Дніпро, 1981. – 183 с.
22. Степанов Н.Л. Дружеское письмо начала XIX века / Н. Степанов // Поэты и прозаики. – М., 1966. – 360 с.
23. Стех М.-Р. Вікно у будні культури творення (Листи І. Костецького до Ю. Лавріненка) Київська Русь / М.-Р.Стех // Літературно-критичний часопис Захід. – 2008. – С.106-155.
24. Стус В. Листи до друзів і знайомих / В.Стус // Твори в 4-рьох томах. – Львів. "Просвіта", – 1997. – Т.6, кн.2.
25. Тетерина Д. Об'єднання Українських письменників "Слово" на еміграції в Європі / Д.Тетерина – К.: Мюнхен: МВЦ "Медінформ", 2005. – Том I. – 264с.
26. Todd V.M. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / И.Ю.Куберский (пер. с англ.). – СПб., 1994. – 207 с.
27. Франко І. Листи / І.Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.Т. С. 48-50.
28. "Щоб було слово і світло": Листування Григора Тютюнника / Передмова, упоряд., приміт., підготовка текстів О.І.Неживого. – Луганськ: Альма-матер, 2004. – 232 с.
29. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття: монографія / Інна Юрова. – Донецьк: Норд-Прес, 2006. – 270 с.

**Юлія БАБИЧ**

УДК 82.0

## **РОЛЬ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ В РАЗВИТИИ СЮЖЕТА РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ „КАЗУС КУКОЦКОГО”**

*В статье исследуется проблема сюжетной функции персонажа романа на примере образа Елены в романе Л. Улицкой „Казус Кукоцкого” Опираясь теорией Ю.М. Лотмана о типах сюжета и персонажей, в статье доказано, что Елена как неподвижный персонаж не является сюжетообразующим героем.*

*Ключевые слова: персонаж, сюжет, гендерный, Л.. Улицкая*

*У статті досліджується проблема сюжетної функції персонажа Романа на прикладі образу Єлени в романі Л. Улицької „Казус Кукоцкого”. Оперуючи теорією Ю.М. Лотмана про типи сюжетів та персонажів, у статті доказано, що Єлена як нерухомий персонаж не може бути сюжетотворчим героєм.*

*Ключові слова: персонаж, сюжет, гендерний, Л.. Улицька.*

*The article explores the problem of plot in the novel in the example of the novel by Helen L. Ulitskaya "Causus Kukotskoho". Operating on the theory of Lotman types of plots and characters, the article showed that Helena as a still character can not be the hero, creating the plot.*

*Key words: character, plot, gender, L. Ulitskaya.*

Л. Улицкая – автор довольно солидного корпуса романов, повестей, драм, который не только пользуется читательским спросом, но и является объектом литературоведческого анализа. Л. Улицкая пришла в литературу, обретая уже солидный жизненный опыт. Собственно, ничего нового писательница не выдумывает: все сюжеты, по её же словам, давно записаны. Сфера её открытий - характеры и прежде всего женские.

Роман «Казус Кукоцкого», как подсказывает нам название, не является женоцентричным. Казус в переводе – случай, иными словами, рассказ о жизненном случае одного человека по имени Кукоцкий. Естественно, его судьба будет переплетаться со многими другими судьбами, в том числе и с женскими. Предметом исследования данной статьи станут отношения героя и его жены Елены. При этом нашей задачей будет рассмотреть роль образа Елены в формировании и развитии сюжета романа.

В структуре художественного текста важное место занимают персонажи. Воспользуемся терминологией Ю.М.Лотмана, который предлагает в романах линейного типа сюжета, к каковым, на наш взгляд, относится и этот роман, делить персонажей на *подвижных и неподвижных* [2, 228]. Подвижные, в отличие от неподвижных, могут и имеют право на пересечение семантических границ. Благодаря этому осуществляется движение сюжета. Чтобы это движение остановилось, подвижный персонаж должен превратиться в неподвижного [2, 231]. В дискурсе романа Улицкой главный герой – Павел Кукоцкий – персонаж подвижный, а Елена – неподвижный.

Особенностью неподвижных персонажей есть их принадлежность к циклическим сюжетам, а, следовательно, неспособность строить сюжет. В случае с Еленой это проявляет себя в том, что героиня всегда была кем-то ведома в жизни. Детство у неё было странное, искорёженное прихотью взрослых, которые играли в идеи, экспериментировали на себе и на детях. Этими экспериментами была занята и вся страна, и родители Елены. Страна начинала строить социализм, а отец Елены увлечённо воплощал в жизнь идеи Л.Н. Толстого, не понимая, что калечит жизни поверивших ему людей, обрекая их и самого себя на гибель, так как со Сталиным не мог соперничать даже Лев Толстой. Елена росла в обстановке принуждения, непонятных ей жизненных мотиваций, не испытывала радостей детства, и, фактически, повторила судьбу бабушки и матери. Модель этой судьбы была сформирована патриархальным обществом и предполагала полную зависимость женщины от мужчины. Эта зависимость корректировалась временем, могла приобретать разные модусы. Скажем, бабушка, была замужем за человеком со сложным характером, который не любил ни своих детей, ни внуков, и как записала в своём дневнике Елена, «очень, очень жестоким и нетерпимым был дед» [3, 104]. Он и после смерти, как показали маленькой Елене в её вешем сне, сохранил душевную «хромоту». Тиран по своей сути, он и в «среднем мире», куда был определён после смерти, повторял слово, составлявшее доминанту его характера: я ВЕЛЕЛ, ты ВЕЛЕЛ, я не ВЕЛЕЛ... И это «ВЕЛЕЛ» Елене виделось как существительное. Мама Елены обожала своего мужа, во всём слушалась его, и в результате из обеспеченной московской барышни, преподававшей музыку, превратилась в крестьянку, доившую коров и работавшую в поле. Она потеряла двоих сыновей и с трудом уговорила мужа оставить в Москве дочь Елену, спасая ей жизнь, ибо впоследствии переехавшая на Алтай толстовская коммуна была уничтожена. Уже будучи взрослой, Елена дала отцу такую оценку: «...он был сторонник ненасилия в общественной жизни, а в домашней – страшным деспотом» [3, 99].

Естественно, что судьба Елены не может выйти из обретенной семейной парадигмы. Общие контуры её жизненной ориентации и истории двух замужеств были воплощением судьбы русской женщины, зажатой рамками патриархальной гендерной традиции. Первым мужем Елены стал её преподаватель черчения. Антона Ивановича и Елену соединила не пылкая любовь, а «чувство иррациональной вины» за своих родителей, поскольку и те и другие не угодили большевистской власти происхождением. Объединило героев внутреннее стремление уползти на периферию жизни, «под кустик, под камешек, в теневое, незаметное место», так как принадлежали они к «смирной породе людей» [3, 47]. Важный факт: прежде чем взять Елену в жёны, Антон к ней год присматривался, потом год встречался по воскресеньям и лишь на третий год женился. Реакция Елены на столь долгое женихание отсутствует, и можно понять почему: ведь не она выбирает, а её выбирают. С гендерной точки зрения Елена совершенно не творческая личность и вполне соответствует традиционным мужским представлениям о пассивном поведении женщины в таком решающем вопросе как брак. Кстати, автор удачно выбирает своей героине профессию чертёжницы, которую Елена обожает и ради которой, даже имея возможность получить высшее образование, отказывается учиться дальше. Её удел – воспроизведение, как всякой женщины в её патриархальном варианте.

Второе замужество Елены состоялось по тому же принципу, что и первое: её выбрал спасший ей жизнь доктор Кукоцкий. Разница лишь в том, что она влюбилась в Павла Алексеевича даже не с первого взгляда, а как говорит сама: «будто я его любила ещё до своего рождения, и только вспомнила заново старую любовь» [3, 109]. Их идеальная совместимость будет постоянно подчёркиваться в романе. Порой будет казаться странным, как эти столь разные по воспитанию, интеллектуальным возможностям, масштабам социальной значимости люди составили такую красивую, гармоничную пару. Но мир, наверно, тем и интересен, что в нём не всё можно объяснить. Ограничимся доверием к фразе, которую шепнёт Павел Алексеевич вновь обретенной жене во второй, эзотерической части: «Душа моей души» [3, 270]. Их брак, как убеждает нас автор романа, действительно был заключён на небесах. До определённого момента семья Кукоцких представляет идеальную патриархальную пару, где супруги любят друг друга, доверяют, но их семейные роли строго определены: муж главенствует во всём, начиная

с распределения семейного бюджета, заканчивая правом решать судьбу Ромашкиных котят. Отличается муж Елены от мужей её бабушки и матери тем, что по своему характеру и воспитанию он не был самодуром и деспотом. Скорее он был человеком твёрдой воли и усвоенных патриархальных принципов о главенствующей роли мужчины в семье. Характерной чертой поведения мужчин в роду Кукоцких было то, что они «добывали» жён в необычных обстоятельствах. Павел Алексеевич тоже «добыл» Елену, но при этом он распорядился не только судьбой Елены: он отнял у *другого* жену и дочь. Его поведение – поведение вожака, Воина и Судьи, и если бы дошло до спора с *другим* за право собственности на Елену, он бы, несомненно, выиграл. Просто, *другой* покинул поле боя...

Нельзя сказать, чтобы Елена совсем не рефлектировала по поводу своего, как она сама это называет, предательства. Как всякий неиспорченный человек, она давала нравственную оценку своему поступку. Но это всего лишь умозрительные выводы. Предательство стало для неё просто фактом. «Ни раскаяния, ни стыда давно не ощущаю», - запишет в дневнике Елена. И тут нет никакой её личной вины, потому что нет и поступка. Как неподвижный персонаж она включена в сюжет, который строит герой-агент. Таковым для неё является Павел Алексеевич или ПА, как ещё называют его в романе. Здесь пришло время обратить внимание на один важный факт: героиню Улицкой, как и всем известную виновницу Троянской войны, зовут Еленой. В романе автор и все герои, за исключением Кукоцкого, называет её полным именем. Напрашивается мысль, что это не простое совпадение имен. Жизненная коллизия Елены - смена мужей, происходящая при её участии, но не требующая от неё принятия решения – повторение истории другой, мифологической Елены. Воссоздание в романе традиционной мифологемы о мужчине-хозяине и женщине, предмете спора, которая занимает в гендерной структуре привычный локус «объекта обожания», «жены», «жертвы», «страдания» лишь подтверждает, что судьба Елены Аргосской – архетип, по которому моделируются судьбы женщин патриархального общества. Их могут любить, баловать, ценить, а также добывать, завоевывать, воровать, но строить свой сюжет им не положено.

Однако в семье Кукоцких происходит событие, после которого она начинает медленно разлагаться, и, в конце концов, Таню и Павла Алексеевича настигает смерть физическая, а Елена погружается в аутизм. Семья, в частности Павел Алексеевич, стараниями дочери Тани, оказывается втянутой в историю смерти Лизаветы-дворничихи. Её смерть лишь подтверждает, как полагает Кукоцкий, право женщины самой решать: рожать ей ребёнка или нет. С ним не соглашается Елена, считая это преступлением, а мать - убийцей. В ответ на это ПА произносит роковые слова, что у неё нет права голоса, ибо у неё нет *этого* органа. «Ты не женщина», - выносит он приговор ей, а как окажется – и себе [3, 73]. Как развалилась опущенная в мойку дрожащей Елениной рукой старая чашка с трещиной, так рухнуло их лёгкое, ненадуманное семейное счастье, их близость, безграничность доверия. Елене вдруг открылась другая сторона мужа: жесткость, жестокость, авторитаризм. Он показал ей, что он Судья, а верующая домработница Василиса поняла это иначе – злодей. Внешне этот разрыв выразит себя в том, что Павел Алексеевич навсегда покинет спальню жены, а внутренне каждый из них продолжит жить в самости, одиночестве, но, не выходя за раму семьи. Что же произошло на самом деле?

Хотя семья Кукоцких сформирована по модели авторитарной семьи, где господствует принцип мужского доминирования и женской дискриминации, это сглаживалось искренней любовью супругов и той ситуацией советской эпохи, когда провозглашалось гендерное равенство, отказ от традиций досоциалистического общества. Естественно, подлинная эгалитарность не была достигнута, и даже в образованной среде гендерные одиозные стереотипы составляли основу как социального, так и семейного дискурсов. Поэтому Елена восприняла слова Павла Алексеевича как приговор себе, ибо в её понимании и, как она считала, в понимании мужа суждением о ней он продемонстрировал, что женщина для него только биологический субъект, играющий физиологическую роль в общем процессе жизнедеятельности в социуме. Отсутствие полового признака (он сам когда-то ампутировал Елене детородные органы, в связи с угрозой перитонита) стало в этот момент единственной чертой, характеризующей и формирующей личность.

Фактически, он закрыл Елене возможность дальнейшей жизни. Отказав ей в праве быть женщиной, он отказал ей в праве существовать вообще. И Елена, действительно, постепенно теряет связь с внешним миром, впадает в темноту, в состояние «меняздесьнет». Патриархальная система отношений, доведённая до абсолюта, привела к трагедии на земном уровне, где, по мнению автора, многое искажено, многому несущественному отводится слишком важная роль. В отношениях героев решающую роль сыграла их приверженность патриархальным гендерным стереотипам, которая погубила в первую очередь Елену, оказавшуюся не готовой по-новому реализовать свою субъектность.

Елена и Павел Алексеевич усвоили те социальные женские и мужские роли, к которым готовила их патриархальная традиция. Елена подсознательно не стремилась ни к какому другому поприщу, кроме жены и матери. Её собственная самоидентификация останавливается на отметке: женщина – это та, которая рождает детей. И когда Павел Алексеевич одной фразой исключил её из разряда женщин, жизнь в социуме для неё закончилась. Наступает темнота сознания, хотя биологически она продолжает жить и

даже переживёт дочь и мужа.

Таким образом, Елена действительно является неподвижным персонажем романа, не способным совершить поступок, поэтому она не строит свой сюжет, а становится участником сюжетов, которые строят другие герои романа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Женщины, Познание и реальность // Исследования по феминистской философии. – М., 2005. – 440 с.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 2005. – 704 с.
3. Улицкая Л. Казус Кукоцкого: Роман. – М., 2004. – 448 с.

Марина ВОЛОЩУК

УДК 821.161.1-31.09

### «ПРИЯТНЫЙ» / «НЕПРИЯТНЫЙ» В ЭПИТЕТНОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА Л. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»

*Статья посвящена исследованию коррелятивной пары эпитетов «приятный — неприятный» в романе Л. Толстого «Воскресение». Лейтмотивный характер функционирования эпитетов «приятный» / «неприятный» в составе парных эпитетов, эпитетных вилок и эпитетных цепочек становится значимым в аспекте поэтики контрастов.*

*Ключевые слова: антитеза, коррелятивная пара, парные эпитеты, эпитет, эпитетная аналогия, эпитетная вилка, эпитетная цепочка, Л. Толстой.*

*Стаття присвячена дослідженню корелятивної пари епітетів «приємний — неприємний» в романі Л. Толстого «Воскресіння». Лейтмотивний характер функціонування епітетів «приємний» / «неприємний» в складі парних епітетів, епітетних виделок та епітетних ланцюжків стає значущим в аспекті поетики контрастів.*

*Ключові слова: антитеза, парні епітети, епітет, епітетна виделка, епітетний ланцюжок, Л. Толстой.*

*The article covers investigation of the correlative pairs of epithets «pleasant — unpleasant» in the novel “Voskresenie” by Lev Tolstoy. The leitmotif character of the functioning of the epithets «pleasant» / «unpleasant», used in the pairs of epithets, forks of epithets and chains of epithets, is valuable in the aspect of poetics of the contrasts.*

*Key words: antithesis, correlative pair, pairs of epithets, epithet, epithet analogy, fork of epithets, chain of epithets, L. Tolstoy.*

Современная эпитетология Л. Толстого удивляет своей объемностью и многогранностью: эпитеты рассматриваются как средство создания художественного образа [3; 14] или возводятся в ранг символических эпитетов [12]. Исследования эпитетов как составляющих художественного образа литературного произведения плавно переходят в концентрированные изучения цветových эпитетов (М. Альман [1], Н. Апостолов [2], Г. Галкина и В. Цапникова [5], В. Порудоминский [13]).

Рассмотрение своеобразия цветových характеристик, индивидуальных для каждого писателя, распадается на ряд самостоятельных исследований отдельных качеств. Например, «**лиловый**» цвет в творчестве Л. Толстого [2]. Интерес филологов не ограничивается спецификой цветových эпитетов, в их поле зрения попадают и другие эпитеты, например, эпитет «**детский**» в романе «Война и мир» [9].

Хотя эти исследования отличаются точностью и последовательностью анализа эпитетов, отсутствует комплексное изучение структурных и функциональных особенностей эпитетов в творчестве Л. Толстого. Несколько работ В. Краснянского посвящено структурным особенностям эпитетов Л. Толстого. В частности, рассматривается специфика сложного эпитета [6]. В разысканиях В. Краснянского основное внимание концентрируется на структурных особенностях эпитетов, исследователем предложены основные принципы системного подхода к изучению эпитетов.

Детально рассматривались эпитеты в творчестве более раннего периода Л. Толстого [11]. Исследования эпитетов в поздней художественной прозе писателя представляются спорадическими [7; 12].

Изучение приема контраста как сюжетно-композиционного элемента в сочетании с скрупулезным рассмотрением коррелятивных пар эпитетов позволяет вносить существенные коррективы в идейное содержание произведения. В литературно-художественных произведениях позднего периода творчества Л. Толстого антитеза часто выражается в пределах эпитетных антиномий — совмещения



эпитетов с противоположным оттенком значения.

Заканчивая работу над романом «Воскресение», Л. Толстой писал: «Не то, что я мрачен и грустен — я не могу быть таким (мне, слава Богу, хорошо на душе), но нет энергии, охоты работать, а какая есть, всю пускаю на колесо обязательной работы «Воскресения», к которой меня подгоняют и рвут со всех сторон. Много было приятного мне в этой работе, в самой работе, но в отношениях с людьми, с издателями было неприятного очень много» [15, т. 72, 203]. Как видим, для Л. Толстого точным и наиболее существенным в выражении оценки сложности работы над романом «Воскресение» является противопоставление качеств «приятного» / «неприятного». Л. Толстому «приятен» сам процесс написания романа «Воскресение» — творческая, креативная и духовно-практическая деятельность. «Неприятное» — отождествляется в сознании Л. Толстого с социальными отношениями, меркантильно-прагматическими условиями деятельности писателя. Сочетание противоположных эпитетов «приятный» / «неприятный» свидетельствует о противоречивости художественного мышления Л. Толстого.

В романе Л. Толстого «Воскресение» эпитеты «приятный» / «неприятный» находят свое выражение в характеристиках повествователя и персонажей. Количество повторов эпитета «приятный» (60) в высказываниях повествователя и персонажей превосходит частотность эпитета «неприятный» (47). «Повтор в художественном тексте — это традиционное название отношения элементов в художественной структуре сопоставления, которое может реализовываться как антитеза и отождествление. Антитеза означает выделение противоположного в сходном (коррелятивная пара), отождествление — совмещение того, что казалось различным. Разновидностью антитезы является аналогия — выделение сходного в отличном» [8, 39]. Антитеза, отождествление и аналогия проявляются в сопоставлении эпитетов «приятный» / «неприятный» в высказываниях повествователя и персонажей, образуя коррелятивные пары «приятный» — «неприятный».

Так, описание повествователем отношения присяжных к объективности суда становится ироничным: «Все вздохнули облегченно с приятным сознанием того, что теперь началось исследование, и сейчас всё выяснится, и справедливость будет удовлетворена» [15, 37]. Повествование ведется, главным образом, через призму восприятия Нехлюдова. Эпитет «приятный» сопрягает позиции повествователя и персонажей: для присяжных возможно «приятное» сознание правдивости суда, в иронической окраске эпитета «приятное» (и всей сюжетно-композиционной ситуации) выявляется негативное восприятие всего процесса суда, так раскрывается подлинная позиция автора. Повествование окрашено восприятием Нехлюдова, благодаря которому сближаются позиции персонажа и автора: «Различные оценки могут органически склеиваться воедино в авторском тексте (вступая друг с другом в те или иные отношения)» [16, 20]. Так в одном эпитете «приятный», в результате наслоения позиции персонажа и автора, в сходном выявляется различное.

Такой механизм совмещения оценок у Л. Толстого действует через эпитеты «приятный» / «неприятный» и модификации «не неприятный», которые в той или иной мере способны выражать одновременно позитивное и негативное значение.

Амбивалентным становится образ Нехлюдова. Контрастность коррелятивной пары эпитетов «приятный — неприятный» становится функциональной в описании состояния или отношения персонажей к кому-либо (или к чему-либо), а также в непосредственной оценке персонажей.

Эпитет «приятный» включается в речь персонажей редко (5 раз): 2 раза в составе этикетных обращений, например, в высказывании председателя суда: «Да, как же, князь Нехлюдов? Очень приятно, мы уже встречались, — сказал председатель, пожимая руку» [15, т. 32, 86]. Три раза — как составляющая отношения персонажа к чему-либо, например, в высказываниях Нехлюдова: «Это я нашел в Панове, давнишняя фотография, может быть, вам приятно. Возьмите» [15, т. 32, 242]. В этом случае выражается эмоциональное состояние другого главного героя — Масловой.

Эпитет «неприятный» в речи персонажей не зафиксирован, возможно, это связано с тем, что эпитет «неприятный» вносит в высказывания персонажей однозначную отрицательную оценку к изображаемому, что не приемлемо для Л. Толстого, который всячески избегал проявлений однозначности восприятия ситуации, шаблонного изображения.

В характеристиках повествователя соотношение эпитета «приятный» (55) / «неприятный» (47) — разное, что свидетельствует о количественном превосходстве положительных качеств в характеристике повествователя в романе Л. Толстого «Воскресение», и о постоянстве позиции повествователя. Но при этом остается неоднозначность в оценке персонажей, что проявляется в корреляции эпитетов «приятный» / «неприятный» в составе вилоч эпитетов, парных эпитетов и эпитетных запяток. Эпитет «приятный» функционирует в обрисовке позитивного отношения Нехлюдова ко всему, что причастно к жизни крестьян: «Христос воскрес, — сказал он, смеясь глазами, и, придвинувшись к Нехлюдову и обдав его особенным мужицким, приятным запахом, щекоча его своей курчавой бородкой, в самую середину губ три раза поцеловал его своими крепкими, свежими губами» [15, т. 32, 56]. Эпитет «мужицкий» имплицитно противопоставляется эпитету «приятный», что приводит к

оформлению этих эпитетов в эпитетную вилку. В составе вилки эпитетов «*мужицким, приятным запахом*» повествование субъективизируется: в эпитете «*мужицким*» фиксируется восприятие Нехлюдова, в эпитете «*приятным*» — проявляется позиция повествователя. В результате совмещения позиций повествователя и персонажа создается эффект остраненного восприятия ситуации.

Эпитеты «*приятный*» / «*неприятный*» совмещаются в пределах эпитетной вилки «*приятно и неприятно*»: «*Письмо это было и приятно и неприятно Нехлюдову. Приятно было чувствовать свою власть над большою собственностью и неприятно было то, что во время своей первой молодости он был восторженным последователем Герберта Спенсера*» [15, т. 32, 16]. Контактное и дистантное размещение составляющих эпитетных вилок «*приятно и неприятно*» усиливает антитезу в обрисовке образа Нехлюдова. «*Приятно*» для Нехлюдова быть владельцем большой собственности, чтобы чувствовать свою власть, а не для того, чтобы поступить согласно учению Спенсера. Иначе Нехлюдову было бы «*приятно*», что он был последователем Спенсера. Так подчеркивается противоречивость образа Нехлюдова в романе Л. Толстого «Воскресение».

Неоднозначности образа Нехлюдова противопоставляется однозначность в поведении других персонажей. Так, парный эпитет «*учтиво и приятно*» в описании судебного пристава претерпевает существенные изменения в редакциях романа «Воскресение». В первой незаконченной редакции романа «Воскресение» в описании судебного пристава фигурирует парный эпитет: «*Вышел неприятно, ненатурально учтивый судебный приставъ, спросил фамилии, справился съ списками и отъѣлъ. «Пожалуйте. У насъ хорошо, акуратно», какъ будто говорилъ онъ*» [15, т. 33, 18]. Эпитеты «*неприятно, ненатурально*» указывают на степень проявления определяемого качества «*учтивый*». В окончательном варианте романа «Воскресение» Л. Толстой остановился на качественно противоположной паре эпитетов: «*Судебный пристав особенно учтиво и приятно, глядя поверхъ рѣс-пез, поклонился, какъ будто выделяя его этимъ отъ другихъ*» [15, т. 32, 25]. Эпитет «*неприятно, ненатурально учтивый*» участвует в создании характеристики сущности человека (судебного пристава); парный эпитет «*особенно учтиво и приятно*» актуализирует эксплицитный и имплицитный планы высказывания.

В характеристике восприятия Нехлюдовым поведения председателя суда эпитетная вилка слегка трансформируется: «*Ведь видите ли, Масловой предстояло одно изъ двухъ, — очевидно желая быть какъ можно приятнее и учтивее с Нехлюдовым, сказалъ председатель*» [15, т. 32, 87]. Парный эпитет «*приятнее и учтивее*», является моделью поведения, а также отражением своеобразного этикетного языка служащих и чиновников. Так, элементы парных эпитетов семантически сходны, а ощущение натянутости в манере поведения служащих (судебного пристава) или чиновников (председателя суда) с обеспеченными и влиятельными людьми (Нехлюдовым) выявляет восприятие самого автора. Так выделяется противоположное (позиция автора и персонажа) в сходном (в результате функционирования парного эпитета «*особенно учтиво и приятно*», элементы которого семантически сходны), формируется эпитетная антитеза.

Антитеза проявляется в пределах вилок эпитетов («*ему было и приятно и гадко*» [15, т. 32, 319]), парных эпитетов («*особенно учтиво и приятно*» [15, т. 32, 25]), эпитетных цепочек («*резкий, едкий и неприятный запахъ навоза*» [15, т. 32, 319]).

В изображении повествователем персонажей также наблюдается противопоставление не только в пределах одной вилки, одной пары или одной цепочки эпитетов, но и между парами эпитетов (или двумя эпитетными цепочками), в состав которых входят эпитеты «*приятный*» / «*неприятный*». Эпитеты «*приятный*» / «*неприятный*» образуют коррелятивную пару в характеристике одних и тех же особенностей — чувства, голоса, улыбки, разговора, лица и др. Так, например, в сходном описании улыбки разных персонажей («*приятная улыбка*») выявляется противоположное восприятие: «*Сделайте одолжение, — с приятной улыбкой сказалъ помощникъ и сталъ что-то спрашивать у надзирателя*» [15, 176]. «*Приятная улыбка*» помощника надзирателя противопоставлена искренним проявлениям переживаний арестантки: «*Два раза сидела, — улыбаясь грустной приятной улыбкой, сказала тетка. — Когда меня взяли в первый разъ — и взяли ни за что, — продолжала она, — мне было 22 года, у меня был ребенок, и я была беременна*» [15, 294]. Так эпитетная антитеза обнаруживается в одной эпитетной структуре («*приятная улыбка*»).

Коррелятивная пара «*приятный — неприятный*» является значимой в выявлении противоречий, существующих в обрисовке образа Нехлюдова.

Неоднозначность восприятия Нехлюдова раскрывается в разных сюжетно-повествовательных частях «Воскресения». Осознание своей власти над собственностью «*приятно*» Нехлюдову в начале романа. В конце произведения некоторые проявления дворянской жизни становятся «*неприятны*» Нехлюдову: «*И это обхождение стола и пожимание рукъ всемъ присутствующимъ, хотя с большинствомъ изъ нихъ онъ никогда не разговаривалъ, показалось ему нынче особенно неприятнымъ и смешнымъ*» [15, т. 32, 90]. Усилению отрицательного отношения Нехлюдова к современной элите способствует увеличение повтора эпитета «*неприятный*» от трех до пяти раз: «*Ему неприятенъ былъ и этотъ самоуверенный, пошлый, либеральный тонъ Колосова, неприятна была бычачья, самоуверенная, чувственная фигура*

старика Корчагина, **неприятны** были французские фразы славянофилки Катерины Алексеевны, **неприятны** были стесненные лица гувернантки и репетитора, особенно **неприятно** было местоимение «ему», сказанное о нем» [15, т. 32, 92]. Частотность эпитета «**неприятный**» в пределах одной фразы создает определенный ритм описания ситуации: «Так называемый **сквозной** эпитет (термин Н.Ф. Познанского) повторяется при нескольких словах: "Застенчивый укор / **застенчивых** лугов, / **застенчивая** дрожь / **застенчивейших** рош..." (Андрей-Вознесенский)» [9, 32]. И у Л. Толстого в романе «Воскресение» сквозной эпитет «**неприятный**» участвует в иллюстрации существующего напряжения в эмоциональном состоянии Нехлюдова.

Также в начале романа Нехлюдову «**неприятны**» проявления крестьянской жизни («**мужицкий** запах», «**резкий, едкий, не неприятный** запах навоза»). В конце «Воскресения» Нехлюдову «**приятны**» политические заключенные, интеллигенты, крестьяне. Также «**приятными**» для Нехлюдова являются люди, ценящие искренние чувства, справедливость и семейное счастье: «**Больше же всех** была **приятна** Нехлюдову милая молодая чета дочери генерала с ее мужем. Дочь эта была некрасивая, простодушная молодая женщина, вся поглощенная своими первыми двумя детьми» [15, т. 32, 428]. В этом случае отмечается единство точек зрения автора и персонажа, что в романе Л. Толстого бывает крайне редко.

Эпитет «**не неприятный**» является модификацией коррелятивной пары «**приятный** — **неприятный**», усиливает противопоставление точек зрения повествователя и персонажа, устраняя однозначность восприятия сюжетно-повествовательной ситуации. «**Не неприятный**» фиксируется по одному разу в высказываниях персонажа и в описании повествователя. Эпитет «**не неприятный**» обнаруживается в высказывании Игнатия Никифоровича (мужа сестры Нехлюдова) о замысле Нехлюдова ехать в Сибирь следом за Масловой и жениться на ней: «**Вот как! Но если вам не неприятно, объясните мне ваши мотивы. Я не понимаю их**» [15, т. 32, 319]. В результате двойного отрицания выражается неоднозначность восприятия. Первое отрицание «**НЕ**» аннулирует второе отрицание «**НЕприятный**», поэтому эпитет «**не неприятный**» воспринимается в значении '**приятный**'. Но и при этом нельзя всецело воспринимать эпитет «**не неприятный**» в значении '**приятный**'. Здесь совмещаются положительное и отрицательное в восприятии ситуации. Намерения Нехлюдова жениться на Масловой подсказываются автором, а отрицательное значение эпитета «**не неприятный**» отражает восприятие ситуации персонажем.

Конфликт точек зрения повествователя и персонажа фиксируется в эпитетной цепочке. В характеристиках повествователя эпитет «**не неприятный**» функционирует в описаниях бытовых картин жизни крестьянства: «**По всей улице стоял резкий, едкий и не неприятный** запах навоза, шедший и от тянувшихся в гору по глянцевоито укатанной дороге телег и, главное, из раскопанного навоза дворов, мимо отворенных ворот, которых проходил Нехлюдов» [15, т. 32, 319]. Наблюдается усложнение фразы, которое приводит к семантическим сдвигам. Эпитеты «**резкий, едкий**» противопоставлены эпитету «**не неприятный**». Хотя однозначно утверждать, что эпитет «**не неприятный**» в этом случае имеет коннотацию '**приятный**' неправомерно, поскольку становится неясным семантическое присутствие других элементов цепочки («**резкий, едкий**»). В этом случае возможно наложение точек зрения повествователя и персонажа: «Переход от одной точки зрения к другой весьма нередок в авторском повествовании и зачастую происходит как бы исподволь, контрабандой — незаметно для читателя» [16, 31]. Особенности восприятия Нехлюдова закреплены в эпитетах «**резкий, едкий**», а в эпитете «**не неприятный**» совмещаются приемлемая для автора обрисовка ситуации повествователем и специфическое отношение Нехлюдова. Так, эпитет «**не неприятный**» аккумулирует контрастные характеристики противоречащих друг другу позиций повествователя и персонажа.

Эпитетная характеристика «**приятный**» / «**неприятный**» является не столько описательной, сколько оценочной: «Оценка как ценностный аспект значения присутствует в самых разных языковых выражениях... Имеются целые слои лексики, предназначенные для выражения оценки. Это в первую очередь прилагательные и наречия, которые обнаруживают огромное разнообразие оценочной семантики» [4, 6]. Поэтому у Л. Толстого оценка выражается в результате употребления эпитетов вообще и в частности — эпитетов «**приятный**» / «**неприятный**».

Функционирование эпитетов «**приятный**» / «**неприятный**» крайне субъективировано наличием точек зрения повествователя и персонажа. Антитеза от внешнего проявления расширяется на все уровни организации литературно-художественных произведений. В романе «Воскресение» антитеза в основном выражается в противопоставлении эпитетов «**приятный**» / «**неприятный**», оформляясь в коррелятивную пару «**приятный** — **неприятный**».

Лейтмотивный характер коррелятивной пары «**приятный** — **неприятный**» в составе эпитетных вилок, парных эпитетов и эпитетных цепочек является основой в раскрытии внутренних противоречий персонажей, в выявлении точек зрения повествователя и персонажа. Актуализация смысловых нюансов этой эпитетной пары выражает стремление писателя уйти от повествовательных штампов и ординарного изображения. Так формируется собственно толстовский подход к характеристике противоречивости сознания персонажей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альтман М. Читая Толстого / М. Альтман. — Тула : Приокское кн. изд-во, 1966. — 147 с.
2. Апостолов Н. Н. «Лиловый» цвет в творчестве Толстого / Апостолов Н. Н. // Толстой и о Толстом : Новые материалы — М. : Главнаука Наркомпроса, 1927. — Сб. 3. — С. 175—177 — (Труды Толстовского музея).
3. Бурнашева Н. И. Пластическая характеристика как средство создания художественного образа в романе «Война и мир» / Н. И. Бурнашева // Идеино-эстетическая функция изобразительных средств в русской литературе XIX века : межвузовский сборник научных трудов. — М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1985. — С. 68—77.
4. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф — отв. ред. Г. В. Степанов. — М. : Наука, 1985. — 226 с.
5. Галкина Г. С., Цапникова В. М. Некоторые особенности системы цветообозначения в романе Л.Н.Толстого "Война и мир" / Г.С. Галкина, В. М. Цапникова // Материалы XXII Толстовских чтений республиканский сборник : Проблемы языка и стиля Л.Н.Толстого. — Тула : Тулпединститут Л. Н. Толстого, 1974. — С. 13—31.
6. Краснянский В. В. Сложный эпитет в русской литературной речи. Учебное пособие к спецкурсу / В. В. Краснянский — Владимир : 1991. — 72 с.
7. Линчевская С. Н. Характерная специфика повести Л. Н. Толстого «Хаджи Мурат» / С. Н. Линчевская // Идеино-эстетическая функция изобразительных средств в русской литературе XIX века : межвузовский сборник научных трудов. — М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1985. — С. 77—85.
8. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста (Структура стиха) / Ю. М. Лотман. — Л. : Просвещение, 1972. — 270 с.
9. Македон Т. А. Художественные функции эпитета «детский» в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» / Т. А. Македон // Интерпретация литературного и культурного текста : межвузовский сборник научных статей. — Биробиджан : Биробиджанский государственный педагогический институт, 2004. — С. 71—75.
10. Москвин В. П. Метафора и эпитет / В. П. Москвин // Русская метафора: Очерк семиотической теории. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Ленанд, 2006. — 184 с.
11. Некрасова В. Стилистическое использование эпитетов-прилагательных в ранних произведениях Л. Н. Толстого / В. Некрасова // Сборник научных студенческих работ Воронежского государственного университета. — Вып. 1. — Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 1968. — С. 141-145. — (Гуманитарные науки).
12. Переверзева Н. А. Поэтика художественного символа в повестях Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцера соната» / Н. А. Переверзева // Идеино-эстетическая функция изобразительных средств в русской литературе XIX века : межвузовский сборник научных трудов. — М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1985. — С. 85—93.
13. Порудоминский В. Цвета Толстого : "Война и мир". Колорит портретов наблюдения и заметки / Владимир Порудоминский — Köln : Pastor Zond Edition, 1997. — 163 с.
14. Руднева Н. П. Эпитеты-определения как средства создания художественного образа в произведениях Л. Н. Толстого / Н. П. Руднева // Лев Толстой. Проблемы языка и стиля: доклады и сообщения IX и XI Толстовских чтений. — Тула, 1971. — С. 159—165.
15. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 90 т. / Толстой, Лев Николаевич — М. : Художественная литература, 1935 — 1958.
16. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Успенский Б. А. — М. : Школа «Языки русской культуры», июль 1995 — 360, [69] с.

**Олена СПИЧАК**

УДК 7.01

## ЭСТЕТИКА ХРОНОТОПА В СОНЕТАХ ШЕКСПИРА

*В статті досліджуються естетичні особливості хронотопа в сонетах Шекспіра. Сонет розглянуто як зразок філософської лірики, де хронотоп є темою і, водночас, принципом організації поетичного дискурсу.*

*Ключові слова: естетика, хронотоп, метафора, сонет, художнє бачення, дискурс.*

*В статье исследуются эстетические особенности хронотопа в сонетах Шекспира. Сонет рассмотрено как образец философской лирики, где хронотоп является темой и одновременно принципом организации поэтического дискурса.*

*Ключевые слова: эстетика, хронотоп, метафора, сонет, художественное видение, дискурс.*

*In the article the aesthetic features of chronotope are investigated in the sonnets of Shakespeare. A sonnet is considered as a standard of philosophical lyric poetry, where chronotope is a theme and, at the same time, principle of organization of poetic discourse.*

*Keywords: aesthetics, chronotope, metaphor, sonnet, artistic vision, discourse.*

Термін «хронотоп» введений у літературознавство і філософію літератури М. Бахтіним у роботі «Форми часу і хронотопа в романі» [2]. Основою для нього послужила теорія відносності Ейнштейна. Бахтін підкреслює, що вводить цей термін у літературознавство майже як метафору, але посилається при цьому й на лекцію А.А. Ухтомського про хронотоп у біології й на «Трансцендентальну естетику» Канта.

Для Канта простір – властивість сприйняття зовнішнього світу й лише завдяки йому можливі наші зовнішні уявлення. Простір апіорний і трансцендентний. Простір і час не існують самі по собі, вони сприймаються в досвіді, суб'єктивні, вони – суть наших уявлень про них. Тому все, що існує в просторі та часі, усе, що вони вміщують – є наші уявлення.

Варто відзначити, що ще за сто років до Канта, у 1690 р. Д. Локк у «Досвіді про людський розум» присвятив спільному аналізу часу і простору цілу главу. У кінці цієї глави він зробив такий висновок: «Отже, поширеність і тривалість взаємно обіймають і охоплюють одне одного. Кожна частина простору знаходиться в кожній частині поширеності. Це може служити предметом подальшого роздуму». [6, с.219]. На жаль, Локк більше ніколи не повертався до цієї ідеї у своїх роботах.

Застосувавши теорію А. Ейнштейна про єдність часу і простору, А.А. Ухтомський досліджував проблеми віддзеркалення просторово-часових відчуттів органами чуття й головним мозком тварин і людини.

М. Бахтін чітко визначає хронотоп як «істотний взаємозв'язок тимчасових і просторових стосунків, художньо освоєних у літературі» [2, с.234]. Цікаво, що повернувшись до цієї теми майже через сорок років, філософ у «Завершальних зауваженнях» розглядає хронотоп не лише як атрибут історичної поетики, але і як загальноестетичну категорію, не лише як взаємозв'язок часу і простору, але і як образ цього взаємозв'язку – образ хронотопа. За Бахтіним хронотоп – спосіб матеріалізувати в образах абстрактні елементи художніх творів, у тому числі й філософські ідеї: «Уміння бачити час, читати час в просторовому цілому світу і, з іншого боку, сприймати наповнення простору не як нерухомий фон і раз і назавжди готову даність, а як ціле, що стає, як подія; це уміння читати прикмети ходу часу в усьому, починаючи від природи й закінчуючи людськими вдачами й ідеями аж до абстрактних понять» [3, с.204-205]. Бахтін розробив послідовно хронотопний підхід до різних рівнів художнього тексту: образу, мотиву, сюжету й так далі. Сонет – один з найбільш філософських ліричних жанрів. Давайте спробуємо розглянути деякі положення, що підтверджують це, спираючись на теорію хронотопа.

Концептуальний зв'язок поезії і філософії визначився ще в античності. Арістотель, стверджуючи, що завданням мистецтва є осмислення дійсності й уміння виявляти закономірності, що керують цією дійсністю, наполягав у своїй «Поетиці» на тому, що поезія філософічніше історії. У середні віки – поезія під впливом богословської філософії. Вплив схоластики явно відчутно в поезії Данте, наприклад. У цілому світогляд епохи Ренесансу абсолютно інший. Оновлені духовні устремління, ідеї розкріпаченості духу й світськості докорінно міняють філософську спрямованість лірики. Філософія мистецтва Відродження – це філософія боротьби земного, плотського початку й устремління вищої духовності. Кохання, як основний ліричний мотив, стає тією призмою, крізь яку розглядаються всі питання природи людини, його фізичного й духовного буття. Намічаються три основні тенденції. Одне з перебігу гуманістичної думки – прагнення реабілітувати плоть (лицарська поезія трубадурів, що оспівувала плотське кохання, радість і насолоди). На противагу йому виступає неоплатонічна філософія, що розглядає кохання земне як прагнення до вищої духовності. А між цими крайніми філософськими течіями – тенденція до злиття фізичного й духовного в людині: єдність, оспівана Шекспіром. Усі ці напрями знаходять своє віддзеркалення в ліриці англійського Ренесансу. Любов – частина людської природи, ставлення до плотського й духовного переплітається зі ставленням людини до природи взагалі, а, отже, виникають питання часу і простору. Література цього періоду характеризується споглядально-відчуженим ставленням до часу і, загалом, до простору теж. Поза сумнівом, що уявлення про часово-просторові стосунки формувалися під впливом християнських традицій, де точками відліку були «Різдво Христове» (початок) і «кінець світу» (кінець). Земній категорії часу протиставляється вічність, і якщо перше хистке, крихке, коротке і є атрибутом «царства земного», то друге – непорушне, незмінне, незбагненне і втілює «царство небесне». Обидві категорії розділені просторово й співвідносяться одна з одною як окреме і абсолют. Цим визначається художнє бачення часу й простору в сонетах Шекспіра. Вони характеризуються складним комплексом переживань, пов'язаних з усвідомленням стислості буття, швидкоплинності й хисткості життя. Проживаючи земне життя, ми рухаємося до вічності, і рух цей фатальний, безповоротний.

Відчуття циклічності, накладення відчуттів циклічності буття природи на людське буття посилює трагічне сприйняття ходу часу. Циклічність стає елементом родової й індивідуальної свідомості і, отже, одним з найважливіших елементів художнього сприйняття світу, елементом авторського хронотопа: «Час цей глибоко просторовий і конкретний. Він не відокремлений від землі і природи. Він суспіль зовні, як і все життя людини. Землеробське життя людей і життя природи (Землі) вимірюються одними й тими ж масштабами, тими ж подіями, мають ті ж інтервали, невіддільні один від одного, подані в одному

(неподільному) акті праці і свідомості. Людське життя і природа сприймаються в одних і тих же категоріях. Пори року, віки, ночі і дні ... - усі ці категорії-образи однаково служать як для сюжетного зображення людського життя, так і для зображення життя природи. Усі ці образи глибоко хронотопічні. Час тут занурений у землю, посяаний у ній і зріє в ній» [2, с. 357]

Так час, його швидкоплинність, його вплив на нас і навколишній світ стає одним з головних героїв шекспірівських сонетів. Час матеріалізує світ і губить його, спотворює «нешадною рукою»<sup>11</sup> (...Time's fell hand defaced) те, що було багатством і гордістю «зношеного століття» (...outworn buried age). Час знищує простір так само неминуче, як «голодний океан наступає на царство суші» (...the hungry ocean gain advantage on the kingdom of the shore), «збільшуючи свої запаси за рахунок втрат, а втрати за рахунок запасів» (Increasing store with loss, and loss with store). Але найнестерпнішою здається поетові думка про те, що час прийде й забере його кохання (That Time will come and take my love away). «і ця думка – як смерть, яка стирає без розбору все те, що ти маєш і боїшся втратити» (This thought is as a death, which cannot choose but weep to have that which it fears to lose). (сонет 64) [11, с. 74]

У сонеті 65 [11, с. 75] краса безсила перед натиском часу, який Шекспір називає «сумною тлінністю» (sad mortality). І як їй встояти, якщо «сил у краси не більше, ніж у квітки» (beauty ... Whose action is no stronger than a flower). Автор запитує, «яка міцна рука може обернути назад швидконогий час» (...what strong hand can hold this swift foot back)? І сам відповідає: «О none» (ніхто). «То хіба лише станеться диво і в чорному чорнилі» автора сонета його «кохання все одно яскраво сяятиме» (... unless this miracle have might, that in black ink my love may still shine bright). У сонеті 104 [11, с. 114] це диво відбувається, і його тональність зовсім інша. Шекспір стверджує, що ті, хто нам дорогий, залишаються для нас молодими, такими, якими вони були, коли ми вперше зустрілися поглядами (To me, fair friend, you never can be old, for as you were when first your eye I eyed). З моменту цієї зустрічі минуло три роки. І, судячи з усього, це були роки інтенсивного духовного життя автора. Без трагізму, зі світлим смутком описує Шекспір зміну пір року (process of the seasons). Циклічність, як єдність і взаємозв'язок часу і простору, не викликає відчуття відчаю, а залишає відчуття легкої, не обтяжуючої душу печалі:

...Three winters cold  
Have from the forests shook three summers' pride  
Три холодні зими струсили з лісів їхню літню гордість  
Three beauteous springs to yellow autumn turned  
Три прекрасні весни обернулися в жовту осінь  
Three April perfumes in three hot Junes burned  
Тричі квітневі аромати спалені в спеці трьох червнів

Так проста констатація факту – минуло три роки – перетворюється на розгорнуту метафоричну картину світу, «символічно створено-сміслову наочність» [7, 532], в естетичний взаємозв'язок і нерозривність часу і простору. Образ цього взаємозв'язку і нерозривності (образ хронотопа) стає зримим і відчутним.

Досить часто ліричні твори розглядаються на рівні сюжетних осколків або так званих «фабульних уламків». Вважається, що лірика – це ніби щоденникові записи, листи поета. Це призводить до ототожнення ліричного героя з автором, що не завжди справедливо. Найбільш обґрунтованим нам здається підхід, запропонований О. Фрейденберг [10], яка вважала, що в основі аналізу лірики повинен лежати аналіз на рівні свідомості, а не аналіз сюжету, адже ліричний твір демонструє нам особливий тип мислення. О.І. Прітикіна, наприклад, відзначає: «Одним з малодосліджених аспектів є вивчення дії на творчість художника особливості його психофізіологічного часу, визначеного в своїх істотних рисах типом вищої нервової діяльності» [8, с. 10] У сонетах Шекспіра ми знаходимо мотиви, внутрішні і зовнішні стани, спонуки, але не ситуації. Виникає відчуття того, що Л.С. Вигодський називав «внутрішньою мовою»: «Внутрішня мова є німа, мовчазна мова. Це її основна відмінність... Внутрішня мова розвивається не шляхом зовнішнього ослаблення своєї звучної сторони, переходячи від мови до шепоту і від шепоту до мови, а шляхом функціонального й структурного відокремлення від зовнішньої мови, переходячи від неї до егоцентричної і від егоцентричної до внутрішньої мови» [5, с. 285-286]. Внутрішня мова зберігає комунікативні функції, але направлена на самооповіщення. У результаті ліричний твір стає тією ситуацією, у якій «внутрішня» або «егоцентрична» мова перетворюється на зовнішній вислів автора. Отже, «внутрішня мова» - різновид комунікативного процесу, а лірика – зовнішній прояв внутрішнього монологу. Саме відчуття внутрішнього монологу зближує сонети Шекспіра з філософією «потoku свідомості» (stream of consciousness) В. Джеймса і літературою «потoku свідомості».

Вважається, що рубіж 19-20 ст. привніс у мистецтво новий образ світу, що змінив функції художнього простору і часу і що саме в 20 столітті простір і час стають «предметом художньої рефлексії» [1, с. 43], а інколи й основною темою твору. Особливе значення часу як теми і принципу конструкції

<sup>11</sup> Підрядковий переклад сонетів зроблений автором статті

тексту призводить до виникнення літератури «потіку свідомості» (М. Пруст, Дж. Джойс, У.Фолкнер). Час в сонетах Шекспіра – і тема, і принцип організації тексту. На наш погляд, більшість його сонетів – безумовний «потік свідомості», але не такий як модерністська фіксація дорефлексивних реакцій, а такий, яким може бути зафіксований внутрішній монолог – віддзеркалення авторських реакцій, особливості сприйняття світу, мотивів і оцінок. Як приклад наведемо сонет 66 [11, с. 77]

Tired with all these, for restful death I cry:  
Втомившись від цього всього, до заспокійливої смерті я волаю:  
As to behold desert a beggar born  
Терпіти гідність, що народилася прохачем,  
And needy nothing trimmed in jollity  
І жалюгідну нікчемність, обернуту в розкіш,  
And purest faith unhappily forsworn  
І чистісіньку віру, злісно знехтувану,  
I chasteity's sake, with scornful eyes

And gilded honour shamefully misplaced  
І позолочені почесні, що ганебно дістаються помилково,  
And maiden virtue rudely strumpeted  
І юну невинність, грубо знеславлену,  
And right perfection wrongfully disgraced  
І справжню досконалість, брехливо зганьблену,  
And strength by limping sway disabled  
І силу, зроблену немічною безсилою владою,  
I cannot see to flatter

And art made tongue-tied by authority  
І мистецтво із зв'язаною владою мовою,  
And folly (doctor-like) controlling skill  
І дурість, з виглядом лікаря, що повчає майстерність,  
And simple truth miscalled simplicity  
І простодушність, звану дурістю,  
And captive good attending captain ill:  
І пригноблене добро на службі правлячого зла:  
I would not lose it, though that evil should

Tired with all these, from these would I be gone  
Втомившись від цього, від цього б я пішов,  
Save that, to die, I leave my love alone.  
Утримує те, що померши, своє кохання залишу самотнім.  
I would not lose it, though that evil should

Характерною рисою цього сонета є лексико-фонічна анафора, яка створює відчуття внутрішньої напруженості, що посилюється від рядка до рядка аж до вищої точки, – 12-го рядка, який ніби узагальнює попередні: усі добродетелі – гідність, чиста віра, юна невинність, простодушність – є пригноблене добро, а почесні, що ганебно дісталися, безсила влада, що зв'язала мову мистецтву, дурість – є правляче зло. 13-й і 14-й рядки – спустошеність і безсилля. Здається, що авторський голос звучить тихо й змучено: коли б не страх залишити своє кохання (друга? Кохану? Дитину?) наодинці (а значить беззахисним від правлячого зла), смерть дійсно була б відпочинком. На наш погляд, це абсолютний «потік свідомості», внутрішній монолог, художня рефлексія. Усе це, не допустивши жодної смислової або емоційної погіршеності, передав у своєму перекладі С.Я. Маршак [9, с. 152]

Сонет – зразок філософської лірики. Це жорстка лірична форма, побудована за суворими і, як з'ясується, філософськими законами. М.М. Бахтін відзначав: «Сонет – дуже важка форма. Рими в сонеті переплітаються, і це зобов'язує, аби й усі образи і теми також були сплетені. У сонеті не може бути легкості, натяків; він має бути дуже важкий, вилитий з однієї глиби». [9]

Розглянемо класичну англійську форму сонета. Це три катрени і дистих. Змістовне наповнення сонета передбачає певну послідовність розвитку думки: I катрен – теза; II катрен – антитеза; III катрен – синтез. Дистих – розв'язка. Теза – антитеза – синтез – класична гегелівська тріада, універсальний принцип розвитку. За Гегелем усякий процес проходить три рівні, причому кожний подальший рівень заперечує попередній, будучи їй протилежною, а синтез сполучає в собі по-новому риси попередніх рівнів розвитку. За цими ж принципами побудований і сонет. Давайте проілюструємо цю точку зору, розглянувши сонет 108 [11, с.118]

What's in the brain that ink may character  
Що є в моєму розумі такого, аби змогло чорнило описати

Which hath not figured to thee my true spirit?  
Такого, чого не змальовував уже тобі мій дійсний дух?  
What's new to speak, what new to register  
Про що нове можна сказати, що нового відзначити,  
That may express my love, or thy dear merit?  
Що може виразить моє кохання, або твоя дорожочинна гідність?

Nothing, sweet boy; but yet, like prayers divine  
Нічого, милий хлопчику, та все одно, як натхненні молитви,  
I must, each day say o'er the very same  
Я повинен щодня говорити теж саме,  
Counting no old thing old, thou mine, I thine  
Не вважаючи старе старим, як те, що ти – мій, я – твій,  
Even as when first I hallowd thy fair name.  
Навіть тоді, коли вперше я ім'я світле твоє благословив.

So that eternal love in love's fresh case  
Так, щоб до вічного кохання в новому любовному повороті  
Weighs not the dust and injury of age  
Не пристали ні бруд, ні рани років,  
Nor gives to necessary wrinkles place  
Щоб не було місця неминучим зморшкам,  
But makes antiquity for aye his page  
Але щоб давність стала його пажем,

Finding the first conceit of love there bred  
Знаходячи першу любовну пихатість пророслою,  
Where time and outward form would show it dead.  
Там, де час і зовнішній вигляд показують, що воно (кохання) мертве.

I катрен – теза: про любов до тебе вже нічого сказати, усе старе, усе сказано.

II катрен – антитеза: не потрібно вважати сказане старим, усе сказане потрібно повторювати, як натхненні молитви.

III катрен – синтез: не втомлюючись повторювати (антитеза) сказане (теза), ми зберігаємо кохання оновленим (синтез).

Цікаво, що приблизно про це ж на початку 19 ст. писав Дмитро Веневітінов, роздумуючи про природу творчості: «Перше відчуття ніколи не творить і не може творити, тому що воно завжди представляє згону (теза – О.С.). Відчуття лише породжує думку, яка розвивається в боротьбі (антитеза – О.С.) і тоді вже, знову обернувшись у відчуття (синтез – О.С.), перетворюється в твір. І тому дійсні поети всіх народів, усіх століть були глибокими мислителями, були філософами і, так би мовити, вінцем освіти» [4, с. 212]

Таким чином, ми можемо зробити висновок про діалектичність естетичної природи хронотопа сонетів Шекспіра як художньої єдності в безкінечному різноманітті. У синкретичній взаємодії внутрішньої і зовнішньої емоційної активності народжується поетичне світовідчуження, авторський хронотоп. Та й у самому хронотопі автора ми можемо розглянути дві видочасових ланки єдиного хронотопа, який складається з внутрішнього і зовнішнього часу автора і внутрішнього і зовнішнього простору автора. Можна піти далі й проаналізувати час-простір читача, у якого теж свій хронотоп. Ось що пише з цього приводу М. Бахтін: «Звичайно, ці реальні люди – автори і слухачі-читачі – можуть знаходитися (і зазвичай знаходяться) в різних часах-просторах, інколи розділених століттями і просторовою далечинню, але все одно вони знаходяться на реальному і незавершеному історичному світі, який відокремлений різким і принциповим кордоном від змальованого в тексті світу. Тому світ цей ми можемо назвати світом, що створює текст: адже всі його моменти – і відбита в тексті дійсність, і автори, що створюють текст, і виконавці тексту (якщо вони є), і, нарешті, слухачі-читачі, що відтворюють і в цьому відтворенні оновлюють текст, – однаково беруть участь у створенні змальованого в тексті світу. З реальних хронотопів цього світу і виходять відбиті й створені хронотопи змальованого у творі (у тексті) світу» [2, с.401-402].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахмутский В. О пространстве и времени во французском реалистическом романе 19 в. (Бальзак и Флобер) // Проблемы времени в искусстве и кинематограф. М., 1972.



2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., «Худож. лит.», 1975
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – 424 с.
4. Веневитинов Д.В. Избранное М., Госполитиздат, 1956,
5. Выгодский Л.С. Мышление и речь. М.-Л., Соцекгиз, 1934,
6. Локк Д. Избранные философские произведения: в 2-х т. Т.1. М., 1960,
7. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., «Искусство», 1969
8. Притыкина О.И. Время субъекта художественного творчества в свете диалектики индивидуального и социального // Пространство и время в литературе и искусстве: Теоретические проблемы. Классическая литература. Даугавпилс, 1987.
9. Сонеты. – Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 224с.
10. Френденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — Издательство "Лабиринт", М., 1997. — 448 с.
11. Shakespeare. Sonnets. Edited by W.H. Hadow. Oksford University Press, 1928.
12. <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj010.htm>

**Олександра ЛОТОЦЬКА**

УДК 82. 091

## **ЕЛЕМЕНТИ СКАЗОВИХ ФОРМ ОПОВІДІ У ТВОРАХ О. ГЕНРІ ТА ОСТАПА ВИШНІ**

*У статті досліджуються нарративні особливості текстів новел О. Генрі та усмішок Остапа Вишні. У центрі уваги автора – використання сказових форм оповіді у художніх світах американського та українського митців.*

*Ключові слова: нарративні особливості, автор, наратор, усномовний виклад, сказ.*

*В статье исследуются нарративные особенности текстов новел О.Генри и Остапа Вишни. В центре внимания автора – использование сказовых форм повествования в художественных мирах американского и украинского писателей.*

*Ключевые слова: нарративные особенности, автор, нарратор, устное повествование, сказ.*

*The article investigates the O. Henry's and Ostap Vyshnia's texts narrative peculiarities. The main attention is paid to the use of skaz narrative forms in American and Ukrainian writers' fictional worlds.*

*Key words: narrative peculiarities, author, narrator, verbal narration, skaz.*

Особливою рисою сказової манери художнього викладу є поетика активного говоріння, що виконує функцію спрямованої комунікації. Саме ця (голосна, демонстративна) позиція, з її словесною фактурою, найбільше викликає інтерес дослідників сказової прози, у якій сильний механізм творення діяльної (“ігрової”, “вишуканої”) форми, специфічної для жанру новели як такого, що спирається на слово-жест, слово-вчинок, насичений могутньою енергією.

Літературознавче вивчення сказових форм оповіді, власне кажучи, почалося лише в ХХ ст., хоча вже в ХІХ ст. сказ досяг значного розвитку у творчості російських та українських письменників О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Лескова, І. Франка, Марка Вовчка, Ю. Федьковича, Остапа Вишні, О. Стороженка. Теоретичний інтерес до нього формується в 20-і роки, коли революція дала “чутне слово” (В. Маяковський) новому герою – людині з народу, коли літературна практика висунула усну оповідь як одну з провідних форм нарації. Б.Ейхенбаум досліджував роль голосу автора як організуючого елементу художньої літератури. У своїх розвідках “Як зроблена “Шинель” Гоголя”, “Ілюзія сказу” (1924) та “Лесков і сучасна проза” (1925) він стверджував, що в деяких літературних творах у центрі уваги постає не сюжет та зчеплення мотивів, а голос оповідача, який робить усе можливе задля того, щоб пробитися на передній план [16, с. 45].

Російські літературознавці Є. Мущенко, В. Скобелев, Л. Кройчик дають цій манері таке визначення: “Усномовним є виклад, який співвідносить автора й оповідача, утилізується під усно виголошений, театральний імпровізований монолог людини, яка передбачає співчутливо настроєну аудиторію; людини, безпосередньо пов’язаної з демократичним середовищем або орієнтованої на це середовище” [8, с. 34]. З цією метою у канву твору автор вводить свого делегата, штатного оповідача, який отожднюється з певним персонажем та виконує функцію епічного центру нарації. Саме через призму його свідомості читач сприймає художній твір.

Одним із кращих засобів боротьби з консервативним шаблоном повістярської прози, вважає О. Білецький, оповідь (художню імітацію монологічної мови, яка, втілюючи в собі повістярську фабулу, ніби будується в порядку її безпосереднього творення), в якій “чуємо живу мову в усій її різноманітності” і яка “дає широку можливість поновити та освіжити прозу” [1, с. 86].

Якщо на рівні композиції фабули автор є одноособовим господарем, то на більш високому рівні – на рівні сюжетно-композиційної організації – йому необхідно враховувати присутність оповідача, зважати на той факт, що оповідь ведеться не від імені “нейтрального” автора – чи оповідача персоніфікованого тим чи іншим ступенем визначеності книжного наратора, що тяжіє до злиття з автором, а від імені усного оповідача, який обов’язково відділений від автора, не може з ним злитися (в іншому випадку сказ перестає бути сказом). Введення оповідача, – переконливо вказує Б.Томашевський, – супроводжується, по-перше, уведенням прийомів обрамлення, по-друге, розробкою сказової манери в мові і композиції [12, с. 244].

Систематизувавши уявлення своїх попередників про сказову форму оповіді, сучасний нараторолог В. Шмід розрізняє два основних види сказу: характерний – з його увагою на постать самого наратора, чия перспектива керує усім наративним дискурсом твору, та орнаментальний, який відображає не одного лише наратора, а “цілу гаму голосів та масок” [15, с. 190]. Серед основних характеристик першого типу тексту дослідник виділяє наративність, обмеженість розумового горизонту наратора, двоголосся, усномовну оповідь, спонтанність, діалоговість та розмовність [Там само, с. 191–192].

На думку вченого, “орнаментальний сказ об’єднує принципи наративної і поетичної структури тексту і тому представляє собою явище на межі наративного тексту” [Там само, с. 193]. Йдеться, отже, про те, що орнаментальний сказ поєднав ознаки романтичної та реалістичної тенденцій у літературі XIX століття, які запропонували оповідача з народу, доповнивши його ознаками авторства із складністю синтаксичних, поетичних конструкцій, фольклорними та книжними елементами. Вважаємо такі визначення і систематизацію сказу найбільш ґрунтовними, бо в їх основу дослідник поклав набір характерних ознак, що допомагають розпізнати дане явище. Тому закономірно, що ця викладова форма стала дієвою для літератури початку XX століття, яка шукала способів поновити застарілу, шаблонну літературну мову, внести до неї атмосферу народної стихії.

Як підтвердження обґрунтованих теоретичних понять для аналізу представляємо тексти творів О. Генрі та Остапа Вишні. За рівнем майстерності та сатирико-гумористичним спрямуванням “Усмішки” Остапа Вишні близькі до новел американського письменника, адже “новела як літературний жанр народилася в шумовинні веселого сміху” [14, с. 277]. Обидва митці гостро висміюють віджиле, чуже й вороже їхнім народам і пристрасно і послідовно підтримують паростки гуманізму в духовному бутті “маленької людини”, свого сучасника. Одна з причин надзвичайної популярності обох авторів полягає в тому, що вони письменники суто народні, народні “у найкращому і найглибшому розумінні слова” [10, с. 192]. І українець Остап Вишня, і американець О. Генрі любили живу, реальну людину з народної гущі, людину в усій конкретності її соціального, національного, побутового характеру; звідси – незрівнянна густота і яскравість барв, якими вони малювали її життя: і саме це дозволило їм “кепкувати” над усіма вадами її поведінки та мислення.

Слушні зауваження про зв’язок викладової манери О. Генрі з усною оповіддю та фольклорною традицією зустрічаємо в працях російських дослідників І. Левідової [6], В. Самохвалової [11], статтях українських вчених В. Міщука [7], О. Ніколенко [9].

Вперше на сказову манеру оповіді американського новеліста звернув увагу Є.Замятін у своїй передмові до радянського видання новел О. Генрі 1923 року: “O. Henry's kind of story approaches most closely the skaz form ( to this day, one of the favorite forms in the Russian short story); the free, spontaneous language of speech, digressions, purely American coinages of the street variety, which cannot be found in any dictionary. His, however, is not that ultimate, complete skaz form from which the author is absent, in which the author is but another character, and even the author's comments are given in a language close to that of the milieu depicted” [18, p. 294].

“Оповідання О. Генрі найбільш схожі на сказову форму (сьогодні одна з улюблених форм в російській новелі); вільне, спонтанне мовлення, відступи, безліч чисто американського вуличного сленгу, якого не знайдете у жодному словнику. Його сказ, однак, не є тією основною, завершеною формою, в якій автор повністю відсутній, у ньому автор присутній як персонаж; і навіть авторські коментарі подані мовою, близькою до мови героїв зображеного ним світу” (переклад наш. – О. Л.). Отже, як бачимо з розгорнутої цитати, сказова манера повістунання в новелах О. Генрі є вживаною та своєрідною наративною формою. Вона спровокована особливостями як нараційної техніки письменника, так і текстовою організацією його художньої прози.

Цікавою в цьому аспекті є наративна побудова новел О. Генрі в збірці “Шляхетний шахрай” та Остапа Вишні в “Усмішках” 20–30-х років XX століття, у яких, на наш погляд, найповніше втілено їх усномовний характер.

У збірці “Шляхетний шахрай” 14 новел. Три з них були опубліковані раніше на сторінках

журналів. Новели, створені влітку 1908 року, складають зв'язне повісткування про Америку очима Джеффа Пітерса. У творах “Трест, який тріснув”, “Кафедра філантропматематики”, “Джефф Пітерс як персональний магніт”, “Рука, що терзає увесь світ”, “Шлюб як точна наука”, “Стрижений вовк”, “Совість у мистецтві”, “Хто вище?” і “Пороссяча етика” О. Генрі пародійно зобразив різні аспекти американського суспільства – бізнес, політику, етику. У його новелах відчутні найважливіші ознаки часу – першого десятиліття ХХ ст. За авантюрними пригодами шахраїв, у натяках і посиленнях, в аналогіях між справами шахраїв і мільйонерів постає картина життя США – антирестові закони Рузвельта, що насправді служать монополіям, лицемірна філантропія, корумпована демократія, лобізм, злочинні дії шахраїв різного масштабу, звірина, “пороссяча етика” буржуа.

Усмійка Вишні, на думку В.Фащенко, виникла від злиття статейно-логічного фейлетону з художнім оповіданням або новелою. Таких творів у Вишні, переконаний дослідник, більшість: “Він доводив свою думку, наочно показуючи смішне і не цураючись при цьому публіцистично-логічної аргументації” [14, с. 280]. Постійними об'єктами сатиричного сміху письменника були міщанство, його психологія, його “культура і побут”, бюрократизм, тяганина, безгосподарність та інші хиби в роботі державного апарату. Та найсильніший Остап Вишня у гумористичному побутописанні пореволюційного українського села. Чудовий знавець селянського минулого й сучасного, “з його забобонами й пересудами, з його дикунською “медициною”, з його темнотою” [10, с. 192], письменник боровся за нові форми життя – через критику відсталості, безкультур'я, дрібновласницької обмеженості.

Гумористичною є і манера нарації: оповідач, докладно і неквапливо, смакуючи окремі подробиці, з певною часткою лукавства й іронії говорить про свої пригоди; автор виступає в ролі слухача, пропонуючи читачам самим оцінити вчинки героя і його думки. Історія Джеффа, як правило, розповідається “до випадку”. Приводом для розмови про його своєрідну кар'єру може бути замітка в газеті чи інша випадковість, що викликає асоціації.

Обрамлення служить співвіднесенням часу нарації з часом історії:

“ – Подивіться, – сказав я, – ось справді царствений дар: на освітні заклади пожертвовано понад п'ятдесят мільйонів доларів.

Я переглядав хроніку вечірньої газети, а Джефф Пітерс набивав свою тернову трубку” (“Кафедра філантропматематики”) [5, с. 233].

Часова структура збірки загалом побудована за кільцевим принципом: від часу оповіді, представленому у вступі, через занурення в минуле читач часто повертається до часу нарації в завершальній частині.

На спонтанність вказує і спілкування вторинного наратора із первинним, який завжди за допомогою виверту спонукає його до розмови: “На його розмовні здібності добре впливає тютюн; знаючи це, я за допомогою двох товстих і легко запалюваних сигар “брева” дізнався про його останню пригоду” (“Пороссяча етика”) [5, с. 242].

Схожою є й оповідна манера усмішок Остапа Вишні, яка також завжди звернена до уявного слухача, імітує ситуацію безпосередньої розмови з ним. Ефект присутності досягається за допомогою системи звертань і традиційних зачинів: “Традиційно почнемо. Як і всякий порядний “власний кореспондент”... Я, мабуть, мину, як я до вокзалу їхав. По-перше, це для вас не дуже цікаво, а по-друге, я не їхав, а йшов, пильно придивляючись, щоб по дорозі хто не хапнув з таратайки клунка з речами. Отже, за той час враження не було ніякісінького, крім “клунка”. А клунок – так воно завжди клунок... А далі вже пішли й “враження”... (“Подорожні враження”) [3, с. 112].

У новелах обох письменників художній наратив розгортається не від імені усного оповідача взагалі, а від імені героя-оповідача, носія колективної свідомості. Він важливий для них як чужий голос, насамперед, як соціально-визначений тип з відповідним духовним рівнем і підходом до світу, а потім і як індивідуально-характерний образ. Тут, отже, відбувається переломлення авторських інтенцій у слові оповідача; слово тут – двоголосе.

Образ головного персонажа О. Генрі складний і суперечливий. Він синтезував у собі риси західного і східного пікаро. Силоне поле, що виникає між Джеффом як героєм-оповідачем і письменником, – ось де закладається і доходить до читача повнота авторського світовідчуття, авторської позиції. Шляхетний шахрай у новелах О. Генрі – одна із заключних його “масок”. Митець, очевидно, прагнув до циклізації своїх творів, підбираючи їх у збірки. Так, образ Джеффа є наскрізним у сказаних новелах.

З одного боку, Джефф Пітерс – типовий образ. Він сформувався під впливом реальних умов капіталістичного суспільства, рано почавши життя дрібного підприємця і торговця. Наявність “образу оповідача” і його специфічної точки зору на зображуване виявляється у відкрито вираженій оцінці при характеристиці персонажів. Наратор за допомогою експресивно-оцінних слів і виразів, як правило, уже в експозиції твору визначає своє ставлення до образу персонажа, і подальша оповідь лише поглиблює й уточнює цю характеристику:

“Найбільше я люблю слухати розповіді про дні його молодості, коли він торгував на вулицях

мазями та пігулками від кашлю, жив надголодь, дружив з усім світом і на останні мідяки грав у орлянку з долею” (“Джефф Пітерс як персональний магніт”) [5, с. 223].

“З усіх людей, що мешкають на захід від річки Уобаш, він єдиний наділений справжньою кмітливістю. Він здатен використовувати відразу обидві півкулі мозку та ще мозочок на додачу” (“Пороссяча етика”) [Там само, с. 242].

“Професія Джеффа – небезаконне шахрайство. Удовам та сиротам не слід його боятись: він вилучає тільки надлишки” (“Пороссяча етика”) [Там само].

Такий спосіб життя виробив у нього тямущість і спритність, перетворив його в “ділову людину”. У той же час образ Джеффа наділений рисами сучасного пікаро: Пітерс займає проміжне положення між добропорядними обивателями і буржуа; в міру того, що він не володіє пуританськими “чеснотами” (корисливістю, ошадливістю, релігійністю), норми осілого життя викликають його критику. Йому притаманні любов до волі, до зміни місця; романтика пригод змушує Джеффа бродити по країні. Пітерс критично оцінює багато явищ американської дійсності, він кмітливий, має почуття гумору, розуміє психологію обивателів. Але Джефф – образ сатиричний. Він складається з мовного протиріччя між тим, чим хоче здаватися, і тим, ким він є насправді. Уже в тому, як Пітерс називає себе, закладено парадокс, тому що “шахрай” і “шляхетний” – поняття взаємовиключаючі.

Структура образу дотепного оповідача у творчості Остапа Вишні також складна, але, на відміну від американського Джеффа, багатоліка.

Прагнення О. Генрі та Остапа Вишні показати американський і український спосіб життя відтворюється сказовою формою художнього викладу: перед нами усне свідчення очевидців, монолог людей, які не тільки в безпосередній близькості спостерігають конфлікти, що трясуть їх буття, але і є безпосередніми учасниками цих конфліктів, знаходяться у їхньому центрі.

Для того, щоб відчуття драматичної напруженості стало надбанням читачів, потрібно, щоб вступило в дію силове поле між героєм-оповідачем і автором, про яке йшла мова. Воно виявляє себе, насамперед, у специфіці невідповідності, розбіжності між словом героя-оповідача, безпосередньо звучним, і авторською позицією, чи словесно зовсім не означеною, чи такою, що тільки зрідка виступає, немов угадується. Порівняємо, в О.Генрі:

“Тепер, – сказав я, – виганяйте ваші думки про хоробу. Ви здорові. У вас немає ні серця, ні дужки, ні лопатки, ні мозку, ані чого іншого. Ви не відчуваєте ніякого болю. Ви знаєте, що ви помилились. Тепер ви відчуваєте, що той біль, якого у вас і не було – попустив, правда?” (“Індіанський лікар”) [4, с. 503]

У Вишні: “Найголовніше в цих “ліках” (“од крові”), як ви самі помічаєте, слова: “Пух-земля – одна сім’я”. Глибоко змістовні. Впливають, як гумовий жгут. Як тільки прокажете, кров так і стане як укопана” (“Ох і лікували нас...”) [2, с. 14].

В новелах більш послідовно проводиться установка на усномовні форми з вираженими відступами від норм літературної мови, тобто здійснюється художня імітація монологічного мовлення, що звісно, не копіює всіх особливостей усного мовлення, але відтворює його окремі, найбільш характерні, риси.

Ознаки сказової форми оповіді віднаходимо уже в самих назвах новел (наприклад: в О. Генрі: “Як ховався Чорний Білл”, у О. Вишні: “Як ми колись учились”, “Ох і лікували нас...”, “Як гусениця у дядька Кіндрата штани з’їла...”), у традиційному сказовому зачині (наприклад: “Потрапив я одного разу до селища Рибальська Гора” – О. Генрі “Джефф Пітерс як персональний магніт”, “Таке сталося в одному селі на Волині, що аж писати сором...” – О. Вишня “Що робити?”), у прямих вказівках на усномовність викладу (наприклад: “Хіба я ніколи не розказував вам, як ми з Енді Таккером займалися філантропією?” – О. Генрі “Кафедра філантроматематики”, “Розкажу я вам, братця, про випадок з власної практики” – О. Вишня “Хто винен?”).

Відзначимо, що вказівки на усне повісткування виражені безособовими чи іменними формами з вказівними частками, що додають цим конструкціям відтінок узагальнення. Таку саму художню функцію відіграють вставні слова “бачите”, “знаєте”, які регулюють компетенцію рецепції адресата.

Розвиток дії новел О. Генрі та усмішок О. Вишні базується на протиріччі між тим, про що говорить герой-оповідач, і тим, що просвічується крізь призму його слова, манеру висловлювання. Першоосновою і поштовхом сюжетного руху є вербальний комізм. Він і створює первинну невідповідність між тим, що бачить і сприймає автор, і тим, як про це говорить герой-оповідач.

Комізм забавної плутанини мовних зворотів визначається насамперед тим, що перед нами не просто напівграмотна мова, а мова з претензіями на “правильність” офіційної лексики.

У мові Джеффа вигадливо поєднуються уривки зведень, почерпнутих із газет, залишки шкільних знань і лексика “ділової” людини, навченої досвідом боротьби за наживу. Сатирико-гумористичний ефект у мові творів досягається змішуванням лексичних пластів мови: термінів карткової гри, бізнесу, книжних, неправильно зрозумілих слів. Такий нарративний прийом допомагає автору підкреслити розмовність оповіді: “... ви дістали серйозне понадзапалення клавікули клавікордіала” [5, с. 228].

Комічна поетика усмішок українського гумориста характеризується широким вживанням містких, емоціонально забарвлених неологізмів авторського походження. Утворені від імен і прізвищ буржуазних політиків різні дієслівні неологізми, як-от: “Італія замусолилася” [3, с. 57]; “Закерзонило по всім білим світі” [Там само, с. 100] та багато інших дають сатиричну характеристику певного історичного періоду в міжнародному житті.

Фольклорна основа мови авторів постає в майстерному використанні поетики усної оповіді. Роль коментатора надана оповідачу, у мові якого знайшла вираження народна точка зору. Разом з тим, це мова комічного персонажа, що відбиває його ідеологію. Афоризми, фразеологізми, художні паралелізми, яскраві епітети та метафори, порівняння, чисельні каламбури, якими багатий наратив творів О. Генрі та Остапа Вишні, висвітлюють ставлення автора до предмета зображення не менше за прямі коментарі й оцінки.

Найчастіший троп у мовленні героя американського письменника – евфемізм: “Я намірився, – говорить Енді, – влаштувати таку собі невелику облаву – без собак, егерів і без зайвого шуму – на велике стадо американських Мідасів, які в просторіччі звуться піттсбурзькими мільйонерами... У Піттсбурзі. Вони водяться головним чином там” (“Совість у мистецтві”) [5, с. 264].

Незважаючи на перевагу сміхового начала в дискурсі новел, вони залишають невеселе враження. Дії і вчинки героїв нагадують рух по колу – нескінченний і одноманітний. Життя немов нічого їх не навчає, ні в чому не розчаровує. Песимістичні розв’язки гумористичних розповідей О. Генрі виражають похмуру філософію безперспективності буття, яку сповідував американський письменник, залишаючись водночас стоїчно мужнім.

Творець Джеффа Пітерса відтворив в образі “шляхетного шахрая” негативне ставлення до поведінки, моралі та ідеалів буржуа. Головне заняття Джеффа і Енді – експлуатація тупих й обмежених філістерів, вони спекулюють на інстинктах міщан, на спразі до наживи... Письменник використовував свої вигадливі літературні прийоми для того, щоб вивести людей з апатії, порушити механічний хід життя, розбудити думку і розвинути почуття. Новели про “шляхетного шахрая” – значне досягнення О. Генрі-сатирика, у яких він, майстерно використовувачи нові засоби художньої виразності, продемонстрував зрілий критицизм у ставленні до сучасного йому американського суспільства.

Схожою у цьому аспекті, на нашу думку, є гумореска Остапа Вишні “Чухраїнці”, що увійшла до збірки “Українізуємось” (1926). З гіркою іронією та болем говорить письменник про негативні риси свого народу – пасивність, покірність, егоїзм, безвідповідальність. Побудований твір у вигляді наукового трактату “за викопаними матеріалами”, складається із “Передмови”, трьох розділів і “Післямови”. Наслідуючи стиль наукових доповідей, наратор пояснює, що “чухраїнці” – це дивацький народ, який живе у країні Чухрен. І назва його пішла від того, що народ цей “завжди чухався”, що в переносному значенні – повільно робити, вагатися у прийнятті рішень.

Дотепно граючи словами, автор визначає координати країни, що “розляглася на чималій просторіні від біблійської річки Сону аж до біблейської річки Дяну. Біля річки Дяну простяглося пасмо так званих Кирпатих гір... В синє море текла найулюбленіша чухраїнцями річка Дмитро” [13, с. 490]. За прозорою алегорією легко вгадується, що мова іде про Україну та українців.

Характеризуючи український народ, О. Вишня перелічує і вмотивовує, як того вимагає обраний ним жанр, найістотніші його негативні риси: “якби ж знаття”, “забув”, “спізнивсь”, “якось то воно буде”, “я так і знав”.

Автор у цьому творі використав багатий арсенал комічних засобів, увесь свій таланти гумориста. Тут і вигадана топонімічна легенда про те, як синє море стало синім, і вигадані географічні назви, що за звуковим складом близькі до існуючих, й оброблені народні анекдоти, і наслідування стилю наукових праць, вживання наукових термінів (“цивілізоване”, “громадську”, “полемізувати” і под.) та реконструйованих народних прислів’їв і приказок (“Якби знаття, де впадеш, – соломи б підіслав”, “Якби знаття, що в кума пиття”) [13, с. 491, 492].

Майстер гумору й сатири, Остап Вишня часто “маскувався під “простака”, який здебільша з усім погоджується, але від нього повівало тим казковим “дурником”, перед яким пасують мудреці і королі” [Там само, с. 484].

Таким чином, на нашу думку, американський новеліст О. Генрі та український гуморист Остап Вишня застосовують сказову манеру оповіді у “шахрайських” новелах та усмішках з декількох причин. Реальний автор намагається заховатися за “маскою крутія” (О. Генрі) чи “простака” (Остап Вишня), аби дистанціювати себе від оповіді-пародії на конкретні суспільні явища, надаючи останній статусу об’єктивного дослідження. Крім того, сказ для заокреанського та вітчизняного авторів, які цінували мистецтво нарації, є своєрідним стильовим ключем у їхніх експериментах з формою. Як слушно зазначив Б. Ейхенбаум, аналізуючи твори О. Генрі, “стороннього оповідача... він вводить тоді, коли є нагода для використання жаргону, для гри слів і т. п.” [17, с.192].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. І. Літературно-критичні статті / О. І. Білецький ; упоряд. М. Л. Гончарук. – К. : Дніпро, 1990. – 254 с. – (Українська літературна думка).
2. Вишня О. “Мисливські усмішки” та інші оповідання / Остап Вишня. – Донецьк : ТОВ ВКФ “БАО”, 2007. – 288 с.
3. Вишня О. Твори : у 5 т. Т. 1 / Остап Вишня. – К. : Дніпро, 1974. – 456 с.
4. Генрі О. Вибране : Королі і капуста. Новели та оповідання / О. Генрі ; упоряд. Н. М. Торкут. – К. : А.С.К., 2006. – 704 с. – (Бібліотека зарубіжної літератури).
5. Генрі О. Вождь червоношкірих : оповідання / О. Генрі. – Харків : Школа, 2005. – 464 с.
6. Левидова І. М. О. Генри и его новелла / И. М. Левидова. – М. : Худож. лит., 1973. – 253 с.
7. Мішук В. В. Життя і творчість О. Генрі. Соціальні та естетичні погляди письменника. Роман “Королі і капуста” / В. В. Мішук // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1996. – № 10. – С. 39–44.
8. Мущенко Е. Г. Поэтика сказа / Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 287 с.
9. Ніколенко О. М. Великі пристрасті “маленьких героїв” О. Генрі / О. М. Ніколенко // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2001. – № 5. – С. 24–28.
10. Рильський М. Остап Вишня / М. Рильський // Література і народна творчість / М. Рильський. – К. : Рад. письменник, 1956. – С. 191–193.
11. Самохвалова В. І. Творчество О. Генри : дис. ... канд. филол. наук / Самохвалова Валентина Ивановна. – М., 1973. – 199 с.
12. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект-Пресс, 2000. – 416 с.
13. Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3 кн. Кн. 1 / упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – 704 с.
14. Фашенко В. В. Вибрані статті / В. В. Фашенко. – К. : Дніпро, 1988. – 373 с.
15. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
16. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии : сб. статей / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Худож. литература, 1986. – 456 с.
17. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы / Б. М. Эйхенбаум // Литература: Теория. Критика. Полемика / Б. М. Эйхенбаум. – Л., 1927. – С. 166–209.
18. Zamyatin Y. O. Henry / Yevgeny Zamyatin // A Soviet Heretic / essays, edited and translated by Mirra Ginsburg. – [S. l.] : The University of Chicago Press, 1970. – P. 291–295.

Олена КОЛУПАЄВА

УДК 821.111-193.3+821.161.2-193.3].091

## ОСОБЛИВОСТІ АРХІТЕКТОНІКИ ТА КОМПОЗИЦІЇ АНГЛОМОВНОГО Й УКРАЇНОМОВНОГО СОНЕТА КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

*У статті зіставляються особливості архітекtonіки та композиції англомовних й україномовних сонетів кінця ХІХ — початку ХХ ст. Основні типологічні ознаки сонетів цього періоду зумовлені орієнтацією поетів на архітекtonіку канонічних типів сонета, збереження традиційного метра, розміру та строфічного поділу. Інтенсивними виявилися експериментування з римуванням, що й призвело до посилення особливих та індивідуальних рис.*

*Ключові слова: архітекtonіка, композиція, метр, римування, розмір, сонет, строфа.*

*В статье сопоставляются особенности архитектоники и композиции англоязычных и украиноязычных сонетов конца ХІХ — начала ХХ в. Основные типологические признаки сонетов этого периода обусловлены ориентацией поэтов на архитекtonику канонических типов сонета соблюдение традиционного метра, размера и строфического деления. Интенсивными оказались эксперименты с рифмовкой, которые отразились в усилении особенных и индивидуальных признаков.*

*Ключевые слова: архитектоника, композиция, метр, размер, рифмовка, сонет, строфа.*

*The peculiarities of architectonics and composition of the English-spoken and the Ukrainian-spoken sonnets at the end of ХІХ — the beginning of ХХ century are compared in the article. The main typological sonnet features of this period are caused by poets' focusing on the architectonics of canonical sonnet types,*

following traditional meter, foot and strophic division. Numerous experiments with rhyming resulted in intensifying special and individual features.

Key words: architectonics, composition, foot, meter, rhyming, sonnet, strophe.

Порівняльно-типологічне дослідження архітекtonіки та композиції художнього твору багато в чому дозволяє з'ясувати його типологічні та унікальні властивості. А. Квятковський доводить, що „строфічна будова вірша складає його архітекtonіку; розміщення ж самого тексту між строфами є мистецтвом композиції. Так само форма сонета чи рондо — це архітекtonічна сторона вірша, композицію його складає розміщення словесно-образного матеріалу всередині цієї архітекtonічної форми...” [6, 137]. Тому до архітекtonічного оздоблення віршованого твору доцільно віднести особливості строфічного оформлення, метра та розміру, способів римування, характеру рими за акцентністю.

Композиція, за визначенням К. Пашковскої-Хоппе, — це один із способів проявлення того особливого, індивідуального, неповторного, що, незважаючи на дотримання загальних правил, тобто правил архітекtonіки, відрізняє художні твори одних письменників від творів інших [8]. Отже, композиція посилює диференційні риси, а архітекtonіка увиразнює типологічну подібність окремих творів в аспекті певного жанру.

Загальна специфіка метричної та строфічної організації сонета розкрита в працях М. Гаспарова [3], Л. Гросмана [4], І. Качуровського [5], Г. Шенгелі [12] та ін. Л. Гросман в „Поэтике русского сонета” відзначає найдовершенішу схему римування сонета: дві кільцеві рими для катренів (*abba abba*) і три рими для терцетів (*ccd ede*). Таке розташування рим, зазначає Л. Гросман, необхідно для того, щоб „римована монотонність висхідної частини (*Aufgesang*) врівноважилась різноманітністю рим в нисхідній частині (*Abgesang*)” [4, 129]. Також особливості розташування рим у сонеті висвітлені І. Качуровським. Дослідник стверджує, що вірші катренів повинні об'єднуватися кільцевими, рідше перехресними римами, натомість рими терцетів можуть бути довільного типу [5, 121]. І. Качуровський наголошує на надзвичайній широті кількісного діапазону варіативно-комбінаційного розташування рим.

Особливості розташування рим у сонеті варто розглядати в єдності з метром та розміром. Більшість дослідників сонета переконані, що найкращим відповідником сонетної форми є 5-стопний ямб. Зокрема, Н. Костенко зазначає, що 4-стопний ямб, як правило, не має цезури, а 6-стопний — нею обмежений. На відміну від них 5-стопний ямб може вільно оперувати і цезурним, і безцезурним варіантами [7, 59]. Отже, нестійка цезура забезпечує багатші ритміко-виразні можливості 5-стопного ямба порівняно з 4-стопним і 6-стопним ямбами.

Варто відмітити, що архітекtonічні складові сонета, які визначають його зовнішню форму, є передумовою для реалізації його внутрішньої форми. М. Батхін відзначає, що „сонет є дуже складною формою. Рими в сонеті переплітаються, і це зобов'язує, щоб і всі образи і теми також були сплетені” [2, 382]. У цій думці справедливо підкреслена єдність формальних елементів жанру з його змістом, архітекtonіки — з композицією.

Особливості архітекtonічних та композиційних особливостей сонета, визначення його ролі та місця в жанровій системі є об'єктами наукового зацікавлення в цій статті.

Надзвичайно важливим при дослідженні архітекtonіки та композиції сонета є порівняльно-типологічний аналіз, що забезпечує можливість виявлення подібних і диференційних ознак сонетів різних національних літератур, зокрема англійських й українських сонетів кінця XIX — початку XX ст.

До детального аналізу залучено близько 200 англійських та українських сонетів означеного періоду. Розглянуті англійські та українські сонети в переважній більшості є канонічними, тобто відповідають архітекtonічним та композиційним вимогам одного з трьох типів сонета: італійського, французького або англійського. Серед них італійський тип сонета є найпоширенішим. До того ж, у межах італійського типу виділяються різні архітекtonічні моделі сонета. В українських сонетах через велику різноманітність способів строфічної організації важко зафіксувати домінуючу архітекtonічну модель. Проаналізовані 90 українських сонетів диференціюються за 47 різними архітекtonічними моделями. Причому більшість з них (41 архітекtonічна модель) не володіють інваріантністю.

В аспекті строфічної будови оригінальним є сонет І. Франка „Гей, описали нас, немов худобу...” — *ABBA BAAB CDD EEC Я5*. Особливості архітекtonічної форми сонета багато в чому сприяють конкретизації його ідейного змісту. Так, початковий і завершальний вірші в терцетах римуються, а між ними розташовано два дистихи. Утворюється своєрідне архітекtonічне та композиційне кільце:

<i>Ну, от тепер ми чисті! Глупі, глупі!</i>	<i>C</i>
<i>Ножі, оздобі й скарби наші з нами,</i>	<i>D</i>
<i>Тих вам не взять бандитськими руками!</i>	<i>D</i>

<i>І розвели нас у апартаменти</i>	<i>E</i>
<i>Державні. Злишні тут всі компліменти!</i>	<i>E</i>

Салон, ідальня й с... — все вкуті [10, 35]. С

Типологічну подібність із сонетом І. Франка, що проявляється на рівні схеми римування, спостерігаємо в архітектоніці сонета Е. Несбіт „Night” („Ніч”) з циклу „Day and night” („День і ніч”). Терцети сонета римуються за подібною схемою *cddeec*, проте відмінним є те, що сонет містить лише чоловічі рими та строфічно поділений на октаву і секстет.

Серед розглянутих англомовних сонетів італійського типу найпопулярніша модель — *abba abba cdc dcd Я5* (15). Ця модель характеризується збереженням традиційного метра, строфічним поділом на катрени та терцети, класичною схемою римування: кільцеве римування в катренах і перехресне в терцетах. Менш вживаними є моделі: *abbaabbacdecde* (12), *abbaabbacdcdcd* (10), *abbaabbacdedce* (7). Загалом, в англомовних сонетах італійського типу вдалося виокремити понад 30 різних архітектонічних моделей.

Типологічну подібність за схемою римування спостерігаємо у двох моделях. Сонети за моделлю *abba abba cdc dcd* характеризуються строфічним поділом на катрени та терцети, а сонети за моделлю *abbaabbacdcdcd* є астрофічними. Астрофічність сонетів, очевидно, пов'язується з певним типом композиції. Так, у розглянутих астрофічних сонетах розгортання теми переважно відбувається не за класичною схемою (теза — розвиток тези — антитеза — синтез), а у формі клімаксу, за якої емоційно-семантичне наростання, що починається в катренах, продовжується в першому терцеті та завершується в другому. Загострення антитези є менш відчутним; архітектонічні та композиційні засоби забезпечують цілісність і завершеність сонета.

Особливим різновидом італійського типу сонета в англомовній поезії є мільтонський сонет (Miltonic sonnet), що характеризується спрощеною схемою римування *abbaacca dedede* та строфічним поділом на октаву та секстет. Графічний поділ сонета на октаву та секстет пов'язаний з особливостями композиції. Відомо, що октава та секстет відрізняються за функціональним призначенням в сонеті. Метою поета в октаві є визначення проблеми, ситуації, яка викликає сумнів чи протиріччя у читача. Мета секстета — прокоментувати проблему чи запропонувати її вирішення. Тому перехід від октави до секстета позначається несподіваним різким „поворотом” теми („вольтою”), що здійснюється на межі восьмого та дев'ятого віршів.

Яскравим прикладом мільтонського сонета є твір О. Уайльда „The grave of Shelley” („Могила Шеллі”), в якому дотримано строфічного поділу (на октаву та секстет) і схеми римування (*dedede*). В октаві репрезентована загальна картина протестантського цвинтаря в Римі, де захороненні останки П.Б. Шеллі, який загинув під час морського шторму. Автор розширює традиційну кількість рим в октаві з двох до трьох (*abbaacca*), що пов'язано з бажанням більш повно та різноманітно втілити поетичні образи. В секстеті виявляється авторське ставлення до зображуваного, зокрема стверджується думка, що могила П.Б. Шеллі є найкращою, оскільки знаходиться в синій печері на узбережжі моря, яке так сильно любив поет.

*But sweeter far for thee a restless tomb* d  
*In the blue cavern of an echoing déep,* e  
*Or where the tall ships founder in the gloom* d  
*Against the rocks of some wave-shattered stéep* [1, 518]. e

В україномовних сонетах кінця XIX — початку XX ст. помітна тенденція до поєднання окремих ознак італійського сонета з французьким. Йдеться передусім про схему римування в катренах, де перехресне римування в першому катрені поєднано з кільцевим римуванням у другому: І. Франко „Замовкла пісня. Чи ж то їй, свобідній...” — *АВАВ ВААВ cDE DcE Я5*; І. Франко „Вузька, важкая до добра дорога...” — *АВАВ АВВА CDE CDE Я5*; І. Франко „Ні, не любив на світі я нікого...” — *AbAb bAAb CCd EEd Я5*; І. Франко „Минув час мук? Брехня! Чи ж давній час...” — *aVaB aBbA CCD EED Я5*. Декілька сонетів побудовано за зворотною моделлю, за якої кільцеве римування в першому катрені поєднано з перехресним римуванням у другому: І. Франко „Вже ніч. Поснули в казні всі, хропуть...” — *aBbA VaVa CCD EEd Я5*; Леся Українка „Бахчисарай” — *aBbA VaVa CCd EEd Я5*.

Сонети французького типу займають незначну частку серед розглянутих канонічних сонетів. Головною вимогою французького сонета є кільцеве римування в катренах та наявність парного римування у першому терцеті. Англомовні сонети французького типу побудовані за архітектонічною моделлю *abbaabbacdeed Я5*. Зокрема виділяємо сонети А.Ч. Суїнберна: „The order of release” („Порядок звільнення”), „The last word” („Останнє слово”) „Life in death” („Життя у смерті”). Ці сонети характеризуються дотриманням традиційної схеми римування та класичного метра, проте є астрофічними.

Англомовні сонети французького типу відрізняються від україномовних сонетів за архітектонічними ознаками, зокрема за способом строфічної організації. Розглянуті україномовні сонети характеризуються строфічним поділом на катрени та терцети. Серед найяскравіших зразків французького типу сонета в україномовній поезії виділяємо наступні: У. Кравченко „Дрібниці” — *AbbA Abba CCd EEd Я5*; І. Франко „Сікстинська мадонна” — *aBbA Vaav CCd EEd Я5*; Т. Бордуляк „Ліс” — *aBbA aBbA CCD*



## EED Я5.

Як окремих різновид французького типу сонета можна розглядати сонет Лесі Українки „Fa”, що входить до циклу віршів „Сім струн”. Сонет „Fa” строфічно поділений на катрени з кільцевим римуванням та терцети з дещо модифікованим римуванням: *aBbA BaaB CCd dEE*. Особливу увагу привертає віршований розмір: *Я 5665 5555 555 566*, в якому поєднуються вірші 5-стопного та 6-стопного ямба. Н. Костенко зазначає, що 5-стопний ямб вживався переважно як несамотійний розмір, один із компонентів різностопних ямбічних структур. Поєднання 5-стопного ямба із 6-стопним в поезії Лесі Українки дослідниця пояснює таким чином: „Спорадичне впровадження рядків 6-стопного ямба з цезурою породжує ефект контрастного їх зіставлення з рядками нецезурованого 5-стопного ямба, що увиразнює ритм [7, 169-170]. Таким чином, цезурованість 6-стопного ямба та окремих рядків 5-стопного ямба надає більшої динаміки ритму.

Серед розглянутих англійських та україномовних сонетів кінця XIX — початку XX ст. можна виокремити групу сонетів англійського (шекспірівського) типу. Англійський тип сонета яскраво виражений в англійській поезії, де він представлений традиційною моделлю *ababcdcdefgg Я5*, проте характеризується астрофічністю. В україномовній поезії цього періоду поширеною була орієнтація на кращі зразки італійського („*Vita nuova*” Данте) та польського (сонети А. Міцкевича) сонетописання. Тому, англійський тип сонета в класичній формі практично не зустрічається в репертуарі україномовних поетів кінця XIX — початку XX ст.

Однак окремі сонети І. Франка за архітектонічними ознаками наближуються до англійського типу сонета. Сюди відносимо такі сонети: „Колись в однім шановнім руськім домі” — *ABBA CDDC EFF EGG Я5*; „Сидів пустинник біля свого скиту” — *ABBA CDDC eFe FGG Я5*; „Росіє, краю туги та терпіння” — *ABBA CDCD EFE FGG Я5*. Ці сонети містять ряд диференційних ознак. По-перше, вони строфічно поділені на два катрени та два терцети, що суперечить канону (англійський тип сонета складається з трьох катренів і римованого дистиха). По-друге, катрени римуються різноманітними способами: кільцевим способом (*ABBA CDDC*), поєднанням перехресного римування в першому катрені з кільцевим в другому (*ABAB CDDC*), і навпаки (*ABBA CDCD*). Канон ж англійського типу сонета передбачає перехресне римування в катренах і парне римування в дистиху. Все ж наявність семи рим у сонеті, а також останнього римованого дистиха дає можливість класифікувати сонети цієї групи як архітектонічні модифікації англійського типу сонета.

Характерною ознакою англійського типу сонета в англійській поезії кінця XIX — початку XX ст. є поєднання декількох сонетів у цикли, де кожен сонет є композиційно оформленим та завершеним, але водночас, варіативно повторює той самий образ чи мотив, утворюючи з іншими сонетами циклу жанрово-тематичну єдність.

Міні-цикл С. Батлера „*Life after death*” („Життя після смерті”) складається з трьох сонетів англійського типу, архітектонічні моделі яких абсолютно тотожні на рівні строфічної організації, метра, розміру та римування (*ababcdcdefgg Я5*). Архітектонічна подібність сонетів невід’ємно пов’язана з тематичною спрямованістю циклу. Одну з провідних тем поезії С. Батлера визначає мотив взаємодії життя та смерті. Так, у першому сонеті циклу можна помітити вираження онтологічної опозиції „життя — смерть” через антиномічні пари: „*Stygian shore — Elysian plain*”, „*meet — part*”, „*praise — disgrace*”, „*right — wrong*”. Прийом антитези посилюється і в наступних сонетах циклу через бінарні опозиції „*flesh — blood*”, „*earth — heaven*”, „*ground — skies*”, об’єднуючи таким чином всі сонети циклу в жанрово-тематичну єдність.

Римований дистих у першому сонеті за вимогами композиційної організації концентрує основну думку сонета — мертві зустрічаються на устах живих людей:

*Yet meet we shall, and part, and meet again,* g  
*Where dead men meet, on lips of living men* [1, 494]. g

У композиційному аспекті в першому сонеті циклу „Життя після смерті” стверджується тема потойбічного існування та виражається ідея про зустріч з наставниками та ворогами в загробному житті. Другий та третій сонети циклу присвячені одному з наставників С. Батлера — відомому композитору епохи Просвітництва Г. Генделю, музикою якого поет захоплювався з дитинства.

Тематичні цикли, сонетні диптихи і триптихи, є характерними для україномовної поезії, зокрема для творчості І. Франка, У. Кравченко, Лесі Українки та ін. Одним з найважливіших сонетних міні-циклів в ідейно-тематичному плані є триптих І. Франка (цикл „Тюремні сонети”). Триптих складається з таких сонетів: „У сні мені явилися дві богині” — *ABAB CDDC EFE FGG Я5*; „І говорила перша: «Я любов»” — *aBaV aBaV CDD CEE Я5*; „І говорила друга: «Я ненависть»” — *ABAB ABAB CCD EED Я5*. Варто відзначити, що всі сонети міні-циклу відрізняються один від одного схемою римування, проте спільними є їхня тематична спрямованість та композиційна організація. Сонети глибоко філософські, оскільки в них поет намагається з’ясувати природу добра та зла. У першому сонеті стверджується тема — зустріч уві сні ліричного героя з двома богинями, що уособлюють любов і ненависть: „*Лице одної — блиски променисті*” — „*Лице другої чорний крив серпанок*», „*І соняшник дала мені розцвілий*” — „*А друга*

мовчки *терн* втиснула в руку” [11, 49]. Образи двох богинь у сонеті розкриваються завдяки посиленню антитези.

У другому сонеті „І говорила перша: «Я любов...»” звучить заклик берегти дар любові, який посилюється архітектонічною організацією. Зв'язок між зовнішньою та внутрішньою формами сонета проявляється через схему римування в терцетах: *CDD CEE*. Дистихи з парним римуванням у кінці кожного терцета відповідають прагненню поетів до епіграматичної завершеності вірша. Крім того, фінальний дистих у композиційному аспекті є найголовнішим, оскільки містить сонетний „замок”:

*Любов л ю д е й , мов хліб той до засіка,* *E*

*Громадь і степенуй в любов до ч о л о в і к а!* [11, 50] *E*

Останній вірш третього сонета „*Хто з злом не боресь, той людей не любить!*” є висновком не тільки до міні-циклу, а й до всього циклу „Тюремних сонетів”. Через любов до людей поет закликає до боротьби зі злом, одним з епізодів якого є його ув'язнення.

Отже, прикметною рисою англомовних та україномовних сонетів кінця XIX — початку XX ст. є поєднання сонетів у тематичні цикли, що дає можливість автору виразити багато різних аспектів свого досвіду, проаналізувати детально свої почуття. Єдність сонетів у циклі досягається завдяки композиційній організації, тематичній спрямованості та архітектоніці.

Таким чином, здійснений аналіз англомовних й україномовних сонетів кінця XIX — початку XX ст. дозволяє стверджувати наявність диференційних ознак, що проявляються в різних способах римування. Коефіцієнт архітектонічних моделей україномовних сонетів у співвідношенні кількості моделей (65) та кількості текстів (90) складає 72,2%. Високий показник архітектонічного розмаїття свідчить про прагнення поетів розширити жанрово-тематичні якості сонетної форми. Строфічний репертуар англомовних сонетів означеного періоду порівняно з україномовними є значно біднішим. Співвідношення кількості архітектонічних моделей (38) до загальної кількості розглянутих англомовних сонетів (110) дорівнює 34,5%. Цей факт доводить розширення версифікаційних можливостей сонета й орієнтацію англомовних поетів на традиційні канонічні форми.

Серед типологічних ознак англомовних та україномовних сонетів кінця XIX — початку XX ст. варто зазначити тенденцію до переважання італійського типу сонета в обох національних літературах. Це пов'язано з орієнтацією поетів на кращі зразки європейського та світового сонетописання та з намаганням поетів дотримуватися канону.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Английский сонет XVI — XIX веков : Сборник / Сост. А. Л. Зорин. — М. : Радуга, 1990. — 698 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — [2-е изд.]. — М. : Искусство, 1979. — 445 с.
3. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890 х — 1925 го годов в комментариях / Гаспаров М. Л. — Москва : Высшая школа, 1993. — 272 с.
4. Гроссман Л. П. Поэтика русского сонета / Леонид Гроссман // Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. — М. : Никитинские субботники, 1927. — С. 122-147.
5. Качуровський І. Строфіка : Підручник / Ігор Качуровський. — К. : Либідь, 1994. — 272 с.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. Квятковский. — М. : Сов. Энцикл., 1966. — 376 с.
7. Костенко Н. В. Українське віршування XX століття : навчальний посібник. — 2-ге вид., випр. та доп. / Н. В. Костенко. — К. : Видавничо поліграфічний центр „Київський університет”, 2006. — 287 с.
8. Пашковска-Хоппе К. Основные модели синтаксической композиции сонетов Шекспира [Электронный ресурс] / К. Пашковска-Хоппе // Шекспировские чтения, 1976 / . — М. : Наука, 1977. — Режим доступа : [http://www.kulichki.com/moshkow/SHAKESPEARE/sh\\_ch76.txt](http://www.kulichki.com/moshkow/SHAKESPEARE/sh_ch76.txt)
9. Рильський М. Сонети / М. Рильський. — К. : Молодь, 1974. — 200 с.
10. Франко І. Сонети / Іван Франко. — Львів, 1955. — 114 с.
11. Український сонет : Антологія / Упорядкування текстів та вступна стаття А. М. Добрянського. — Київ : „Радянський письменник”, 1976. — 232 с.
12. Шенгели Г. А. Техника стиха / Г. А. Шенгели. — М. : Гослитиздат, 1960. — 312 с.

## ДИСКУРС МИСТЕЦТВА-ЯК-SACRUM У РОМАНІ ГЕРМАНА ГЕССЕ “СТЕПОВИЙ ВОВК”

Роман Германа Гессе “Der Steppenwolf” (“Степовий вовк”), опублікований у 1927 році, став ще одним (як і попередні його твори, так і наступні), записом особистих переживань письменника. Поруч із представленням почуттів п’ятдесятирічного чоловіка, який, після втрати великого кохання, переживає глибоку життєву кризу, мистець демонструє і художню інтроспекцію свого внутрішнього світу, здійснює своєрідне його рентгенівське художнє освітлення, занурення у несвідоме (Ці аспекти роману “Степовий вовк” стали об’єктом дослідження у публікації: [23]). Гессе досліджує факти балансування на межі між надчуттєвим (νοητόν) і чуттєвим (αισθητόν), які стають для нього межею між сакральним і профанним. Тривоги і комплекси головного героя, його марення та сни наяву мають безпосередній зв’язок із колективними комплексами й тривогами, станом сучасного йому суспільства, яке втратило ідеали, дуже часто – й сенс буття. “Майстер інтроспекції, – пише Єжи Пабян, – без комплексів входить на терени великих суспільних аналізів і чудово розпізнає загрози, що надходять (зокрема й загрозу нової війни – *I. H.*). Він переконаний, що уподобання сучасності, уподобання масового суспільства можуть тільки позірно заповнити для індивідуума екзистенційну пустку. Як він зауважує в одному з листів «Та крихта боксу і веслярства не зможе замінити релігії та культури» [20, 158].

Творчість Г. Гессе в контексті релігійних проблем (з’явився навіть окремий збірник, присвячений цій проблемі: [15]) – зосібна й у романі “Степовий вовк” – уже ставала об’єктом розгляду літературознавців, релігієзнавців та філософів [2], [5], [11], [12], [19], [22], [26], зокрема, наприклад, елементів містицизму [10] чи спиритуалізму [17] в його творчості, чи буддистським мотивам [18]. Вивчався й жанрові особливості “Степового вовка” [24], [25] та окремі теми й мотиви у цьому романі [9]. Однак, окрім окремих аспектів взаємин релігії та культури (як наприклад у статті Карін Тебен [25]), концепція мистецтва-як-sacrum у цих публікаціях не ставилася й не розглядалася. Тому *метою* цієї статті є розглянути дискурс категорії sacrum у романі Г. Гессе “Степовий вовк”, а її основні завдання – показати ідейно-естетичні погляди, задекларовані у творі, які стосуються взаємин культури та релігії; виокремити основні елементи сакрального, представлені у романі, окреслити найважливіші параметри релігійного авторського світобачення у творі.

Єжи Пабян пише, що в творчості Г. Гессе можна дошукуватися “естетичної конструкції, яку б можна було назвати христологією мистецтва: бо ж мистецтво бере на себе терпіння та гріхи цього світу. Мистецтво (а разом із ним очевидно й Мистець) ніби переймає на себе роль Спасителя. Тому справжня творчість – це покликання, це місія надавання світові сенсу” [20, 141].

Саме взаємини людини, культури й релігії, її світовідчуження та балансування на межі між реальністю фізичного світу, який прямує до профанної втрати будь-яких ідеалів, і реаліями внутрішнього світу окремої людини-мистця, котра покликана врятувати цей світ від хаосу й, у метафоричному значенні, розпаду – розпаду, сказати б, цілісного ядра культури й релігії, розпаду, який породжує величезну енергію руйнації людської спільноти, духового й духовного світу сучасної людини, є однією з напрямних ліній авторського пошуку як у “Степовому вовкові”, так і в інших творах Гессе.

За десять років до виходу в світ “Степового вовка” письменник писав про те, що ще підлітком він відчув, що “все, що насправді є цікавим і вартим життя, що може нас захопити й затамувати наш подих, відбувається у нас самих, а не поза нами [...]. В мені почав відбуватися процес, який християнин назвав би «вникненням у свій дух», а психоаналітик – як «інтroversію» [...]. Для релігійних анахоретів та поетів цей стан є доконечним [...]” [14, 35]. Саме на межі перетину християнського уявлення про вникнення в свій дух та психоаналітичної інтroversії Гессе-письменник знаходить джерело ідей та натхнення для своїх творінь (Одним із останніх досліджень творчості Гессе в контексті ідей К. Г. Юнга є стаття Гюнтера Баумана: [8]). Одночасно Г. Гессе часто демонструє свою релігійність: “Ми поети й інші не з цього світу [...], ми, релігійно наставлені...” [14, 36]. У грудні 1959 року в одному з листів він писав: “Я – самотній мандрівник, вихований в індійсько-християнському дусі...” [13, 109].

Джордж Сантаяна, розглядаючи в есеї “Гомерівські гимни” прояви сакрального в давногрецькій гимнографії, ставить питання про певні збіжності та відмінності між релігією та поезією (маючи під нею на увазі художню літературу). Він приходить до висновку, що релігія греків була поезією – тим, що “уява привносила у тільки-но народжену науку” [6, 53]. Релігія давніх юдеїв також “повноправно може бути названа поезією”, бо вони “відразу зробили крок до сміливої драматичної ідеї угоди між їх народом і Небесами: саме така ідея дала б змогу драматургові у всій динаміці відобразити шляхи пристрастей і долі” [6, 53-54]. Існує й ще один, на думку Д. Сантаяни, різновид поезії (назвімо це мистецтвом-як-

релігією), яку він називає “поезією природної релігії незалежних філософів”. Тут “уява бере участь у формуванні моральних правил та ідеалів розуму, додаючи їм більшої обґрунтованості та завершеності, чого не міг би дати чуттєвий досвід”. Це – “різновид поезії, який водночас є стихійною релігією совісті та розуму” [6, 54]. Роман “Степовий вовк” є одним із прикладів художнього представлення концепції мистецтва-як-релігії; однак у Гессе цей третій вид поезії (художньої літератури), задекларований Сантаяною, розпросторюється й охоплює значно ширші пласти культурної спадщини людства й знову повертається до певних релігійних (не обов’язково християнських) цінностей.

Пауль Тіллх дещо під іншим кутом бачення акцентує на цій проблемі, наголошуючи на тому, що одна з тих духових функцій, у яких релігія шукає спільних знаменників, щоб до неї приєднатися – художня творчість людини, функція естетична: “І художня сфера устами багатьох мистців минулого і сучасності відповідає ствердно, з ентузіазмом і запрошує релігію не тільки приєднатися до неї, але й визнати, що мистецтво і є релігія”. Але саме тут релігія починає висловлювати сумнів зі свого боку, бо “хіба мистецтво не виражає реальність, у той час як релігія трансформує її? І хіба ж немає ірреальних елементів навіть у найвищих творіннях мистецтва”. Релігія згадує, наголошує П. Тіллх, що у неї “старі взаємини зі сферами моралі і пізнання, з благим та істинним, і не піддається спокусі розчинитися в мистецтві” [7, 240].

Одним із важливих аспектів формування ідеї мистецтва як невіддільного інгредієнта *sacrum* в філософсько-ідейній концепції роману, є, як видається контекстуальний фактор – процес та ідеї секуляризації (Детально проблеми секуляризації розглянуто в: [21]) та її крайньої форми – нігілізму.

Щоб розуміти, чим є “секуляризація”, наголошує Ганс Блюменберг, достатньо простого визначення того, що це означення “довготривалого процесу сезання релігійних обов’язків, трансцендентних наставлень, потойбічних очікувань, культових настанов та інших міцно зафіксованих зворотів із приватного та повсякденно-публічного життя” [1, 10]. Однак, такий опис є можливим саме тому, що ми ще розуміємо те, що передувало секуляризації: “розуміємо, що означали колись прагнення спасіння, потойбічна надія, трансценденція, суд Божий, втеча від світу й «захопленням у полон» світом” [1, 10], тобто тими елементами «позасвітнього» (*Unweltlichkeit*), які, очевидно слід визначати як щось первісне, вихідну позицію для секуляризації. Таким чином, великий всеохопний процес секуляризації “виявляється тепер уже не як кількісне зменшення, а як сукупність транзитивних специфікованих якісних перетворень, у яких певні пізніші явища стають можливими і зрозумілими тільки при наявності переданого їм раніше. Тут уже немає порівняльного ступеня «усе більш світського», але в кожному випадку твердження відбувається особлива мутація в секуляризаці” [1, 11].

Секуляризація для Степового Вовка є процесом профанації культури, культури європейської, яка є виразом священного: “Чи ми, давні знавці й шанувальники колишньої Європи, колишньої справжньої музики, колишньої справжньої поезії, не стали просто мізерною купкою немудрих, сумних схибнути невротиків, яких завтра висміють і забудуть. Чи те, що ми зведемо культурою, що ми зведемо духом, душею, що для нас гарне й святе, – тільки примара? Може воно вже давно померло, і лише ми, кілька дурнів, вважаємо його справжнім і живим? Може, все те, що хвилює нас, дурнів, завжди було тільки фантомом?” [3, 43].

Самотня Людина, загублена у земному профанному світі – Степовий Вовк “на руїнах свого життя шукав хисткого сенсу, страждав через те, що іншим здавалося безглузким, жив життям, що іншим здавалося божевільним, і потай сподівався серед цілковитого хаосу знайти одкровення, стати близьким до Бога” [3, 41]. Саме такий пошук констант у змінному світі, абсолютних цінностей у релятивному світі лучить героя твору з основними напрямними філософії Платона.

Степовий Вовк, “незважаючи ні на що”, був “справжнім християнином, справжнім мучеником, бо всю гостру прискіпливість, усю в’їдливість, усю ненависть, на яку він тільки був здатен, виливав насамперед і переважно на себе” [3, 14]. Моріс Бланшо наголошує, що темою “Степового вовка” є те, що “Людина не є вовком, інстинктом і духом, узагальненим поділом, запозиченим із лютеранських поглядів; треба здемаскувати й відчарувати цю надто просту двоїстість, заходячи глибше в розпорошеність її внутрішнього світу”. Іншою темою “є розпачлива спроба відшукування [рівноваги] світу, виходячи від хаосу” [9, 174]. Цим хаосом, власне, і є для Г. Гессе секуляризований міщанський світ, який усе далі й далі відходить від первісної точки відліку – мистецтва-як-сакрального: “Важко знаходити цей божистий слід у житті, яким ми живемо, в нашу добу, таку вдоволену, таку міщанську, таку бездуховну добу, серед цієї архітектури, цього ділового світу, серед цієї політики й цих людей!” [3, 34].

У “Післямові автора” у “Степовому вовку” Герман Гессе наголошує, що в цій книжці йдеться не тільки про духовні повневір’я й страждання Гарі Галера, а й “про щось інше”, про те, що над Степовим Вовком здійснюється “інший, вищий, вічний світ” і “всі ті місця в книжці, де йдеться про дух, мистецтво і про «безсмертних», протиставляють світові страждань, у якому живе Степовий Вовк, позитивний, веселий, понадособовий і понадчасовий світ віри [...]. Це твір не зневіреного, а людини, яка в щось вірить” [3, 251]. Герой переживає перехід із стану профанного (земного світу – юдолі печалі) до світу сакрального (який є одночасно переходом від вовчого, тваринного рівня психіки до рівня людського): “Це

було на концерті, грали чудову старовинну річ [...] несподівано відчинилися двері потойбічного світу, я перелетів небо і побачив Бога за роботою, відчув солодкий біль – і вже не боронився ні від чого в світі, все приймав, і всьому віддавав своє серце”. Інколи “я хвилину чи дві чітко бачив немов золотистий, божистий слід, який проходив через моє життя” [3, 33]. Ці ж проблеми – переживання земної любові як еросу як відгуку любові платонічної та мистецтва-*як-sacrum* у Платона розглядає Джордж Сантаяна крізь призму вираження платонічної любові у творчості деяких поетів Ренесансу – Франческо Петрарки, Мікелянджело, Лоренцо де Медичі, Гвідо Кавальканті. Д. Сантаяна, узагальнюючи ідеї Платона, наголошує, що “самі собою враження не мають нічого незмінного, жодної зрозумілої суті [...]. Має існувати вічний і чітко окреслений об’єкт, який з’являється нашому поглядові в нескінченному розмаїтті виявів; видимий нами фантом то однією, то іншою гранню висвітлює цю смутну і невловиму ідею [...]. Такі самі ефемерні й окремі вияви краси, які привертають нашу увагу і зачаровують душу, – швидкоплинні видіння, стани душі, що безповоротно зникають” [6, 141]. І мистецтво, і земне кохання стають для Галера кожного разу відблиском, однією з граней платонівської ідеї. Одночасно ця земна копія є відбитком ідеї, яка має божественне, сакральне походження. Переживання божистого – є переживанням мистецького або наукового горіння, земного кохання: у безсонну ніч “я раптом почав проказувати вірші, [...] гарні і дивовижні”; “вранці я їх уже не пам’ятав; і все ж таки вони десь зберігаються у мені, наче тверде ядро горіха в старій, ненадійній шкарлупі”; відчуття сакрального приходило й тоді, коли “я читав якогось поета, коли розмірковував над Декартом, Паскалем”, а “якось воно спалахнуло й згубило свій слід далеко в небі, коли я був у своєї коханої” (тут з’являється концепція про *агаре*, як про як про первісну ідею, як *милість*, яка народжує *егос*) [3, 34]. Погляди Д. Сантаяни перегукується з думками героя Г. Гессе про те, що “сама любов і краса спонукають навіть звичайну людину усвідомлювати причетність до кращого світу, наближають до втраченого щастя – щастя, якого ніхто у цьому світі не пізнав, і все ж такого природного, такого очікуваного [...]”, бо “принаймні, не існує іншої такої сфери, де наближення до надчуттєвого супроводжувалося б таким трепетним відчуттям його реальності, де феномен був би таким очевидним і водночас нейтральним символом чогось вищого – довершеного і божественного” [6, 140].

Гарі Галер не може зрозуміти, “якої втіхи й радості шукають люди в переповнених вокзалах, готелях і кав’ярнях, під чадну, набридливу музику, в барах, вар’єте розкішних міст, на всесвітніх виставках, на карнавальних гуляннях, [...] на великих стадіонах” [3, 34]. Те ж, що для героя роману “було і є неземною втіхою, великим переживанням, екстазом і захватом, те світ знає, шукає і любить щонайбільше в поезії, а в житті вважає божевіллям” [3, 34-35].

Герман Гессе заглиблюється у романі й у проблеми нігілізму (від латинського *nihil* – ніщо. Етимологічно воно виводиться з *nihilum* – «жодної ниточки, ані волосини»), який для сучасного йому світу стає одним із радикальних виявів секуляризації, відходу від світу сакрального – як від людської віри й релігійної постави, так і високого мистецтва: “Весь світ нашої культури – суцільне кладовище, де від Ісуса Христа й Сократа, від Моцарта й Гайдна, від Данте й Гете лишилися тільки збляклі імена на іржавих табличках” [3, 88]. Секуляризація і нігілізм – як головні фактори духовної інфляції, приводять до девальвації віри. Герміна констатує завершення цього процесу в душі Галера: “Ти, Гарі, був мистцем і мислителем, сповненим радості і віри, завжди шукав великого і вічного, ніколи не вдовольнявся банальним і дрібним. Та чим більше життя будило тебе і звертало твій погляд на самого себе [...] все те, що ти колись вважав гарним і священним, що ти любив і шанував, уся твоя колишня віра в людей і в наше високе покликання, все те виявилось даремним, не могло тобі допомогти, все воно втратило свою вартість і розсипалося на порошок. Твоїй вірі не стало чим дихати. А смерть від задухи – тяжка смерть” [3, 170].

Достатньо широким дослідженням явища нігілізму, його зв’язку з мистецтвом і художньою літературою зокрема, є книга Вольфганга Крауса “*Nihilismus heute oder Die Geduld der Weltgeschichte*” (“Нігілізм сьогодні або Терплячість світової історії”). Ідеї В. Крауса та їх теоретичні викладки у багатьох випадках мають паралельне художнє представлення в романі Г. Гессе.

Енергетичний баланс між колективним несвідомим, якому релігійне світосприймання, уявлення про богів і Бога, мітологія та релігійні ритуали, Церква надавали можливість “мирного побутування”. Там це “несвідоме перейшло в символи, там відбулася його плідна взаємодія з одиничним”. Початок нігілістичної катастрофи сучасності, на думку В. Крауса, кладе, зокрема, й процес секуляризації, коли “Бог, боги та релігії не мають реально-доказового змісту, й оскільки дійсною є лише наука” [4, 66]. Вияви нігілізму як життєвого розчарування мають згубні наслідки й для духовної рівноваги головного героя “Степового вовка”: “Релігія, батьківщина, родина, держава втратили для мене свою вартість і стали мені байдужі, марнославство науки, ремесел, мистецтва викликало в мені огиду” [3, 78]. Як наголошує В. Краус, К.-Г. Юнг додає цю катастрофу в тому, що “відповідна психічна функція діяти не перестала, вона просто перемістилася у сферу несвідомого, «внаслідок чого люди виявилися отруєними надміром лібідо, сконцентрованого у культі образу Божого»”. Однак несвідоме від цього не стало усвідомленим, а навпаки, ще посилювалося. Коли звернені до ірраціональності психічні функції людини більше не зв’язані в

релігіях, мітах, образах, символах, тобто не мають виходу у сферу *sacrum*, вони “повністю переключаються в несвідоме й звідти запановують над реальністю [...]”. Нормальна релігійна функція збочується тоді в агресію, в руйнування”, і, як висновує з цього К. Г. Юнг, “раціональна культурна взаємність неминуче обертається зворотним боком – ірраціональним культурним спустошенням” [4, 66].

Такий процес може призвести до занепаду й зникнення релігій; релігійно марковані концепти, символи деградуєть; релігійні міти проходять трансмутації або зникають. Ці ж процеси порушують баланс внутрішніх психічних сил людини, її екзистенції: несвідоме “перестає відображатися у нашому житті, виникає застій, «особливе нагромадження енергії», своєрідний «заряд, здатний вибухнути». Саме цим і викликаний невроз, що охопив тепер як окрему особистість, так і цілі народи: наслідком цього є руйнування, агресія, самознищення” [4, 66-67]. Герман Гессе шукає філософських узагальнень для окреслення такого перебігу суспільних явищ, представляючи художньо окреслений процес такого дисбалансу психічної енергії як у окремої людини (Степового вовка), так і у суспільства, яке його оточує.

Йдучи за ідеями Альфреда Адлера, Вольфганг Краус зауважує, що “людина надто легко піддається бажанню зрівнятися з Богом, особливо – якщо вона втратила віру в нього”. Вона шукає своєї подібності до Бога “не в творенні, а в руйнуванні. Оскільки сумління й культура ще якось гальмують спрямовану назовні агресивність, вона скеровується на внутрішнє саморуйнування” [4, 76]. Герман Гессе теж формулює цю небезпечну перспективу в своєму філософському романі, виокремлюючи людину мистецтва як таку, яка особливо піддається такій духовній корозії: “...Є багато людей, схожих на Гарі, особливо серед митців, усі вони мають у собі дві істоти, дві душі, в них є Божа і диявольська основа [...]” [3, 50]. Їх життя – це “невпинний страдницький рух і горіння, воно нещасливе, сповнене тяжких внутрішніх протиріч [...]. У таких людей народжується небезпечна і страшна думка, що, може, все людське життя – прикра помилка [...]. Але в них постає і інша думка: що, можливо, людина не просто тварина, а дитина богів і їй судилося безсмертя” [3, 51].

Під міщанським життям (яке для мистця є одним із виявів межового балансування між сакральним і профанним) головний герой розуміє спробу віднайти рівновагу, “між безліччю крайнощів і протилежностей”. Для нього ця протилежність яскраво виражається у дуалістичній парі святий / розпусник: “Людина має змогу вся до кінця віддатися духовному, спробам наблизитися до божистого, до ідеалу святості. Але й, навпаки, вона має змогу вся до кінця віддатися фізичному потягові, домаганням своїх почуттів і всі зусилля спрямувати на досягнення миттєвої втіхи. Перша стежка веде до святості, до душевних мук, до самопожертви Богові. А друга – до розпусти, до тілесних мук, до самопожертви тлінності” [3, 59]. І ось “між цими двома стежками, дотримуючись золоті середини, й намагається жити міщанин [...]”. Він “ніколи не віддасться ні буянню почуттів, ні аскетизмові, ніколи не стане мучеником [...]”; він “не прагне ні до святості, ні до її протилежності”; він “хоче служити Богові, Але хоче служити й тілесним утіхам” [3, 59].

У письменницькій художній концепції дуального світу «людино-вовка» присутня особлива художня аберація сакрального. Такі зміщення декларуються тим, що профанне, земне життя людини до певної міри сакралізується своєю нормальністю, або, швидше, балансуванням на крайній межі між сакральним і профанним; підсвідоме набуває тут ознак світу профанного: “Поділ на вовка й людину, на інстинкт і інтелект, яким Гарі намагається пояснити свою долю, – це дуже велике спрощення [...]. Гарі бачить у собі «людину», тобто світ думок, почуттів, культури, одомашненої і витонченої природи, а поряд ще й «вовка», тобто темний світ інстинктів, дикості, жорстокості, брутальної, необтесаної природи”. Однак він “час від часу переживає щасливі хвилини, коли на хвилину вовк і людина в ньому миряться” [3, 65].

Про таке балансування на межі двох світів *sacrum* і *profanum* Вольфганг Краус пише, що “очевидним є ще одне: нігілізм здебільшого опановує особистість лише частково. Можна бути дуже релігійним, вірити в Бога і духовні цінності, а наступної миті припуститися щодо себе чи інших такого вчинку, яким усе це відкидається, мов ніколи й не існувало” [4, 77]. Гарі Галер в слово «людина» “вкладає все духовне, витончене чи хоча б привнесене культурою, а в слово «вовк» – усе інстинктивне, дике й хаотичне” [3, 69]. Адже людина – “не щось міцне і тривале (це був ідеал Античності, хай наймудріші представники здогадувалися, що він суперечить дійсності), а швидше спроба Творця, перехідне явище, вузький небезпечний місток між природою і духом. До духу, до Бога її жене внутрішнє призначення, а до природи, назад до матері, тягне глибинна туга; і між цими двома силами хитяється, тремтячи з ляку її життя” [3, 69-70].

Ганс Блюменберг, аналізуючи процес секуляризації та наростання нігілістичних процесів у добу Модерну, приходять до висновку, що важливим є те, що Людина Нового часу, прямує до “мирського” (*Weltlichkeit*) не отримує наново тієї свідомості дійсності, яка існувала в дохристиянську епоху, зокрема, наприклад, поверненням до космосу греків. Лише Ренесанс був “першим непорозумінням такого типу, спробою схопити нове поняття дійсності, яке почало про себе заявляти, як повернення вже одного разу створеної структури, якою можна заволодіти за допомогою знайомих категорій” [1, 14]. Це пов'язано з

тим, що “світ” – це не константа, на повернення якої можна було б сподіватися тоді, коли “слід лише розчистити багатовікові нашарування елементів релігійного походження і теологічної специфіки” [1, 14]. Йдучи за Ганною Арендт, Ганс Блюменберг приходять до висновку про сумнівність диференціації мирського і немирського (Weltlichkeit und Unweltlichkeit): історично секуляризація “у жодному з випадків не може розглядатися як процес переходу до мирського у найточнішому смислі слова – тому, що Модерн не поміняв потойбічний світ на поцейбічний і, строго кажучи, навіть не отримав нинішнє земне життя в обмін на майбутнє потойбічне; він, у кращому випадку, виявився відкинутим до нього” [1, 14]. До подібного висновку приходять і герої Германа Гессе, який вважає, що “шлях до невинності, до первісного, до Бога веде не назад, а вперед, не до вовка чи дитини, а все далі у провину, все глибше в олюднення” [3, 72]. Для Г. Гессе цей шлях до Бога лучиться із розв’язуванням кількох важливих проблем, пов’язаних із *sacrum* і *profanum*: що насправді є сакральним, який шлях людини до освоєння сакрального, до злиття з Богом. “Замість звужувати свій світ, спрощувати свою душу, тобі доведеться вбирати в неї, болочу й розширену, дедалі більше світу, аж поки врешті вбереш його весь і тоді, може, дійдеш до кінця, осягнеш спокій” [3, 73]. “Кожне народження означає відокремлення від всесвіту, означає відчуження від Бога, болісне формування нового. Повернутися до всесвіту, відмовитися від болісного відокремлення, стати Богом означає так розширити свою душу, що вона знову зможе охопити всесвіт” [3, 73]. Отже, для мистця йдеться про людину “в високому розумінні, про кінцевий наслідок довгого шляху людського становлення, про довершений взірць, про безсмертного” [3, 73].

В мистецтві, яке, як уже наголошувалося, для Гарі Галера лежить у просторі сакрального, теж відбуваються процеси профанації. Він пов’язаний, з одного боку, із недосконалістю людських засобів і можливостей виразити це *sacrum* (Герміна каже, що “є святі, яких я особливо люблю: Стефана, святого Франца й ще декого. І буває мені потраплять на очі такі облудні, фальшиві, дурні зображення цих святих, а також спасителі і Богоматері, що просто гидко на них дивитися. Коли я бачу такого солодкавого, ідіотичного Спасителя чи святого Франца і бачу, що ці мальовидла здаються комусь гарними й величними, то мені аж боляче стає за справжнього Спасителя”, бо “навіщо він жив і так тяжко страждав, коли людям досить такого нікчемного його образу!” [3, 114]), а з іншого (й у цьому випадку знаходить пряме вираження концепція ідей Платона) – з розуміння того, що образ, створений чи людською уявою, чи як витвір людських рук, завжди є лише копією ідеї, концепту (“А проте я знаю, що той образ Спасителя чи святого Франца, який я собі створила в душі, – продовжує Герміна, – тільки людський образ і до прообразу йому далеко, що самому Спасителю цей мій внутрішній образ здався б таким самим дурним і примітивним, як мені здаються ті солодкаві підробки” [3, 114]).

Релігійні, біблійні образи, які на прагматичному рівні покликані відкривати іншу, вищу (для *homo religiosus* – справжню) реальність є релігійно маркованими концептами – своєрідними вузловими атомами, які, структурують і представляють на дескриптивному рівні категорію *sacrum*. У агресивному середовищі секуляризації та нігілізму вони дегенерують до рівня симулякрів. Г. Гессе демонструє як корозія секуляризації трансмує їх у порожнечу симулякрів мас-культури: у фільмі зі старозаповітним сюжетом, “священну історію, її героїв і її дива, що нам у дитинстві здавалося першим, невиразним передчуттям якогось іншого світу, чогось нелюдського, тут показували вдячній публіці, що тихо жувала принесені з собою бутерброди, за вартість вхідного квитка [...]” [3, 184]. Окремо можна говорити в цьому випадку не тільки про профанацію *sacrum*, але й про деструкцію сакрального-як-мистецтва.

У романі Г. Гессе з’являється й певний конструкт характеристики сакрального часу, які відрізняються від ознак часу фізичного й має свої особливості протікання. Герміна каже, що для того “щоб бути побожною, треба часу, ба навіть треба бути незалежною від часу! Не можна бути справді побожною і водночас жити реальним життям...” [3, 114]. Разом з тим ці особливі прикмети часу сакрального тісно переплітаються із концепцією мистецтва-як-*sacrum*. У секулярному світі те, що “в школах звуть «світовою історією» і що примушують задля освіти завчати напам’ять, з усіма його героями, геніями, великими вчинками й високими почуттями, – все те брехня [...]. Завжди так було, і завжди так буде – гроші, влада, ціла доба, весь світ належить цілій дрібноті, а справжнім людям не належить нічого. Нічого, крім смерті” [3, 172].

Однак, крім смерті існує ще й *вічність* (слава у мистецтві насправді не є інгредієнтом вічності, оскільки вона – ефемерна). Особливістю цього концепту вічності у Гессе є його дуальна природа. Традиційним, теологічно окресленим її компонентом є християнське потойбіччя, яке дарує людині надію на вічне спасіння (“Побожні люди звуть її Царством Божим. [...] Всі ми, вимогливі, ті, кому відома туга, хто не вмщається в цьому світі, не могли б жити, якби, крім тутешньої атмосфери, не було ще якоїсь іншої, якби, крім цієї доби, не було ще й вічності, царства справжнього” [3, 174]); авторським компонентом (який перегукується з подібними ідеями, представленими в поезії Мікелянджело (мадригал “Покликанню моему запорака – чуття краси...”) та Лоренцо де Медичі (мадригал “Мов тьмава лампа пізньої пори...”) [6, 136-138]), представленим у контексті дискурсивної стратегії мистецтва-як-*sacrum*, є декларування загальнолюдської культури як невід’ємної частини божистого (це, знову ж, певним чином трансформована філософська доктрина Платона): “До цього царства належить музика Моцарта й вірші

твоїх великих поетів” [3, 174]. Поруч з усім Герман Гессе декларує цілий шерек *раціональних* (за класифікацією Рудольфа Отто) елементів вияву *sacrum* (“До нього (цього Царства – *I. H.*) належать святі, що творили дива, померли мученицькою смертю й стали для людей великим прикладом...” [3, 174]) і компонентів *іраціональних* (“...До вічності належить також і образ кожного справжнього вчинку, сила кожного справжнього почуття, навіть якщо про них ніхто не знає, ніхто їх не описує, не пробує зберегти для майбутнього, має тільки сучасність” [3, 174]) та представляє динамічну картину цілісного, синкретичного існування цих раціональних та іраціональних компонентів сакрального у людському бутті: “... Побожні люди знають про це найбільше. Тому вони й витворили ідею святих і те, що вони звать «сонмом святих». Святі – це справжні люди, молодші брати Спасителя. Ми ціле своє життя простуємо до них кожним своїм добрим вчинком, кожною сміливою думкою, справжньою любов’ю. Давні художники зображали сонм святих на тлі золотавого неба, осяйним, гарним, сповненим миру, – це те саме, що я називала «вічністю». Це – царство невидиме, царство, яке існує поза часом [3, 174-175]”. Завершуючи цю всеохопну картину *sacrum*, автор вкладає в уста Герміони окреслення остаточної мети, до якої має прагнути людина релігійна – *homo religiosus*: “Це наше царство, там наша домівка, туди прагне наше серце [...]. І тому ми тужимо за смертю [...]. Є багато святих, що спершу були великими грішниками. Але й гріхи можуть бути шляхом до святости, гріхи й порок [...]. Через який бруд, через яку брехню нам треба перейти, щоб дістатися додому! І нас нема кому вести, наш єдиний провідник – туга за своєю домівкою” [3, 175].

Ніби вторуючи Германові Гессе, Вольфганг Краус у пошуках засобів подолання нігілізму закликає не нехтувати й “релігійністю чи трактувати її занадто спрощено: адже з неї виростає вся наша культура, і це дається взнаки не лише тоді, коли внаслідок її надто спрощеного трактування виникають якісь негаразди, а й насамперед у формуванні наших уявлень про щастя, внутрішню гармонію, красу й згоду, любов, дружбу, співжиття”. І додає: “Звичайно, можливість «гуманізму без Бога», позарелігійної життєвої мотивації теж не виключена, однак ніколи не слід забувати, що своїм корінням релігія сягає саме в культуру” [4, 100]. Й, ніби далі продовжуючи ідеї Г. Гессе, на питання про те, що можна було б протиставити нігілізмові, В. Краус відповідає: “Релігійність і гуманістичну систему цінностей”. І, одночасно, окреслює наступну перспективу: “Можна вдатися й до неологізму, в якому наголошено дійову орієнтацію на гуманістичні цінності: «валоризм» релігійної позиції. При цьому «валоративність» означало б дещо більше, ніж «консервативне збереження цінностей», бо включало б у себе також їх активацію” [4, 102].

Узагальнюючи філософські концепції Германа Гессе український письменник і вчений німецького походження Юрій Клен (Освальд Бурггардт), віднаходить у них своєрідну синтезу сакрального та профанного: “... Треба виправдовувати світ і прийняти все життя, яким воно є, з його красою і потворністю, радістю і жахом, гріхом і праведністю” [5, 519].

Категорія *sacrum* у романі Германа Гессе отримує своєрідне, ідіоконцептуальне вираження. Мистець створив цілісну й усеохопну картину концепції культури-*як-sacrum*, що побудована на філософських концепціях Платона та має паралелі у поезії Ренесансу, особливістю якої є представлення багаторівневих взаємин культури та релігії й тенденцій їх розвитку в сучасному секуляризованому світі. Саме ці аспекти творчості письменника потребують наступних дослідницьких розшуків та узагальнень.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Блюменберг Ханс. Из книги “Легитимность нового времени” // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 5 (87). – С. 10-25.
- Борецький Мирон. Есей Юрія Клена (Освальда Бурггардта) про Германа Гессе // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Гол. редактор Леся Кравченко. – Дрогобич: Відродження, 2004. – С. 255-262.
- Гессе Герман. Степовий вовк / Пер. з нім. Є. Поповича. – Київ: Основи, 2003. – 251с.
- Краус Вольфганг. Нігілізм сьогодні або Терплячість світової історії / Пер. з нім. М. Павлюка. – Київ: Основи, 1994. – 124с.
- Клен Юрій. Герман Гессе // Клен Юрій (Освальд Бурггардт). Вибрані твори : Дрогобич, 2003. – С. 515-519.
- Сантаяна Джордж. Витлумачення поезії та релігії / Пер. з англ. О. Махничева. – Львів: Ініціатива, 2003. – 288с.
- Тилліх Пауль. Теология культуры // Тилліх Пауль. Избранное. Теология культуры. – Москва: Юристъ, 1995. – С. 236-395.
- Bauman Günter. “Es geht bis auf’s Blut und tut weh. Abe rest fördert”: Hermann Hesse und die Psychologie C. G. Jungs // Hermann Hesse und die Psychoanalyse: “Kunst und Therapie”. – Bad Liebenzell: Gengenbach, 1997. – S.42-60.
- Blanchot Maurice. Н. Н. // Przegląd filozoficzno-literacki. – 2007. – Nr. 2 (17). – S. 167-185.
- Cheong Kyung Yang. Mystische Religiosität als Synthese zwischen West und Ost bei Hermann Hesse // Hermann Hesse und die Religion. – Bad Liebenzell / Calw: Vernhard Gengenbach, 1990. – S.117-131.
- Fickert Kurt J. The Significance of the Epiphany in “Der Steppenwolf” // International Fiction Review. – 2002. – № 1-2 (29). – P. 1-10.



- Gellner Christoph.* Zwischen Ehrfurcht und Revolter: Hesse und die Doppelgesichtigkeit alter Religion // Hermann Hesse und die Psychoanalyse: "Kunst und Therapie" – Bad Liebenzell: Gengenbach, 1997. – S. 300-315.
- Hesse Hermann.* Fragmenty listów z lat 1945-1961 // Przegląd filozoficzno-literacki. – Warszawa 2007. – Nr. 2 (17). – S. 93-110.
- Hesse Hermann.* Weltgeschichter // *Hermann Hesse.* Politische Betrachtungen. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970. – S. 34-38.
- Hermann Hesse und die Religion. – Bad Liebenzell / Calw: Vernhard Gengenbach, 1990. – 212s.
- Horrocks David.* Harry Haller as "Höherer Mensch": Nietzschean Themes and Motifs in Hermann Hesse's "Der Steppenwolf" // *Germal Life and Letters.* – 1993. – № 2 (46), Apr. – P. 134-144.
- Klemm David E.* Re-Entering the Magic Theatre: The Trace of the Other in Hermann Hesse "Steppenwolf" // *Believing in the Text: Essays from the Centre for the Study of Literature, Theology, and the Art, University of Glasgow.* – Oxford: Peter Lang, 2004. – P. 145-157.
- Kher Inder Nath.* The Buddhist Motif of Enlightenment Hermann Hesse's "Steppenwolf" // *The Literary Criterion.* – 1996. – № 3 (32). – P. 39-49.
- Küng Hans.* Hermann Hesse als ökumenische Herausforderung // *Hermann Hesse und die Religion.* – Bad Liebenzell / Calw: Vernhard Gengenbach, 1990. – S. 57-86.
- Pabian Jerzy.* Długa pielgrzymka samotnika. Hermann Hesse (1877-1962) // *Przegląd filozoficzno-literacki.* – 2007. – Nr. 2 (17). – S. 139-166.
- Pott Sandra.* Säkularisierung in den Wissenschaften seit der frühen Neuzeit. – Bd. 1. – Berlin-New York, 2002. – S. 11-45.
- Schine Robert S.* "The Deleted Word": Implications of an Altered Text by Hermann Hesse // *New England Review: Middlebury Series.* – 2004. – Vol.25 (3). – P.104-112.
- Steward Mery E.* The Refracted Self: Hermann Hesse, "Der Steppenwolf" // *The German Novel in the Twentieth Century: Beyond Realism.* – Edinburgh: Edinburgh UP, 1993. – P. 80-94.
- Schwarz Egon.* Hermann Hesse "Steppenwolf" // *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman.* – Columbia: University of South Carolina Press, 1991. – P. 382-414.
- Tebben Karin.* "Und dann war ich eben nie etwas anderes als Künstler...": Künstlermythen im Werk Hermann Hesses // *Colloquia Germanica.* – 1999. – № 1 (32). – S. 1-35.
- Volker Michels.* Gegen den Nationalismus der Konfessionen: Religiosität bei Hermann Hesse // *Hermann Hesse und die Religion.* – Bad Liebenzell / Calw: Vernhard Gengenbach, 1990. – S.147-166.

**Уляна ФАРИНА**

УДК 821.111-21

## **КЛЮЧОВІ ПОНЯТТЯ КУЛЬТУРИ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ «A MOON FOR THE MISBEGOTTEN» Ю. О'НІЛА**

*У статті розглянуто проблему трансформації ключових понять культури в тексті перекладу. Подано аналіз передачі ірландсько-американського колориту оригінальної драми Ю. О'Ніла «A Moon for the Misbegotten» у текстах українського, російського та польського перекладів. Простежено ступені спотворення перекладачами авторського послання.*

*Ключові слова: ключові поняття культури, еkleктика методу, культурне пограниччя, етнічна ідентичність.*

*The article examines the transformation of the key notions of culture in the text of translation. It has been analyzed the transfer of Irish-American culture of the drama «A Moon for the Misbegotten» in the texts of Ukrainian, Russian and Polish translations. It has been depicted the levels of the translators' interference into the author's message.*

*Key words: key notions of culture, realistic technique, writing eclecticism, cultural diversity, ethnic identity.*

*В статье рассмотрена проблема трансформации ключевых понятий культуры в тексте перевода. Дан анализ передачи ирландско-американского колорита оригинальной драмы Ю. О'Нила «A Moon for the Misbegotten» в текстах украинского, русского и польского переводов. Проанализирована степень искажения авторского послания переводчиками.*

*Ключевые слова: ключевые понятия культуры, еkleктика метода, культурное пограничье, этническая идентичность.*

З падінням Вавилону Господь «розсіяв» слово, подарував нам мови та самотність, спричинену нашою інакшістю, а також такий приємний і водночас такий нездійснений обов'язок поборювати нашу відокремленість<sup>12</sup>.

Уїлліс Барнстоун, «Поетика перекладу» [9, 3]

Метою пропонованої статті є дослідити специфіку передачі елементів, котрі можна назвати ключовими для культури, представленої в драмі „A Moon for the Misbegotten”. Особлива увага звертається на передачу специфічних культурних контекстів, ірландсько-американського культурного пограниччя персонажів, а також способів вираження багатомовності та мультикультурності американської нації в тексті драми.

Американський текст Юджина О'Ніла «A Moon for the Misbegotten» [4] (написаний у 1943 р., опублікований у 1952 р. та поставлений у 1957 р.) вже в 1950-х роках був перекладений на польську мову під заголовком «Księżyc świeci nieszczęśliwym» (автори – відповідно — Кристина Тарновська та Теодора Жуковська) [13]<sup>13</sup>. Пізніше з'явилися російський («Луна для пасынков судьбы» [6], 1971 р.) та український («Місяць для безталанних» [4] авторства Віктора Гуменюка, 2008 р.) тексти. Зіставлення трьох перекладів між собою та з оригіналом драми відкриває цікаву компаративістичну перспективу для дослідження проблеми міжкультурного перекладу. Перекладачі драми знаходилися в ситуації поміж мовними світами – американським і українським, американським і російським, американським і польським, при цьому багатотічний світ американської культури помножував їхню культурну локалізацію.

«Ключові поняття культури» — термін, запропонований німецькою компаративісткою Брігітте Шульце у німецькомовній праці «Історія та культура під призою: ключові поняття польської культури як виклик для перекладача» (користуємося її польським перекладом «Historia i kultura pod soczewką: kluczowe pojęcia polskiej kultury jako wyzwanie dla tłumacza» [14, 3-23]). Будь-який твір є відображенням культурної ідентичності його автора. Тому переклад ключових понять культури вважаємо одним із основних аспектів дослідження перекладу як процесу трансформації культури оригінального тексту на культуру цільового. Німецька дослідниця польського походження також подає поділ ключових понять культури [14, 4], котрі стосуються не лише вузьких етнічних характеристик життя народу, але також географічних, краєзнавчих, політичних, суспільних, релігійних, ідеологічних тощо площин. В цій статті тому приймаємо погляд на культуру в її найширшому розумінні — як відображення різних рівнів життя нації.

Текст будь-якого перекладу — це складна багатшарова система, яка функціонує в особливий спосіб в приймаючій літературі. Ізраїльський вчений, творець теорії полісистем, Ітамар Івен-Зохар означив процес перекладу як «перенесення тексту з однієї до іншої соціокультурної системи, в котрій він функціонує як переклад» [10, 7] Проте цей другий, перекладацький, витвір, завжди характеризується певною подвійністю: хоча художня ідея і є виражена за допомогою поетики й мови приймаючої літератури і культури, проте конкретні історично-культурні реалії вихідної культури завжди «проглядаються» крізь цю нову форму. Відповідно не лише мовні особливості, але передусім передача культурних реалій є найбільшою трудністю та перепорою для перекладача. На цьому наголошував ще автор першої монографії з теорії перекладу в Польщі Ольгерд Войтасевич, називаючи культурні відмінності основними «причинами неперекладності та перекладацьких помилок» [цит за 10, 7].

Окремі історизми, архаїзми та сучасні перекладачеві реалії можна легко замінити зрозумілими для цільової аудиторії поняттями без спотворення змісту, ідейного спрямування, художньої вартості твору в цілому. Проте серйозну проблему для перекладача становлять *ключові* поняття культури, оскільки вони, як пише Б. Шульце, існують як скупчення, ніби у призмі, широкого історичного досвіду нації [див. 14, 2]. Відповідно, окремі з них легко перекласти, проте вони не є зрозумілими для приймаючої аудиторії, є цілком чужими для неї. Інші взагалі не надаються для перекладу, вимагають заміни, пояснень, приміток тощо [14, 3].

Творчість Юджина Гладстоуна О'Ніла (1888-1953 рр.), лауреата Нобелівської (1936 р.) та трьох Пулітцерівських премій, почесного доктора Єльського університету, творця американської драматургії, особливо надається для дослідження зазначеної в заголовку статті проблеми з декількох причин. Перша з них — це специфічність о'нілівського драматичного письма. Безсумнівним є факт, що класик виявляв тяжіння саме до реалістичної техніки. Коли ж мова йде про реалістичний твір, особливо гостро постає проблема передачі культурних понять. Саме художня система реалізму, як відмічав Дмитро Наливайко,

<sup>12</sup> Тут і надалі цитати з англо- та польськомовних видань подаються у власному перекладі — У. Ф.

<sup>13</sup> Він, хоч і витримав численні постановки в більш ніж 12 театрах різних регіонів Польщі, не був надрукований, а тому в цій статті послуговуємося машинописом, доступним в архіві Варшавського театру (Teatr Narodowy).

позначена «особливою скорегованістю [...] з існуючою дійсністю, в тому числі дійсністю тієї чи іншої країни» [3, 68]. Такий твір завжди позначений чітким національним колоритом, передача якого є ключовим фактором і складним клопітким процесом при перекладі.

Крім того, реалізм О'Ніла не був реалізмом у його «чистому» вигляді, а утвердився як цілком оригінальне літературне явище. Як драматург Юджин О'Ніл перебував у постійному пошуку нових естетичних технік і можливостей, експериментував в області драми. Відмовившись від панівного в Америці розважального театру, автор починає використовувати найрізноманітніші поетичні засоби (романтизму, натуралізму, експресіонізму, психоаналізу, потоків свідомості тощо), які, проте, не спотворювали реалістичного тла його п'єс. Еклектика поетики в межах навіть однієї драми, своєрідність о'нілівського драматичного письма дозволяють простежувати нові аспекти дослідження культурного перекладу.

Окремо варто виділити також етнічну totoжність О'Ніла як американця ірландського походження. Американська нація епохи О'Ніла була не єдиною та однорідною, але скупченням різноманітних народів та етносів, котрі поступово взаємно проникали та змішувались, створюючи єдиний народ США. Нобеліст, народившись уже на американській землі, був вихідцем з Ірландії, а тому генетично зберіг ірландську ментальність, характер, спосіб мислення тощо. Ця подвійна ідентичність драматурга, відображена в його драмах, є ще одним ключовим аспектом, котрий необхідно враховувати при компаративному зіставленні різних перекладів п'єс.

Твір Юджина О'Ніла „Місяць для безталанних” — це останній твір драматурга, його останнє послання до глядача та читача. Це талановите поєднання реалістично вражаючих картин з життя Америки початку ХХ століття, елементів психологізму та натуралізму, експресіоністичної поетики, а також романтичної віри автора у вічні істини, що ще не повністю зникли з холодної жорстокої реальності. На тлі творчості самого О'Ніла цей твір визначається як продовження епопеї про життя сім'ї Тайронів, першою частиною якої була п'єса «Long Day's Journey Into Night», 1941 р. («Довга подорож в ніч»).

Зіставлення українського, російського та польського перекладів драми Ю. О'Ніла відкриває можливість порівняти способи передачі як зрозумілих, так і складних для перекладу, а інколи і зовсім неперекладних понять американсько-ірландської культури українським, російським та польськими перекладачами, простежити те, наскільки змістились ідейні, змістові та художні вектори оригінальної п'єси у перекладах.

Американський текст містить певну кількість хоч і характерних лише для американської культури, але цілком зрозумілих для слов'ян реалій. Такі ключові поняття американської культури, як-от: *gentleman, lady, farm, Broadway, sheriff, miss, cowboy* тощо, — вже вільно функціонують в слов'янському просторі. Тому виправданим видається позначення їх у текстах перекладів відповідними кирилическими кальками без будь-яких приміток чи пояснень (наприклад, в українському варіанті — лексемами *джентльмен, леді, ферма, Бродвей, шериф, міс, ковбой*).

Проте оригінальний текст драми насичений великою кількістю і таких слів та виразів, котрі є рідко вживаними, зовсім чужими для слов'янських культур і практично невідомими звичайній читацькій та глядацькій аудиторії. Часто за допомогою цих типово американських понять Юджин О'Ніл (як надзвичайно майстерний драматург у використанні художньої деталі, натяків тощо) доповнював образи персонажів, нанизував окремі елементи для їх характеристики. Оскільки в слов'янських мовах відсутні прямі точні відповідники таких лексем, а калька стає неможливою, то при перекладі їх доводиться вдаватися або до описових зворотів, або ж до приміток чи пояснень.

Переважно втручання в оригінальний твір позначалося лише на окремих фразах, уривках, призводило до втрати певних нюансів, але не спотворювало змісту цілого твору. В окремих випадках переклад ключових понять американської культури призводив до істотної деформації оригіналу. Часто причиною було те, що ці поняття були ключовими також для характеристики образів персонажів. Автор за допомогою окремих історичних реалій передавав тонкі штрихи до загального образу героя, часто через ці зовнішні, звичні для американців поняття майстерно описував складний внутрішній світ людини. Справжнім викликом для перекладачів був також мультикультурний світ персонажів твору. Складне переплетіння американсько-ірландських рис персонажів драми є тією особливістю оригінального тексту, котра практично не підлягає адекватній передачі в перекладі. Окрім специфічного діалекту фермерів, котрому властиві не лише використання окремих ірландських слів та виразів, але й ірландські ліричність тону та особливі інтонації, перешкодою для перекладачів стали також ключові поняття та реалії культури ірландських емігрантів.

Твір О'Ніла чіткими і гострими штрихами виразно малює картину «злиття» янки та ірландських іммігрантів в єдину американську націю. На загальному фоні виділено вражаючі трагедії окремих особистостей. Джим — це уособлення розпачливої долі молодої людини, що не знайшла свого місця в американському суспільстві і, навіть не досягнувши зрілого віку, є вже розчарованою і душевно спустошеною. Джозі — образ зовнішньої краси: неповторної, особливої, природної, котра проте не знаходить свого поціновувача в американському суспільстві, ласому на худих випечених красунь. А

також символ краси внутрішньої, котра залишається закритою, наче в тюрмі, в такому незвичному і неприйнятному для американців тілі. Хогена автор подає як нащадка благородного ірландського народу, котрий змушений проживати життя в злиднях на каменистому американському ґрунті, поступово втрачати синів, які зливаються з місцевими шахраями та грошолобами. Таким чином, через конкретні соціальні, історично зумовлені обставини життя ірландських іммігрантів, О'Ніл тонко і майстерно відкриває глибини душевних переживань персонажів і врешті показує вражаюче духовне протистояння людини і суспільства, світу, людини, мрії якої розбилися об жорстоку незрозумілу реальність. Тому таким важливим є ірландський колорит і контекст кожної окремої фрази, бо всі вони допомагають читачеві проникнути в глибину авторського задуму, зрозуміти його послання.

Часто перекладачі просто опускали цей ірландський контекст. Вже в першій ремарці до твору О'Ніл чітко локалізує своїх персонажів, вказуючи, що їхній будинок явно належав до стилю архітектури Нової Англії («New England» [12, 856]). Нова Англія – територія США, що охоплює декілька штатів, населення яких – переважно переселенці-пуритани з Британських островів [15, 153]. Таким чином, для читача одразу стає зрозумілим, що мова йтиме про життя емігрантів з Об'єданого Королівства. В російському ж перекладі зовсім опущено цю географічну деталь, а використано фразу «образец американской архитектуры» [12, 309]. В першій репліці, що слідує за згаданою вище ремаркою, Тайрон цитує латиною уривок з Вергілія, а потім перекладає вірші для Хогена зазначаючи, що це є переклад на ірландську англійську мову («Irish English» [12, 875]). Так автор драми ясно показує, що саме цей варіант англійської був рідним для обох співрозмовників, а цим ще раз наголошує на етнічній ідентичності персонажів. Лише В. Гуменюк в своєму перекладі використовує фразу «в дуже вільному перекладі на ірландську англійську», пізніше вводячи в текст пояснення для читача, що це «Хогенів діалект» [4, 18]. Російський перекладач відходить від оригіналу значно більше, зовсім не згадуючи про ірландську англійську мову, але пишучи про особливу «інтонацію Хогена» [6, 334]. В польському перекладі теж знаходимо зредуковану, позбавлену «ірландськості» фразу «w wolnym przekładzie» [13, 39].

Описуючи Джіма Тайрона, О'Ніл, як це було властиво йому як драматургові, подає простору художню ремарку, котра є не лише сценічною вказівкою, але цілою прозовою мініатюрою. У ній, зокрема, вказано, що Тайрона вирізняв особливий «ірландський шарм», після чого іде опис, уточнення цього поняття: «But when he smiles without sneering, he still has the ghost of a former youthful, irresponsible Irish charm — that of the beguiling ne'er-do-well, sentimental and romantic [курсив наш – У.Ф.]» [12, 875]. Лише в українському перекладі в цьому місці зустрічаємо лексему «ірландський» [4, 17]. В російському та польському текстах подано сам опис цих рис характеру без жодного натяку на їхню «ірландськість» [6, 333] та [13, 37]. Ця деталь є, проте, архіважливою, оскільки драматург при першому знайомстві читача/глядача з постаттю Джіма хотів наголосити, що він був саме американським ірландцем.

Розмовляючи, Хоген і Тайрон постійно обмінюються оригінальними прізвиськами, титулами, через котрі драматург також акцентує на їхньому походженні, багатстві ірландської культури. Наприклад, Джім називає Хогена «the Duke of Donegal» [12, 876] («Донігойльським герцогом»). Донігойл — красиве древнє ірландське місто, розташоване біля затоки Донігойл та оточене мальовничими горами Blue Stack Mountains. Назва дослівно означає «Форт чужоземців (вікінгів)» [8, 285]. Тут також простежується мотив переселення, туги за рідним славним краєм, втрати справжньої батьківщини, які для драматурга є формою, видимим образом для передачі самотності душі людини, її загубленості, втрати себе і свого місця в житті. Варіанти перекладу фрази «донігойльський герцог» [4, 18], «герцог ирландский [6, 335] та «książe Donegalu» [13, 40], або не зберігають семантичних нюансів (рос.), або ж є незрозумілими для читача (укр. та пол.), вимагають приміток і пояснень.

Образ Джіма Тайрона, вважаємо, – найбільш складний для відтворення в перекладі. Це тонкий і складний образ, складений драматургом із безлічі деталей і нюансів, переважно пов'язаних із специфічними ірландськими поняттями. Джім, як і Джозі Хоген, хоч і живе в цілком реальному теперішньому, проте його душа, думки і мрії спрямовані до вигаданого, уявного життя, "романтичної казки". Не маючи змоги досягти успіху в реальному житті, персонажі твору живуть у світі ілюзій, використовуючи їх як захист від реалій світу. Джеймс намагається втекти в уявний світ від болю і розпачу через усвідомлення того, ким він став у житті. Він безпробудно п'є, проводить час у борделях. Його трагедія підсилена тим, що він набагато глибше за Джозі потонув у світі ілюзії, набагато більше за неї відокремився від цього світу. З цього приводу С. Пінаєв зазначає, що „до Тайрона ніби приросла цинічно-розпутна маска, що спотворила його власний образ – йому важко балансувати між роллю і природою” [5, 60].

Промовистим є вже саме прізвище героя. Одне із найвідоміших в Ірландії, воно належало видатному графу, котрий на межі XVI-XVII ст. очолював опозицію проти англійського правління. Tuone – це також точний відповідник назви історичного графства Північної Ірландії (ірл. «Contae Thír Eoghain») [8, 331-332]. Давши своєму персонажеві таке прізвище, О'Ніл, припускаємо, позначив його як представника аристократії ірландського народу, як людину, в генах котрої тече кров героїв, сміливців, людей, які гордяться своєю героїчною спадщиною. Тим більш вражаючою виглядає контраст цього

прізвища зі спустошеною зруйнованою людиною, яка його носить, тим більш вражаючою є його трагедія в чужому американському суспільстві, частиною якого він вже став. В жодному з перекладів не знаходимо якихось приміток чи пояснень цього прізвища – що є знаковим, бо вказує на славний аристократичний родовід і наявність історичної пам'яті народу персонажа, отже, такий важливий аспект виявляється втраченим повністю.

Характерне лише для американської системи освіти поняття «Bachelor of Arts diploma» [12, 876] (з англ. «диплом бакалавра мистецтв/гуманітарних наук [7, 76]) в перекладах замінено на звичні для слов'ян, зрозумілі для цільової аудиторії: «диплом» [4, 18], «ученая степень гуманитарных наук» [6, 334] та «kwalifikacja» [13, 39]. При цьому, надзвичайно важливою деталлю є те, що ступінь «Bachelor of Arts» — це *найнижчий* ступінь коледжу, професійної школи чи університету. Тому, використовуючи його для характеристики Джима Тайрона, припускаємо, автор наголошував не лише на тому, що коханий Джозі не зміг завершити університету. О'Ніл вклав у це поняття значно глибші асоціації: це ще один аспект до загальної характеристики образу героя, котрий не зміг віднайти свого місця в американському суспільстві, став своєрідним «життєвим банкрутом», невдахою. Цей нюанс значення в перекладах губиться.

Наскрізно пронизує п'єсу мотив ірландсько-англійської ненависті, що виникла як результат довгої трагічної боротьби Ірландії за незалежність. Величина і палкість цього протистояння відчувається в репліках персонажів оригіналу, зберігається вона і в перекладах. Вони, проте, вже не доносять до своїх читачів тієї майстерної тонкості слова, влучності фрази, яка була так характерна для О'Ніла. На противагу Тайонові та сім'ї Хогенів показано персонажа, котрий є уособленням жорстокого зажерливого типу американської людини, особи, котра «знайшла» себе в цьому суспільстві зі зв'язаними законами, ставши при цьому такою ж, як його найбільш успішні представники. Промовистість прізвища Harder (з англ. – “твердіший, тяжчий, важчий” [12, 124]) зберігається лише для читачів, котрі володіють англійською мовою. Працівника і особистого нишпорку Хардера, котрий постає перед читачем в різко негативній характеристиці, автор позначив прізвищем «Limey» [12, 872] (з англ. – сл. «англієць» [11, 305]). Лише в російському варіанті збережено цей нюанс прізвища («английский подонок» [6, 340], «англичанин» [6, 341]). Український («Лімі» [4, 15]) варіант потребує окремої примітки, а польський («bydlak rzadca» [13, 33]) взагалі втрачає вихідний політично-етнічний контекст.

Отже, в оригінальному тексті драми Ю.О'Ніла «Місяць для безталанних» автор використовує множину ключових понять американської та американсько-ірландської культури, котрі є значною перешкодою для створення адекватного перекладу драми. Оскільки в американській драмі показано життя сільського населення, то автор використовує колоритний сільський жаргон фермерів Нової Англії, згадує множину специфічних географічних реалій та ключових понять культури. В перекладах помітні різні ступені спотворення, втручання в оригінальний текст. Загальною тенденцією є або дослівний переклад власних назв (що призводило до перенасичення тексту примітками), або ж заміна неперекладних чи складних для перекладу виразів схожими слов'янськими поняттями (що вело до підміни ірландсько-американського колориту відповідним слов'янським). У першому випадку значно послаблювались такі фундаментальні риси драматичного тексту, як напруга, сконцентрованість дії, лаконізм тексту тощо, в другому — втрачались важливі нюанси значення. Переклад драми О'Ніла – складне завдання навіть для перекладача, котрий досконало володіє мовою оригіналу та добре обізнаний з американською культурою та історією. Неминуче втручання у авторський текст при його перекладі значно спотворює його змістові та ідейні характеристики, а також робить неможливим простеження в текстах перекладів усієї майстерності Юджина О'Ніла як тонкого знавця драматичного слова, майстра драматичної деталі, тонкого психолога й носія психоментального коду своїх предків.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. – К.; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1430 с.
2. Денисова Т.Н. Історія американської літератури ХХ століття: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Тамара Денисова. – Київ : Довіра, 2002. – 318 с.
3. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2006. – 347 с.
4. О'Ніл Ю. Місяць для безталанних ; [пер. з англ. В. Гуменюк] / Юджин О'Ніл // О'Ніл Ю. Вибрані твори / [уклад. У.О. Фарина] / Юджин О'Ніл. – Тернопіль, 2008. – С. 3-69.
5. Пинаев С.М. Юджин Гладстон О'Ніл (К 100-летию со дня рождения) / Сергей Пинаев. – М. : Знание, 1988. – 64 с.
6. Пьесы в двух томах Пер. с англ / Юджин О'Нил; [сост. и автор вс. ст. А. Аникст - М. : Искусство, 1971. — Т.1. – 466 с.
7. Сучасний англо-український та Українсько-англійський словник-довідник: 42 000 слів та виразів сучасної англійської та української мови [уклад. Д.О. Романов]. – Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2007. – 576 с.
8. An Encyclopedia Americana : In 30 Volumes / [International Edition]. – Connecticut : An Imprint of Scholastic Library Publishing “Grolier”, 2003. – Vol. 9.

9. Barnstone W. The Poetics of Translation: History, Theory, Practice / Willis Barnstone. – New Haven-London : Yale University Press, 1993. – 302 p.
10. Bednarczyk A. Topika Erotyczna w Przekładzie / Anna Bednarczyk // Kulturowe Aspekty Przekładu Literackiego / [red. P. Fast] / Anna Bednarczyk. – Katowice, 1994. – № 13. – P. 5-18.
11. Harrap's English School Dictionary plus Grammar / [ed. P.H. Collin]. – London : Harrap Books Ltd., 1991. – 178 p.
12. O'Neill E. Complete Plays 1932-1943 / Eugene O'Neill. – New York : Random House, Inc., 1988. – .- (Complete Plays of Eugene O'Neill: in 3 Volumes / E. O'Neill ; V. 3).
13. O'Neill E. Księżyc świeci nieszczęśliwym ; [per. z pol. K.Tarnowska, T.Żukowska] / Eugene O'Neill – Warszawa : Archiwum Biblioteki Narodowej, 1960. – 138 s. – (машинопис).
14. Schultze B. Historia i kultura pod soczewką: kluczowe pojęcia polskiej kultury jako wyzwanie dla tłumacza / Brigitte Schultze // Schultze B. Perspektywy Polonistyczne I Komparatystyczne / [red. M. Sugiera] / Brigitte Schultze. – Kraków : UNIVERSITAS, 1999. – P. 3-23.
15. The World Book Encyclopedia. – Chicago-London-Sydney-Toronto : World Book, Inc., 1994. – Vol. 20 “U-V”. – 1994. – 478 p.
16. Webster's School Dictionary: High School Dictionary / [comp. M. Webster]. – Springfield, Massachusetts : Merriam-Webster Inc., 1986. – 1167 p.

**Тетяна ЧЕПУРНЯК**

УДК 821.161.2-1.09

## **СПОГАДИ ЯК КОД АВТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В ПОЕЗІЯХ У ПРОЗІ Ю. ТАРНАВСЬКОГО**

*У статті на основі аналізу поезій у прозі Ю. Тарнавського простежено проблему взаємозв'язку людини та її минулого. Спогади постають як код авторського мислення, даючи можливість реципієнту осягнути і декодувати мовну палітру творів митця.*

*Ключові слова: спогад, автор, поезія у прозі, епітет, метафора, почуття, переживання, війна.*

*В статті на основі аналізу стихотворень в прозі Ю. Тарнавського прослідковано проблему взаємозв'язку человека и его прошлого. Воспоминания представляются как код авторского мышления, предоставляя возможность реципиенту постигнуть и декодировать языковую палитру сочинений мастера.*

*Ключевые слова: воспоминание, автор, стихотворение в прозе, эпитет, метафора, чувство, переживание, война.*

*The problem of correlation of person and his past is examined in the article on the basis of the analysis of Yuri Tarnavsky's poetry in prose. Remembrances become as the code of the author thought, giving the possibility to the recipient to comprehend and to decode the language palette of master's works.*

*Key words: remembrance, author, poem in prose, epithet, metaphor, sense, feeling, emotional experience, war.*

50-ті роки ознаменувалися появою літературного угруповання за межами України, у Нью-Йорку. Цьому мегаполісу судилося стати місцем конденсації творчих задумів. За втілення їх у життя беруться молоді митці, котрі прагнуть віднайти оригінальні способи вияву свого творчого таланту, зосереджуючи значну увагу на поезії. Перелічені фактори у поєднанні з бажанням бути почутими на Батьківщині і зробити свій вклад у розвиток української літератури стали підставою для утворення Нью-Йоркської групи. Тому можемо із впевністю стверджувати, що за характером появи угруповання не відноситься до випадкових явищ, а є результатом злагоджених дій. Одним із “фундаторів групи” став Юрій Тарнавський, письменник-експериментатор у ліриці [3, с. 50].

Митець заявив про себе і в поезії у прозі, жанрі, інтерес до якого у літературознавстві поживався в останні десятиліття. Він яскраво проявився у збірці “Спомини”, яка свого часу потрапляла у поле зору таких літературознавців, як Б. Бойчук, М. Ільницький, А. Підпалій [1; 2; 5]. Однак вони зосереджували свою увагу на композиції книги, не вдаючись до поглибленого аналізу образної системи творів та їхньої проблематики. Натомість дослідник М. Москаленко простежує вплив “поезій, писаних прозою” А. Рембо на формування індивідуального стилю Ю. Тарнавського, однак не підтверджує цей факт на прикладі аналізу текстового матеріалу творів [4]. Як результат, виникає потреба у детальному розгляді поезій у прозі. Мета ж нашої наукової розвідки полягатиме у здійсненні підходу до спогадів як коду мислення Ю. Тарнавського. Вона передбачає наступні завдання: розкриття взаємозв'язку ліричного

героя і його минулого; дослідження прояву авторських спогадів у поезії в прозі та їхньої ролі; аналіз мовної палітри творів. Однак, перш ніж перейти до аналізу поезій у прозі, спробуємо з'ясувати, що стало стимулом для письменника звернутися до цього жанру.

Літературознавці, досліджуючи поезії митця, вбачали у ліриці раціоналізм чи статичність, відмінність поетики від класичної традиції [7, с. 12]. Хоч сам письменник з упевненістю стверджує, що у його творах “є багато нераціонального”, що простежується у їхній образній структурі [8, с. 146]. Але, на думку Ю. Тарнавського, така властивість і стає завданням поезії, однак це розуміють лише деякі письменники, до котрих відноситься й А. Рембо. Підтвердженням цього слугують твори поета, які сформували збірки “Глюмінації” (“Осяяння”) та “Сезон у пеклі”. Дослідник М. Москаленко зазначав, що збірки французького письменника складалися із “поезій, писаних прозою”, тобто поезій у прозі. Вони так вразили Ю. Тарнавського, що вплинули і на його манеру письма: “...Відкрили мені нову можливість у поезії – поезію, базовану виключно на семантиці, закодовану, мов мова і музика в модуляціях хвиль радіо, в нейтральній течії прозової мови” [4, с. 8]. Таким чином, письменник, спираючись на досвід свого улюбленого попередника, звертається до жанру, про який велася мова вище. Можливо, він задовільнив Ю. Тарнавського ще й тому, бо, за твердженням самого письменника, “проза цікавила завжди більше” [10].

Богдан Бойчук, котрий також належав до групи, у 70-х роках у своїй статті “Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему” зазначив, що творчість Ю. Тарнавського розвивалася у двох напрямках, один з яких наближений до прози і представлений збірками “Анкети”, “Без Еспанії”, “Спомини” [1, с. 45]. Остання, з'явившись у 1964 році, стала першою книгою, яка допомогла автору по-новому презентувати себе. Літературознавець М. Ільницький пропонує розглядати назву як метафору: “Спомини” – відшукування коренів” [2, с. 114]. Письменник Богдан Бойчук водночас доводить, що збірка вмістила спогади Ю. Тарнавського, які тісно пов'язані з першим періодом життя – дитинством [1, с. 48]. Отже, можна висунути припущення, що ми стаємо свідками пошуків автором у прощарках своєї пам'яті картин минулого. Це спроба водночас поглибити зв'язок із рідною землею, на якій народився поет, зробив перші життєві кроки, втратив найдорожчу людину — матір. Переживання та враження від побачених картин лягають в основу творів, відсуваючи епічність на другий план. Специфіка побудови творів пов'язана із їхньою приналежністю до жанру, визначеного у літературознавстві як поезія в прозі. Завдяки ньому письменник свої найбільш виразні моменти з минулого подає як ліричні замальовки, в котрих здебільшого переважає мінорна інтонація.

Так перший спогад автора пов'язаний з процесом поховання, який він порівнює зі святом, спираючись у своїй оцінці на спільну ознаку – урочистість. У творі “Похорон” вона характеризує тишу, пустку, міра вияву яких показана через епітет “обезлюднене місто”, фразеологізм “ні душі”. Однак ці риси абсолютно не відображають поняття “місто” — великий населений пункт. Причина такої невідповідності вбачається у тому, що люди розподілилися на дві групи: учасники похоронної процесії та відступаючі. Урочистий чисельний похід можна по-різному трактувати. По-перше, це передача через узагальнення конкретного епізоду життя — смерть матері та прощання з нею, по-друге, підходячи глобальніше, це зображення вимушеного розставання із рідною землею та подальша невизначеність життя, плинність якого передано через образ річки. Підтвердження цим двом трактуванням віднаходимо як у біографії самого письменника (втрата матері), так і в тексті твору (місто стає лише спомином ліричного героя, порівнюється із забутим двором магараджі, індійського князя, що став пусткою після трагічної смерті власника). Незважаючи на різні мотиви процесії, спільним для них є смуток. Його автор відтворює через слухові, зорові та нюхові образи: “спів із щілин спеки”, “зомліле лопотання корогов”, “запах кадил”, “лискуча темрява образів”. Однак, митець таким способом намагається скомплектувати доволі цілісну картину, залучаючи важливі для цього сенсорні системи.

Різномічне осмислення простежуємо і на прикладі опису ґрунту. Він ужитий автором на позначення верхнього шару землі, підтвердженням чому слугує ключова ланка у створеному митцем логічному ланцюгу — могила. Водночас ґрунт символізує Батьківщину і пов'язані з нею бажання зростати, розвиватися на території рідного краю. Для його зображення автор послуговується епітетами, порівняннями (“ґрунт дещо м'який, теплий, крихкий”, “соковитість ґрунту, наче чорного льоду”). Зв'язок із краєм, хоча б на духовному рівні, ліричний герой має намір не втрачати, тому говорить: “Ти ще повернешся не раз до нього, як до спадщини, зберіганої для тебе багатьма поколіннями [9, с. 101].

У поезії в прозі місто окреслює визначену площину, на якій проходять воєнні дії, а також уособлює минуле, що лежить в основі життєвого шляху героя. Водночас воно може сприйматися ліричним героєм як жива постать. Так у творі “Війна” Ю. Тарнавського місто здатне “молоти колони” військових, тому завдяки цій функції порівнюється із млином. Діяльність ця не виняток із правил, а є послідовною і постійною, на що вказує дієслово “молоти”. Вжите у формі теперішнього часу, воно, однак, виражає повторювану дію. Пояснення такій заміні віднаходимо у напруженій атмосфері війни, через яку втрачено відчуття часу. Організована збройна боротьба постає перед нами не через показ ходу подій, а через її учасників. Вони (воїни, коні) характеризуються певною описовістю при зображенні:

зелений колір уніформ, напухлі від пилу волосини брів. Автор не подає портретних характеристик, а послуговується здебільшого порівнянням та синекдохою: “руки з закасаними рукавами, як ноги велетенських польових коників, несуться мимо, немов на невидимих, повільно чвалаючих конях” [9, с. 102-103]. Військові настільки привернули увагу ліричного героя, що засіб їхнього пересування відходить на інший план.

Юрій Тарнавський також проявив зацікавлення до світла та його можливостей. Так воно навіть здатне створити ефект опеченої шкіри на обличчях людей, завдяки чому підкреслюється важке становище людей. За силою прояву світло прирівнюється до “молота, розтрусуючого речі”. Можливо через те, що дає можливість побачити усі руїни. Упродовж сповіді ліричного героя постають жахаючі картини для споглядання, адже він не лише чітко усвідомлює, що війна є катастрофою, а й перебуває у її вирі. І хоч у цілому всі події ліричний герой сприймає як за належне, враховуючи перебування на межі життя і смерті, однак туга та відчуття небезпеки не припиняють супроводжувати його. Вони вловлюються при згадці про коней, зброю, “зелень мундирів” та “чорних янголів в танках”, які налаштовують на трагічний фінал. Фрагментарне зображення та відмова від деталізацій надають твору потрібної тональності й акцентують водночас на емоціях. Вони у свою чергу засвідчують перевагу ліризму, що найбільш властиво поезіям у прозі.

Варто також додати, що письменник не першим звернувся до теми війни в поезії у прозі. Віднаходили твори цього жанру і у Б. Лепкого, однак відмінність між авторами полягає у тому, що змальовують різні періоди: Першу світову і Другу світову війни. У Богдана Лепкого віднаходимо мотив відірваності від рідної землі, оскільки людина через зовнішні обставини змушена залишити усе найдорожче для неї, що суперечить її внутрішньому світу. Натомість Юрій Тарнавський охоплює своїм зором цей історичний епізод, бо він нерозривно пов'язаний із минулим письменника, тобто перебуванням на Батьківщині. Тому і не викликає подиву його звернення до образу річки, котра, наче преміщуючись зі спогаду, віднаходить матеріальне вираження в поезії у прозі “Ріка”.

Водний потік сприймається ліричним героєм доволі узагальнено, на що вказує вживання слова з родовим значенням. Відсутність власної назви на позначення річки потрактовується як звична подія, що більше властива для живих осіб: її втрата. Однак це зовсім не впливає на її функції, а як результат – не применшує значення. Маючи здатність вміщувати воду, вона набуває здібностей, що дозволяють читачу поглянути з іншого ракурсу: “приносить вістку про смерть матері; надає напрям похоронам і парадом... несе у собі, як запах, зміст міської лікарні” [9, с. 103]. Найважливішою функцією стає спроможність “відносити думки”, що споріднює образ річки зі сном через порівняння: “неначе сон, вона відносить твої думки” [9, с. 104]. У розмові з Віктором Небораком Ю. Тарнавський зазначав, що “сни — це наша інтерпретація життя, просто говорять про даний стан людини” [8, с. 146]. Схожість вбачаємо у ролі річки, однак вона не просто пояснює, а передає швидкоплинність існування, незворотність цього процесу, та людську безпомічність щодо даного питання: “Це від неї, одного зимового пополудня, ти заразився на смерть” [9, с. 104]. У результаті твір набуває мінорного звучання у поєднанні з відчуттям приреченості. Як бачимо, автор творить універсальний образ, унікальність якого вбачається і в підборі художніх засобів. Серед них віднаходимо метафору (“пекучий смак зостався на тонких губах твого м'яса”, “ріка втратила назву, наповнена важкою тінню води”), порівняння (“приносить тобі вістку, немов холодний зелений телефон”, “ріка наповнена тінню води, як колодою”), епітети (“пекучий смак”, “важкою тінню”, “сколиханого повітря”, “теплий і солодкий розчин гіпсу”).

Ріка є постачальником води, своєрідним вмістилищем постає і людина. Однак вода має здатність трансформуватися у сльози, що властиво лише мислячій істоті та є свідченням вищого рівня розвитку. Виникнення їх Ю. Тарнавський пов'язує не так з фізіологічним фактором, як з важкими душевними переживаннями. Виникають вони під впливом роздумів, сконцентрованих на різних питаннях: від'їзд близької людини, хворобу, яку порівняно зі “сліпотою” завдяки спільній ознаці – неспроможності сприймати речі та істоти. Однак захворювання можна розглядати не тільки на рівні організму, а й на рівні духовному, яка полягає у прагненні перебувати у власноруч створеному світі та не помічати речей, що оточують. Вони залишаються поза увагою ліричного героя, стають другорядними, незначними. Все це стимулює до появи сліз, які в авторській уяві асоціюються із “дрібними пелюстками” завдяки схожим розмірам та здатності символізувати чистоту. У результаті тілесного дотику, вони трансформуються і навіть зникають — “розчиняються на шкірі”.

Письменник дає свою інтерпретацію виразу “очі – дзеркало душі”, що базується на персоніфікації: “душа виростає крізь очі” [9, с. 104]. Отже, з упевненістю можна стверджувати, що душа у творі є плацдармом внутрішніх баталій, результатом яких стають сльози. Вони якнайкраще передають внутрішній стан людини і підтверджують її спроможність співпереживати та відчувати.

Якщо виникнення сліз ми можемо обґрунтувати за допомогою достовірних фактів з медицини (виділення прозорої солонуватої рідини залозами, котрі знаходять в очній ямці, при подразненні, болю, переживань). Натомість душа є здебільшого формальним показником, адже не має матеріального вираження. За релігійними уявленнями це безсмертна основа в людині, що становить суть її життя, є



джерелом психічних явищ і відрізняє її від тварини. Саме тому вкрай небезпечним вважається захворювання душі. Так у творі “Пополудні” перебування у цьому стані прирівнюється до прокази, вбачаючи тотожність у їхньому протіканні: повільне та виснажливе згасання. Причина такої душевної дезорганізації криється у минулому, яке розкривається через ряд спогадів. Вони плавно змінюють один одного, формуючи своєрідний потік свідомості ліричного героя. Він по черзі пригадує свого товариша, в’юни, старий млин, пліт на ріці Міссісіпі, кораблі, котрі “відпливають у напрямі вогкості”. Останні водночас постають носіями інформації: “Борти, немов залізні сторінки книг, на яких шрифтом блиску надруковані вірші про кортики, канати, елеватори” [9, с. 115]. Як бачимо, відбувається змішування певних епізодів американського та українського життя. І це не випадковість, адже з ними пов’язане дитинство ліричного героя. Ставши дорослим, він однак неодноразово повертається у минулі часи, відтворюючи їх через споглядання хлопчика. Однак це не варто сприймати, як несформованість особистості. Герой прагне усе відтворити так, як воно закарбувалося у його пам’яті, а в дитинстві, як відомо, на речі та явища дивляться кардинально під іншим кутом зору. Відповідно тому думки чіткі за побудовою, що відображають особливості дитячого світогляду. Підтвердженням цьому слугують використані художні засоби (епітети, порівняння): “Думки прозорі, як сама вода, і повільні, як рухи” [9, с. 115]. Однак, помилково буде вважати, що це світлі спогади про мандрівки, адже вони здебільшого були зумовлені зовнішніми обставинами. До них належить і смерть матері, Втрата близької людини є найважчою для ліричного героя, тому він відокремлює цей факт із свого життя і наголошує на ньому в кінці твору: “Коли місто гуде від струму колон, що проходять крізь нього, і коли, разом з літом і твоїм дитинством, тягнеться умирання твоєї матері” [9, с. 116]. Як бачимо, ця подія назавжди закарбується в пам’яті героя, хоч давно вже стала спогадом, на що вказує лексичне значення дієслова “тягнутися” (минати). Образ матері передає увесь драматизм ситуації, який завуальовано описами місць та подій із категорії минулого.

Варто також додати, що усі ці епізоди пов’язані із другою половиною дня, підтвердженням чого слугує не тільки назва твору “Пополудні”, а й використана персоніфікація “пара, що пахне спекою”. Кожен у такий період віднаходить комфортне для себе місце. Так товариш ліричного героя віддає перевагу перебувати по пояс у воді, що засвідчено у метафорі “товариш з водою, замість нижньої частини тіла”. Вона є оригінальною за способом творення, адже людині надаються властивості обстановки. Проте для письменника важливо не так описати теплий день, як повернутися до років дитинства у період, коли його вік досягнув полудня. Ліричний герой таким способом прагне проаналізувати свій внутрішній стан через спогади, які за тональністю наближаються до сповіді завдяки покладеним в основу почуттям. Вони передають схвильованість та примирення із дійсністю.

Базуючись на спогадах, письменник розширює галерею жіночих образів. Якщо у попередньому творі ключем для розуміння внутрішнього стану ліричного героя ставала втрата матері, то в поезії у прозі “Зустріч” — відхід дівчини. Відмінність полягає у тому, що відбуття передає зміну географічного розташування, а не символізує подальшу подорож у потойбічний світ. Важко зрозуміти, що мав на меті Ю. Тарнавський: відтворити свої спогади через ліричного героя чи типову картину прощання, показати завершальний етап своєї зустрічі чи тієї, свідком якої він випадково став. Ліричний герой зосереджує на цій події увагу, відчуваючи водночас певну свою відстороненість у цій справі і неспроможність повністю охопити процес: “Відхід дівчини, як звук раз вимовленої літери “О”, малюючий у пам’яті й просторі, коли ти стоїш у горішній частині міста” [9, с. 117]. Творячи образ дівчини, митець уникає портретних характеристик, використовує окремі деталі та по черзі нанизує їх. Так пасмо її чорного волосся контрастує на тлі навколишніх предметів, у чому ліричний герой вбачає тотожність із виявом сажі на стіні. Запах, який залишився по ній, не тільки допомагає надати образу певної цілісності, а й здатен повідати навіть ім’я. Автор простежує у її рухах певну незлагодженість, різкість, що засвідчує або характер особистості, або внутрішню схвильованість: “Немов об кущ, її одежа зачіпляється об простір перед хатою лікаря... Ще бачиш, як вона проходить повз сторінку із бразилійського роману... ховається за закрутом вулиці, немов за товстим стовбуром” [9, с. 117-118].

Водночас ліричний герой не зациклюється на одному образі і поринає у спогади. Так з пам’яті виринає шкільне приладдя: глобуси, мікроскопи, кінопроектори, скелети і різні предмети із фізичних та хімічних лабораторій, які позбавлені конкретизації щодо видової приналежності. Перераховані речі, не просто закарбувались у пам’яті, а й стали невід’ємною частиною життя ліричного героя. Така особливість простежується у використаній персоніфікації “із присмерку ідуть тобі назустріч довгим рядом глобуси, мікроскопи...” Усі перелічені речі, загальна атмосфера класних приміщень, образ учительки формують загальний вигляд гімназії і навчального процесу в цілому. Про присутність учнів свідчить і саме подвір’я закладу, яке позбавлене статичності через постійне перебування когось на території: “Шипить і хвилюється пісок, яким покрите подвір’я, як море у повільнім фільмі” [9, с. 118]. Як бачимо, шум на території порівнюється із водоймищем, вбачаючи у цьому спільну для обох властивість — стверджувати той факт, що життя продовжується. Це слугує незаперечною підставою того, що потрібно постійно шукати себе. Не випадково автор наче підсвідомо прагне зупинити погляд читача на образі “моря у повільному фільмі”, адже саме при нешвидкому спогляданні можна охопити відтінки у звучанні

та зображенні, як і сприйняти красу у житті.

Навколишні принади відходять на другий план, коли час від часу доносяться тривожні вісті завдяки листам із фронту. У поезії в прозі “Клімат” письменник робить спробу осмислити власне існування за вкрай важких обставин. Проте не варто водночас вважати, що автор мав на меті лише повідомити про воєнні часи. За поданими фрагментарно картинами містяться внутрішні переживання ліричного героя, що простежимо у ході аналізу твору. Вже з першого рядка відчувається нагнітання ситуації, яку передано через образ жінки: “В повітрі жіночі щоки, замість температури” [9, с. 119]. Так автор завдяки описовому зображенню засвідчив важкі умови життя, котрі супроводжуються постійними хвилюваннями та втратами, які несе війна. Щоки жінки набувають хворобливого забарвлення, однак подразником є не зовнішній чинник, а почуття безпомічності, безпорадності, відчуття небезпеки, котра чагує поруч, душевний біль.

Згодом ліричний герой зосереджує свою увагу на кліматі у шкільних приміщеннях. У класах холодно, незважаючи на те що вікна з розбитими шибками завішені таблицями. Вітер дме з таблиць, котрі у свою чергу набирають форм, що сповнюють увесь простір: “Повітря надуте ними, немов вітрило” [9, с. 119]. Такий захист є доволі незначним, щоб протидіяти холоду: “На шкірі тремтіння сорочок, немов калюж” [9, с. 119]. Порівняння “тремтіння сорочок, немов калюж” допомагає автору не просто образно сказати про буденні речі, а дає можливість читачу уявити описану сцену. В основі тропа лежить зовнішня подібність вияву, проте схожість простежуємо і у подразнику — вітрі, який є спільним для обох явищ. Діяльність його відтворюється доволі образно завдяки доречному поєднанню метафори та порівняння: “Щоки, як краплі води, стікають по руках на парти” [9, с. 119]. Художні засоби допомагають виразити плач душі, про що свідчать краплі води, котрі символізують сльози.

Ліричний герой продовжує свої спостереження щодо змін, які віднаходить і у поведінці вчителів та учнів, котрих визначає як однокласників. І хоч вони посідають значне місце у його житті, проте смуток та відчуття самотності можемо віднайти лише тоді, коли згадується найрідніша для нього людина — матір. Тоді найвиразніше проявляється стан занепокоєння, який увібрив і відчай, викликаний душевним болем: “Адреса лікарні на передмісті, замість матері, страва творена хатою, як прохода” [9, с. 120].

Ю. Тарнавський не помилився у виборі назви твору, адже поняття “клімат” використовується як на позначення умов життя, так і атмосфери, яка стосується вищого рівня — душі. Хоч останнє є вагомим для автора, однак зображення обох явищ відзначається застосуванням складної метафорики у тексті поезії в прозі загалом.

Оскільки в основу творів лягли власні спогади письменника, то й не викликає подиву використання у поезії в прозі образів рідних: матері, кузена. Останній виступає тією ланкою, що поєднує фрагменти минулого в одне ціле і формує структуру усього твору. Важливість його ролі підтверджено і самою назвою поезії у прозі “Кузен”. Першим, що стає помітним для читача, це своєрідне зображення двоюрідного брата. Образ позбавлений визначальних зовнішніх рис, лише є вказівка на зовнішній убір, подана через описовий мовний зворот – перифраз “волосся, пошите з чорної габардини” (шерстяної тканини). Вирізняє юнака з-поміж інших і голос, який має здатність піднімати куряву. Проте перераховані ознаки слугують для показу емоцій, викликаних вимушеною мандрівкою, про яку свідчить така деталь, як “запилена трава при дорозі”.

Сумну тональність оповіді сповнює і опис “ранку, блідого від холоду“, “мутних калюж ягід під кушами агрусу” [9, с. 122]. Епітети “блідий ранок” та “мутні калюжі” передають неяскраві барви, які тотожні баченню світу ліричним героєм. Тому навіть важко визначити, у кого раніше зароджується передчуття небезпеки – у людини чи природи, яка постає у творі оживленою завдяки персоніфікації: “Ріка, порисована кігтями вітру” [9, с. 122]. Певна загроза вбачається оповідачем у пісні солдатів, котрі вирушають у незвіданий їм край. На позначення швидкості відходу відділу військових вжито порівняння “віддаляється швидко, як вагон по рейках”. Однак, на думку автора, не вона здатна перервати людське життя. Він завдяки метафорі подає своє тлумачення небезпеки, яка криється в речах, на перший погляд, абсолютно не співвідносних: “З ротів тих із них, що співають, і з музичних інструментів решти, замість мелодії, несеться хвороба, яка забере двох чоловіків з твоєї сім’ї” [9, с. 122].

Завершується твір фокусуванням уваги на образі, який постійно з’являється у снах і позначений особовим займенником він. Виникають певні труднощі при визначенні особи: це звичайний солдат чи кузен оповідача. Однак, ким би він не був, його долю не можна назвати легкою, що простежується і у зовнішності: постає виснаженим, “безкровним”. Причину такої втоми віднаходимо у його діяльності, яка розкрита через метафору “запихаючи у свій рот довгі сувої військових телефонічних дротів, що вилізять з нього” [9, с. 122]. Оригінальність у спосіб творення тропа полягає в тому, людині надаються властивості її заняття, завдяки чому письменник запам’ятав постать із років дитинства. Юнак зі снів постає тендітним, і ця ознака свідчить про те, що він ще дуже молодий, багато чого не побачив. У цьому і вбачає трагедію світового масштабу через ліричного героя й сам поет, що втілено у завершальному порівнянні “лице тендітне від молодого віку, немов від недоживлення”. Остання фраза остаточно відкриває перед читачем причину переживань, стиль зображення яких властивий поезії, а у поєднанні з

прозовим викладом формує оригінальний жанр.

Отже, проаналізувавши поезії у прозі Ю. Тарнавського, простежуємо занурення ліричного героя в минуле, що асоціюється у нього з важкими, виснажливими умовами існування на Батьківщині, втратами, пов'язаними з Другою світовою війною. У цьому вбачаємо автобіографічні елементи, оскільки письменник послуговується своїми спогадами із дитинства, трансформуючи їх на текстову канву творів. Однак письменник прагне не так відтворити у своїй пам'яті події, як осмислити їх на емоційному рівні крізь світогляд дитини, оскільки у той період сам перебував у такому віці. Тому митець зосереджує увагу на почуттях, переживаннях, що сприяє домінуванню ліризму, котрий є основною рисою поезій у прозі. Використані автором художні засоби не лише надають зображеному більшій яскравості, поетичності, виразності, а й посилюють мінорну тональність твору. Розглянувши деякі поезії у прозі збірки "Спомини", ми простежуємо велику зацікавленість Ю. Тарнавського метафорою. Майстерне оволодіння навиками побудови цього тропу загалом і сформулювало стиль автора. Досліджуючи збірку "Спомини", Богдан Бойчук відзначив, що метафори здебільшого "сюрреалістичні, не гострі, не прецизні (тобто не точні. – Т.Ч.), радше заокруглені, а то й замотані в дивне плетиво" [1, с. 48]. Такі особливості художнього засобу і викликають труднощі у сприйманні поезій в прозі збірки Ю. Тарнавського.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук Б. Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему / Богдан Бойчук // Сучасність. — 1971. — № 7-8. — С. 45-53.
2. Гльницький М. Українська повоєнна еміграційна поезія / Микола Гльницький / Львів. обл. наук.-метод. ін-т освіти; Ін-т українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України. — Львів, 1995. — 116 с.
3. Котик І. Юрій Тарнавський: "... людину можна повністю описати на трьох сторінках" / Ігор Котик. — Український журнал. — 2009. — № 6. — С. 50-52.
4. Москаленко М. Слово та образ Юрія Тарнавського / Михайло Москаленко // Тарнавський Ю. Без нічого : поезії. — К. : Дніпро, 1991. — С. 5-14.
5. Підпалый А. Структурний розгляд експериментальних особливостей вільних поетичних форм Нью-Йоркської групи / Андрій Підпалый // Слово і час. — 2007. — № 11. — С. 33-42.
6. Ревакович М. Непоетичні дискурси Нью-Йоркської групи / Марія Ревакович. — Режим доступу : [http://www.shevchenko.org/users/shevchenko/cgi/webdata\\_news.cgi?fid=1045515501&query=pagenum%3D1%26cgifunction%3DSearch&cgifunction=form](http://www.shevchenko.org/users/shevchenko/cgi/webdata_news.cgi?fid=1045515501&query=pagenum%3D1%26cgifunction%3DSearch&cgifunction=form)
7. Римарук І. Юрій Тарнавський: посол до модерного світового конгресу / Ігор Римарук // Березіль. — 1993. — № 5-6. — С. 12-13.
8. Розмова Віктора Неборака з Юрієм Тарнавським // Сучасність. — 1996. — № 5. — С. 144-157.
9. Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему: Поезії 1955-1970. — Нью-Йорк : Вид-во Нью-Йоркської групи, 1970. — 384 с.
10. Творча зустріч з Юрієм Тарнавським. — Режим доступу : <http://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2002/sem16-05.htm>

*Надія ЧАСТАКОВА*

УДК 821.161.2.09 Дзюба

## КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ У НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ І.ДЗЮБИ

*Стаття присвячена аналізу концепції людини й героя у критичній творчості І. Дзюби раннього періоду, на основі чого здійснюється спроба реконструкції наукового портрета вченого етапу його самостановлення.*

**Ключові слова:** самоідентичність, цілісність, гуманізм, конструктивна критика, ідеальний (позитивний) герой, герой-ідеал, «звичайна людина», міщанин.

*Статья посвящена анализу концепции человека и героя в критических трудах И. Дзюбы раннего периода, на основании чего совершается попытка реконструкции научного портрета ученого этапа его самостановления.*

**Ключевые слова:** самоидентичность, целостность, гуманизм, конструктивная критика, идеальный (положительный) герой, герой-идеал, «обыкновенный человек», мещанин.

*The article is devoted to the I. Dzuba's conception of man and hero. On this basis, the reconstruction of scientific portrait of I. Dzuba's early period becomes possible.*

**Key words:** self-identity, integrity, humanism, constructive criticism, ideal (positive) character, hero-ideal, normal man, burgher.

Кожне покоління має своїх літературних героїв. Зі зміною системи цінностей змінюються персонажі. Ця проблема хвилює вчених-фахівців різних галузей соціо-гуманітарного знання. Це свідчить про дискусійність порушеного питання загалом і про актуальність його дослідження літературознавчою наукою зокрема. У сучасній науці про літературу поширеним є погляд на героя як проблему естетичну в її зв'язку з категорією автора. Зокрема це можна простежити на прикладі праць М. Бахтіна, а також кандидатських дисертацій О. Самойлова, Т. Щербакової, Т. Чонки. У статтях В. Гудкової представлено погляд на героя як проблему антропологічну. З позицій реалістичного й міфологічного начал категорія героя висвітлюється у дослідженні Ю. Грузіна, статтях Н. Левицької, І. Марунчак. Цікавим є підхід Я. Масалхи, за якого взаємодія героя й автора розглядається як чинник жанротворення. Одним з оригінальних і самобутніх підходів до окресленої проблеми нам видається концепція людини й героя Івана Михайловича Дзюби.

Це основне питання пошуку І. Дзюби часів його самостворення як вченого. Початок науково-критичної творчості дослідника припав на роки «відлиги». У цей час виходить його перше серйозне дослідження – «Звичайна людина» чи міщанин?» (1959). До книги увійшли статті, написані впродовж 50-х – 60-х рр, об'єднані темою героя в художній літературі. Молодий критик гостро ставить питання про те, кого героїзує сучасне письменство, чітко розмежовуючи поняття позитивного й ідеального героя. І. Дзюба – один із перших, хто запропонував новий погляд на літературного персонажа крізь призму *ідеального*, одним із тих, хто спростував фальшиві ідеали і на повен голос заявив про те, що міщанин не може бути героєм і не може виховувати молодь, що тільки звичайна людина в своїй незвичайності є справжнім художнім ідеалом.

Концепція І. Дзюби, представлена у його першій праці, на наш погляд, гідна серйозного наукового вивчення з кількох причин. Насамперед тому, що перед нами оригінальний і завершений літературознавчий підхід, оскільки чи не вперше І. Дзюбою здійснюється чітке розмежування понять ідеального й позитивного героя, а також пропонується цілком несподівана для його часу й науки альтернатива «звичайної» людини як утілення справжності, правдивості, ідеальності. По-друге, дослідження цієї концепції вченого дає змогу реконструювати науковий портрет молодого критика, тобто отримати цілісний погляд на початковий етап науково-критичного становлення І. Дзюби. Оскільки літературознавчий доробок ученого сьогодні тільки починає досліджуватись, сучасна наука ще не має ґрунтовних студій на предмет порушеного питання. Окреме місце проблемі нашого вивчення відводиться у статтях О. Зінкевича, М. Павлишина, В. Панченка, а також у рецензіях Я. Березницького, К. Волинського, В. Здровеги, Б. Левченка, І. Світличного. Окресленими факторами зумовлюється **актуальність** нашого дослідження.

**Мета** цієї студії – окреслити концепцію людини й героя І. Дзюби як цілком оригінальний і новаторський підхід до розробки зазначеної проблеми у вітчизняній науці, що засвідчує елітарний характер наукового почерку вченого на часі його раннього становлення. Для досягнення мети необхідним є виконання таких **завдань**:

1. осягнути самобутні риси вченого – ознаки елітарного способу мислення;
2. визначити ідейно-сміслові доміанти концепції вченого – поняття позитивного героя, героя ідеального, «звичайної людини», міщанина;
3. шляхом аналізу окреслених домінант з'ясувати зміст, якість і міру втілення етико-естетичного ідеалу літературознавця.

**Об'єктом** вивчення слугують статті І. Дзюби, присвячені проблемі героя в літературі, його монографічне дослідження «Звичайна людина» чи міщанин?, художні твори, що стали предметом наукового осмислення вченого, а також рецензії на зазначені праці. Власне науково-критична концепція дослідника складає **предмет** нашої студії.

Не зважаючи на молодий вік дослідника, його праці засвідчили появу серйозного й досвідченого літературознавця. Проаналізувавши ідейно-змістовий рівень студій ученого, можемо окреслити кілька важливих моментів, що сприятимуть максимально глибокому осягненню концептуального начала літературознавця. Ці риси є не тільки знаками почерку вченого в час його становлення й розвитку. Також це знаки його самобутності, елітарності способу його світоосягнення.

Насамперед, це *самовизначеність*. «Розглядаючи літературні явища, – зазначає І. Світличний про свого колегу, – він прагне перевірити їх за тими високими вимогами, які ставить перед літературою новий день нашого життя, живі інтереси розвитку нашого суспільства. Звідси – *самостійність* його думок і оцінок, *своє* слово, *свій* погляд на літературні явища, часто відмінний від письменницьких» [12, 140]. Самостійність і своя позиція стосовно явища виявились у критичній рецепції творчості сучасників. Можемо говорити про чітку самовизначеність раннього І. Дзюби як провідну ознаку мислення вченого. Так, у студії «Сучасність і література» дослідник окреслює головне завдання літератури: «...осягти сучасність, втілювати її сокровенний зміст і творчий пафос у художніх образах високого наповнення й нетлінної краси...» [8, 161]. У контексті цієї проблеми літературознавець визначає місце й роль літературної критики, тобто обґрунтовує свою позицію стосовно літпроцесу: «Великої допомоги

літературі має тут надати літературна критика – підтримуючи кожен справжній успіх, не поминаючи прикрих і показових невдач – з'ясовуючи їхні причини та уроки, даючи нещадну відсіч халтурі, ерзацам, підробкам» [8, 161]. Високий ступінь самовизначення І. Дзюби виявлявся не тільки в питаннях наукових. Очевидно, що найперше варто говорити про національну самовизначеність, що дало поштовх молодому дослідникові до саморозвитку й виклику існуючим політико-суспільним догмам. Отже, ранній І. Дзюба чітко бачить себе й мету своїх науково-критичних студій.

По-друге, *уміння бачити проблему*. З-поміж сучасників критика вирізняло те, що крім свіжого погляду на літературу, у своїх рецензіях він уміло визначає проблему, яка є вищою жанрово-стилістичного рівня твору. Причому, як зауважує Л. Тарнашинська, це виявляється часто й на рівні назв його студій [13, 486]. Так, і книга «Звичайна людина» чи міщанин?» має знак питання, який, однак, зовсім не свідчить про невизначеність її автора:

«...то *знак сумніву* лише для довірливих: насправді для себе Іван Дзюба не сумніву не залишає: позиція його завжди вивірена, виважена. Натомість він залишає за читачем право на власну відповідь» [13, 486].

Більшість його ранніх статей, рецензій об'єднані темами, які його сучасники розглядали поверхово. І. Дзюба одним із перших гостро провів межу між ідеальним і позитивним героєм, довівши, що ці концепти абсолютно різні за своєю основою. Також учений першим критично оцінив твори його сучасників з погляду ідеалу як міри якості справжнього, довівши, що створені письменниками образи – це штучно ідеалізовані моделі, через що вони й не мають естетико-виховного потенціалу.

По-третє, *прагнення відстояти справжні цінності*. Гостра реакція молодого критика на неправдиві ідеали досягається як високий ступінь вимогливості й правдивості. На ґрунті «відлиги» ранній І. Дзюба постає як цілком сформована цілісна особистість, про що свідчить його неупливість перед несправжніми моральними цінностями. Ідеал справедливості літературознавець відстоює не тільки на рівні сюжетів й образів. Значної уваги дослідник приділяє деталям, особливо мові. Цю проблему вчений порушує як прагнення відновити справедливість художнього контексту, спонукати замислитись над естетико-аксіологічним і виховним потенціалом мови героїв. Аналізуючи молодіжну тему на прикладі творів П. Автомонова, Д. Миценка, Л. Дмитренка, В. Собка, Ф. Сидоренка, І. Дзюба ставить питання про збідненість мови молодого покоління: «Коли в художньому творі молодь висловлюється книжними чи газетними фразами, мовою вихолощеною і дистильованою – цим самим мимоволі підкреслюється відрив героя від стихії народного життя, якимось під сумнів ставиться його духовне й моральне здоров'я, його здатність розуміти народ і служити народові. І навпаки – коли б у мову молодого героя природно й невимусно увійшов народно-поетичний і народно-гумористичний елемент (...) – цей герой здавався б немов спадкоємцем духовного здоров'я, трудової вдачі й творчого розуму народу, був би немов носієм його дум, ідеалів і критеріїв» [4, 146 - 147]. Отже, для І. Дзюби правда є найбільшою художньою цінністю. Актуальними з цього приводу є слова В. Панченка: «У книжці «Звичайна людина» чи міщанин?» чулася щира ностальгія за справжністю. Подив «андерсенівського хлопчика» давав імпульс роздумам критика над новою шкалою цінностей у виснаженій сталінщиною українській літературі. Вимога справжності означала, що естетична планка підносилася на незмінно вищий, ніж досі, рівень» [11, 75].

По-четверте, *гуманізм* у широкому розумінні. З одного боку, гуманізм як критерій естетичної вартості твору, з іншого – етична програма, філософія дії, яку молодий критик переніс згодом у своє шістдесятництво. Вихований на засадах просвітницького ідеалізму Ж.-Ж. Руссо, етичного максималізму Й. Гете, Ф. Шиллера, І. Канта, В. Крауса, збагачений ідеями філософії нової людини Д. Раскіна, Л. Толстого, Ф. Достоєвського молодий критик постав на початку свого становлення як утілення кращого людинознавчого потенціалу, що поставило його у літературний контекст часу як вимогливу й людинозорієнтовану особистість. Гуманізм, на його думку, має бути не тільки на рівні співчуття до людини чи бажання допомогти їй, а й на рівні «боротьби за людину» [6, 65].

У статті «В обороні людини й народу» І. Дзюба окреслив своє розуміння гуманістичної критики: «В ім'я людини література завжди зважувалася судити час, суспільство, державу. Або, принаймні, була їм опонентом чи адвокатом людини у суперечках між ними» [3, 88]. Практично це виявилось у *конструктивній критиці*. Під *конструктивною критикою* ми розуміємо дієвий потенціал позитивного впливу слова І. Дзюби на його сучасників. Актуально зауважує з цього приводу В. Здоровега, наголошуючи, що І. Дзюба «...намагається сказати правду про твір, незалежно від того, хто його автор. І це не критиканство, не порушення етикету, а саме *дружня* (Курсив наш. – Н.Ч.) критика. Бо хіба можна назвати другом людину, яка з тієї чи іншої причини говорить хай приємну, але неправду?» [10, 147].

Окреслені нами самотутні риси сприяли тому, що молодий дослідник від початку своєї науково-критичної діяльності постав як особистість елітарна. Не даремно на сторінках «Літературної газети» її редактор П. Загребельний, відкриваючи нову рубрику про сучасну критику, зазначав: «В українську радянську критику приходять нові критичні сили. (...) Якщо захочемо згадати наймолодше талановите покоління поповнення наших критичних лав, то, звичайно ж, відразу вигукнемо: Іван Дзюба!» [9, 1].

Молодий інтелектуал мав самобутній стиль і сформований погляд. Проте в час «відлиги» та й взагалі в радянський час про наукову еліту як таку було не прийнято говорити як про явище самостійне й цілком самодостатнє. То ж збагнути значення тогочасної інтелігенції можна тільки враховуючи історичний контекст.

Що ж саме вирізняло молодого вченого з-поміж інших? Якщо взяти до уваги той пласт літератури, який І. Дзюба читав у 50-х – 60-х рр., про що він згадує у «Спогадах і роздумах на фінішній прямій» (2008), можемо зробити висновок про потужну інтелектуальну основу молоді інтелігенції, що, будучи україноцентричною в своїй світоглядній основі, була відкрита для осягнення світової наукової думки. Так, упродовж років навчання в аспірантурі І.Дзюба активно займається самоосвітою: слухає лекції П.О. Білецького в Художньому інституті, відвідує концертні зали, читає Б. Спінозу, Г. Лейбніца, І. Канта, Д. Юма, Т. Гоббса, К. Гельвеція, Джамбатіста Віко [7, 460 - 461]. Це істотно позначається на його світогляді, виявляючись у вишуканій манері його інтелектуальної дискусії, потужній ерудованості думки, дотепності вислову. Ранньому І. Дзюбі, як влучно зазначає Л. Тарнашинська, властивий «декартівський неорационалізм у кантівському переосмисленні»[14, 176].

Потужний рівень ерудиції, високий ступінь самосвідомості й національної самоідентичності – усе це спонукало яскравого представника молоді інтелігенції до відкритого протесту проти супроти існуючої ідеології. На наш погляд, з цього приводу, доречною стосовно І.Дзюби є характеристика-метафора, дана вченому В. Панченком. На його переконання, критиків «...не раз діставалася роль андерсенівського хлопчика з його широко-простодушним «А король – голій!»[11, 71].

Одним із виявів такого інтелектуального неприйняття стала перша книга І. Дзюби «Звичайна людина чи міщанин?» (1959), у якій її автор, за словами Я. Березницького, виступив проти «холодного розуму соціологічних схем» [2, 240]. Критична рецепція стану сучасної вченому літератури аналізується нами як оригінальний літературознавчий підхід до вирішення проблеми людини й героя. Схематично концепцію І. Дзюби можна відтворити так:

Зупинимось докладно на складових цієї схеми.

<b>МІЩАНИН</b>	<b>Г Е Р О Й</b>		<b>ЗВИЧАЙНА ЛЮДИНА</b>	
	<b>Герой ідеальний</b>	≠		<b>Герой-ідеал</b>
	штучний			живий
	фальшивий			справжній
	поверховий			глибокий
	пасивний		активний	

Визначальною категорією у концепції І. Дзюби є герой. Для вченого концепт герой не тільки естетична, а й світоглядна категорія. Вчений осягає творчість своїх сучасників крізь призму естетичного начала, тому поняття герой уособлює естетичний ідеал ученого. Але найперше герой постає для нього як проблема світоглядна (герой як утілення певного потенціалу), адже «в суті і якості художнього образу героя виявляється й характер відтворення дійсності взагалі» [6, 3].

Позиція І. Дзюби в осягненні героя передбачає розгляд його ідейно-змістової основи з погляду ідеалу й заперечення штучної ідеалізації образів. Важливим для розуміння концепції дослідника є порівняльний аналіз понять *героя ідеального (позитивного)* й *героя-ідеала*.

За визначенням І. Дзюби, «Ідеальні герої – це ті образи, які, втілюючи в собі з найбільшою яскравістю кращі якості своїх сучасників, були водночас для них ніби провісниками майбуття, провісниками нової епохи» [6, 15]. Такі образи, перш за все, повинні бути реалістичними й правдивими, оскільки, на думку дослідника, «... головним завданням, що стоїть зараз перед радянською літературою, є створення *живих* (Курсив наш. – Н.Ч.), повнокровних образів наших сучасників, образів великої художньої сили» [6, 9]. «Живі», правдиві персонажі – це те, чого не вистачає творам Л. Дмитренка, Ф. Сидоренка, М. Білкуна, В. Петльованого, М. Омельченка, В. Собка та інших письменників. Герої творів названих письменників – найчастіше позитивні, штучно ідеалізовані, а тому «неживі». Неправдивими І. Дзюба вважає образи пасивних молодих людей, які говорять збідненою мовою, не ведуть інтелектуальних дискусій, хоча й відносять себе до інтелігенції. Це ідеалізовані (позитивні) герої, що на думку дослідника, не виконують виховної і естетичної функції, оскільки за своєю суттю вони пасивними стосовно реального світу. Ідеал І. Дзюби – герой у дії, у праці, в стані активності, адже персонаж повинен нести не тільки естетичний, а й виховний потенціал. У цьому плані позиція дослідника зближується з думками М. Бахтіна: «Естетична насолода – реальне почуття, в той час як співпереживання почуттям героя – тільки ідеальна. Ідеальні почуття суть те, що не збуджує волю до дії» [1, 71]

На переконання молодого критика, «Справжній великий герой радянської літератури – трудящий народ, люди праці» [6, 8]. У цьому контексті І. Дзюба відзначає майстерність О. Довженка. Однак, говорячи про людину-трудівника, дослідник не абсолютизує цей образ як єдиноможливого позитивного

героя, а дошукується хиби розуміння поняття ідеального героя. І. Дзюба виступає проти штучно ідеалізованого героя, тобто героя позитивного, стверджуючи необхідність героя, який міг би бути ідеалом. На відміну від своїх сучасників, молодий літературознавець чітко осягає штучність розмежування реального й ідеального, сміливо виступаючи проти підміни усталених ціннісних орієнтацій прямо протилежними за своєю суттю ідеями: «Герой-ідеал – аж ніяк не значить герой, штучно позбавлений недоліків, герой-цяця, герой-ангел. Це примітивне обивательське уявлення про ідеал, про ідеального героя» [6, 24].

Ця принципова позиція, – *відстоювання правди*, – стосується не тільки проблеми ідеальних персонажів радянської літератури. Кожна праця І. Дзюби вивірена принципом правдивості як природним і єдиновірним критерієм моральної цілісності, що в свою чергу засвідчує правдивість, справжність елітарності самого критика.

Отже, герой-ідеал і герой ідеальний (позитивний) в концепції літературознавця осягаються як одиниці протилежні за змістом і суттю.

За І. Дзюбою, результатом штучної ідеалізації є міщанин. Тут варто наголосити, що критик виступає проти міщанства на рівні образотворення, а не проти образу міщанина як літературного персонажа в цілому: «Ніхто не говорить, що міщанин, обиватель, або просто обмежена, сіренька людина не має права на існування в нашій літературі, не може бути предметом її зображення. Мовиться про ідейно-естетичну функцію такого героя, про авторську трактовку його. [6, 8]. Вчений осягає міщанство не тільки як явище художньої дійсності. Для стилю І.Дзюби характерне всебічне осягнення явища. Тому міщанство в його концепції смислюється як близьке до поняття фальшивості загалом. Зокрема у студії «Забуті поруч (Про ще одного шістдесятника)» критик зазначає: «...в історії української літератури, публіцистики і етичного думання поняття «міщанство» нерідко було псевдонімом суспільного фальшу взагалі, псевдонімом політичної і духовної рутини, на якій паразитує державний лад, – або ж ставало умовним адресатом «рахунку» до духовного безплідного суспільства з боку духовно оригінальної і максималістської особистості» [5, 667].

Естетичним і світоглядним ідеалом критика є «звичайна людина». Дослідник виступає за «звичайну людину» як героя-ідеала, але проти звичайності, примітивності, коли «під машкарою звичайності причаюється такий собі аморфний середнячок, синтез безбарвності й нецікавості, підкидьок – виплід духовної вбогості самого автора» [6, 17]. На думку вченого, «звичайна людина» – насправді є незвичайною, і тому варто прагнути відкрити її потенціал, бо тільки в цьому полягає справжній гуманізм у ставленні до неї. Такий образ не треба протиставляти героєві-ідеалу, оскільки незвичайна звичайність простої людини сама собою осягається як моральний ідеал. «Розкрити у «малій» людині, у звичайному трудівникові людину велику (перифразуємо Довженка) чи можливість стати такою, підносити її, закликати вперед, допомогти розгорнути свої кращі якості та здібності – ось справжній гуманізм радянської літератури» [6, 5] – так формулює свою позицію І. Дзюба.

Окреслена тема міщанства в літературі – це тільки одна з порушених І. Дзюбою проблем осягнення героя. Не менше вченого турбує ситуація, коли міщанство виправдовується з позицій своєї звичайності: «...створюється враження, що міщанин – це така собі безневинна істота, яка нікому нічого поганого не робить; це навіть хороша людина, але з деякими хибами. І нічим вона перед суспільством не завинила, це саме суспільство не завжди до неї чуїне» [6, 43]. У цьому міщанин теж протиставляється «звичайній людині», оскільки міщанство своєю основою абсолютно суперечить гуманізму, тобто не може втілювати справжні ідеали. Натомість, щоб зрозуміти красу «звичайної людини», її треба не протиставляти ідеалам часу, а осягати в світлі цих ідеалів.

Отже, концепція людини й героя І. Дзюби є свідченням самотності молодого критика на часі його становлення. Виходячи з аналізу домінант ідейно-особистісного начала вченого, а також проаналізувавши основні складові його концепції, можемо говорити про особливості осягнення ним літературного процесу й проблеми людини й героя. *Ідеал правди, гуманізму, високий ступінь національної самосвідомості, чесність, глибина* – це не тільки знаки героя, який, на думку літературознавця, міг би бути дійсно ідеалом. Насамперед, це особистісні характеристики самого дослідника, що в поєднанні з *потужним інтелектуальним струменем, умінням бачити проблему, органічним прагненням відстоювати справжні цінності, просвітницько-гуманістичним світоглядом* комплексно відтворюють портрет наукової еліти. І. Дзюба, будучи борцем супроти міщанства не тільки в літературі, так само не тільки в літературі прагне бути «звичайною людиною», що дає змогу говорити про феномен української еліти в його постаті.

#### ЛІТЕРАТУРА

Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. / Михаил Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.7 – 181.

Березницький Я. Обыкновенный человек в кавычках и без них / Я. Березницький // Дружба народов. – 1960. – №4. – С.240 – 243.

- Дзюба І. В обороні людини й народу // Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. / І. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т.1. С.88 – 121.
- Дзюба І. За духовно багатого героя / І. Дзюба // Дніпро. – 1958. – №6. – С.135 – 153.
- Дзюба І. Забуті поруч (Про ще одного шістдесятника) / Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. / І. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т.1. С.662 – 669.
- Дзюба І. Звичайна людина чи міщанин? Літературно-критичні статті / Іван Дзюба. – К.: Радянський письменник, 1959. – 280с.
- Дзюба І. Спогади і роздуми на фінішній прямій / вступ. / Іван Дзюба. – К.: Криниця, 2008 – 928с.
- Дзюба І. Сучасність і література / І. Дзюба // Вітчизна. – 1959. – №2. – С.160 – 175.
- Загребельний П. Про талановите – талановито / П. Загребельний // Літературна газета. – 1963. – №23 (1683), від 21 березня. – С.1.
- Здоровега В. З позицій високої вимогливості / В. Здоровега // Жовтень. – 1960. – №5. – С.147 – 149.
- Панченко В. Сталкер 1960-х / Панченко В. // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу, 17 листопада 2006. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С.70 – 85.
- Світличний І. З високими вимогами / І. Світличний // Радянське літературознавство. – 1960. – №1. – С.140 – 142.
- Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поети кальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – 632с.
- Тарнашинська Л. Філософія покоління як «публічна свідомість»: пролегомени до філософського дискурсу / Людмила Тарнашинська // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Вид.дім «Києво-могилянська академія», 2008. – С.175 – 189.

Світлана БАРТІШ

УДК 82.01/09

## КУЛЬТУРНІ МОДЕЛІ КОНЦЕПТУ «МАТЕРИНСТВО» ТА СПОСОБИ ЇХ РЕАЛІЗАЦІЇ У ДИТЯЧІЙ ПОЕЗІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ МАРІЙКИ ПІДГІРЯНКИ)

*У статті розглядається семантика та способи художньої реалізації концепту **мати** у поезії для дітей Марійки Підгірянки. Семантика цього концепту обумовлена суспільними візіями материнства і одночасно є засобом трансляції культурних цінностей між поколіннями.*

*Ключові слова: дитинство, дитяча поезія, концепт, культурні цінності, материнство.*

*В статье рассматривается семантика и способы художественной реализации концепта **мать** в поэзии для детей Марийки Подгирянки. Семантика этого концепта обусловлена общественным видением материнства и одновременно является средством трансляции культурных ценностей между поколениями.*

*Ключевые слова: детство, детская поэзия, концепт, культурные ценности, материнство.*

*In this article are analyzed semantics and ways of feature realization of literary concept **mother** in Mariyka Pidgiryanka's poetry for children. Semantics of this concept is determined by social image of maternity and at the same time it is a way of the transmission of cultural values between generations.*

*Key words: childhood, children poetry, concept, cultural values, maternity.*

У системі художніх концептів поезії для дітей на особливий статус претендують «базові» міфологічні концепти: мати, сім'я, рідний дім, рідний край. У свідомості літературознавців, читачів, критиків ці концепти настільки тісно пов'язані з дитячою поезією, що здаються її органічною складовою. Однак прочитання дитячої поезії з точки зору літературознавчої антропології дозволяє дещо по-іншому поглянути на звичну для нас поетичну творчість. Мета статті – з'ясувати семантику та способи художньої реалізації концепту **мати** в українській дитячій поезії початку ХХ століття (на матеріалі творчості Марійки Підгірянки).

Для розгляду цього питання слід перш за все усвідомити специфіку художнього коду, зрозуміти природу естетичної конвенційності дитячої літератури.

О. Папуша називає дитячу літературу типовим естетичним предикатом, вважаючи її, з одного боку, назвою реальної форми літературного буття, з іншого – ціннісним судженням, метамовною фігурою:

- етимологічною (опірне слово вимагає літературознавчого контексту);
- кондиційною (якісна визначеність узалежнюється від соціальної природи явища як процесу і



продукту суспільної комунікації, що загалом включене в широку антропологічну перспективу культурної трансляції досвіду, однак під дією повсякденних стереотипів редукується до проекту «педагогічного монологу» засобами художнього слова, де дитина – об'єкт впливу, а не суб'єкт розвитку);

- маргінально (потребує додаткового обґрунтування та нових, ще невідрефлексованих координат) [8, 25 - 26].

М. Славова – дослідниця дитячої літератури з Болгарії – стверджує, що віковий критерій у дитячій літературі моделює особливий тип естетичної комунікації між письменником (доросла людина) і реципієнтом (дитина), коли дорослий актуалізує дитяче в собі і прагне творчої реалізації через дитячий код, а дитина стає «співатором» з вирішальним голосом при виборі репертуару і стратегій тексту, що забезпечують його «потенціал сприйняття». Позиція дитини в тексті простежується за допомогою «рольових ігор» автора, а позиція дорослого – використанням дитячого досвіду й формуванням художнього образу на підставі уявлень письменника про дитяче бачення світу [10].

Отже, вслід за В. Кизиловою, *дитяча література* – це світ художніх творів про те, що таке і хто така дитина, що таке її мікрокосм і що таке її макрокосм, тобто все, що її оточує. Вона є органічною складовою загальної літератури зі всіма притаманними їй властивостями, при цьому орієнтованою на інтереси читача-дитини. Дитяча література має художню специфіку, адекватну дитячій психології. Найважливіші функції цієї літератури – дати дитині естетичну насолоду і сприяти формуванню її особистості [4, 3]. Дитячій поезії, як одному з жанрів дитячої літератури, притаманні певна специфіка та функції.

Для аналізу специфіки концепту *мати* у дитячій поезії слід обговорити саме значення слова *концепт*.

Установлення антропоцентричної парадигми наукового знання сприяло обґрунтуванню нового термінопоняття для адекватного позначення змістовної сторони мовного знака, який відображає логіко-психологічні і мовознавчі категорії. Функції такого терміна виявились пов'язаними зі словом *концепт*.

У нинішній час не існує загальноприйнятого визначення терміна *концепт*. «Великий тлумачний словник сучасної української мови» за редакцією В. Бусела трактує його як «формулювання, загальне поняття, думка» [2, 452]. В. Сулима тлумачить поняття *концепт* «не лише як смисл знака (імені), як у логіці, але й як загальну думку, коротко й точно висловлену, а також як формулювання ідеї, явища, образу (від лат. formula – вид, образ, форма)». Узагальнюючи сучасні дефініції цього поняття, дослідниця ототожнює його із «загальною ідеєю» певної низки явищ, корелює з художнім образом, що містить у собі узагальнювальні й конкретно-тілесні моменти [12, 5]. Визначення Ю. С. Степанова: «концепт – це ніби згусток культури в свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить в ментальний світ людини. І, з другого боку, - концепт – це те, за допомогою чого людина – ... сама входить в культуру, а в деяких випадках і впливає на неї». «Концепт – основний елемент культури у ментальному світі людини» [11].

На думку В. Шевчука, термін *концепт* вживається при творенні художнього твору і стає інтелектуальним стрижнем, що з'єднує твір у формі образних знаків, а водночас є побудником творення символів, метафор, з'єднуючи невідповідні поняття в несподіваному ракурсі і тим наповнюючи твір поглибленим змістом. Це свідоме оперування культурним спадком попередніх епох через використання загальноприйнятих, загальнолюдських і національних смислів» [6, 91]. Як стверджує Л. Фоміна, «концепти найчастіше виявляються на рівні символів, витворюючи вишукану структуру тексту, котра зазвичай заміняє сюжет. У художньому тексті концепт творчо репрезентується різноманітними образами, реалізується у мовленні й закріплюється у культурних традиціях» [13]. Літературознавці наголошують на естетичних функціях концепту в художньому творі, звертаючи увагу на те, що саме він є втіленням художнього задуму автора. «У художньому концепті сублімуються поняття, уявлення, емоції, почуття, вольові акти. Кожен художній текст/дискурс можна інтерпретувати, як особистість, що завершила мовний акт, але, яка не перестає мислити. Художній концепт є як би замісником образу, через що художнього освоєння світу вирізняється емоційно-експресивним маркуванням, особливим словесним малюнком, в якому фарбами виступають експліковані вербальними знаками образи і асоціативно-символьні констеляції», наголошує Л. Буянова [1].

У поетичній структурі тексту концепт є складною надбудовою, яка являє собою синтез індивідуально-авторського розуміння з традицією його національного вживання, а також із загальнолюдською, первісно міфологічною моделлю світу. Щодо означення «міфологічний», то його смислоємність асоціюється з архетипним образом. Будучи іманентним структурним компонентом міфу, зберігаючи здатність функціонувати в множинній варіативності, міфологічний концепт у кожному конкретному випадку виражає стабільний зміст, пов'язаний з міфологічною свідомістю (за К.-Г. Юнгом, К. Леві-Стросом).

Концепт «материнство» має архаїчну міфологічну основу. Теми материнство, дитинство – одні з найбільш значущих в народній творчості, а також у творах для дітей. Любов до матері, як виявлено сучасною психологією, дає потужний емоційний заряд до благополуччя і життєздатності індивіда. Адже, мати – це любов, тепло, бути любимим нею, значить бути живим і мати своє коріння. Згідно з

уявленнями, прийнятими у сучасному суспільстві, *мати́р* наділена надзвичайно високими статусними характеристиками. Під впливом християнства людська матір прирівнюється до Марії – Матері Ісуса Христа. Мадонна (Богоматір, Богородиця, Діва Марія) в християнській традиції – заступниця за грішників і сиріт, ідеал жіночої краси і грації, чистоти, ніжності, ідеальне втілення материнства. З цим образом асоціюються такі жіночі якості, як материнська турбота і співчуття, дар милостивості, все, що вирізняється добротою і ніжністю. Концепт «материнство» – один із ключових концептів української літератури загалом і дитячої літератури зокрема. За словом «материнство» – світ образів, уявлень, система ціннісних установок, метафор. На жінку природою покладена велика місія продовження людського роду, і від готовності жінки виконати цю місію, від усвідомлення нею значущості статусу матері залежить не тільки фізичне і духовне здоров'я дитини, а й фізичне та духовне здоров'я нації в цілому. Образ жінки-матері є одним з найзначиміших образів української культури й української літератури зокрема. Мова йде про особливу тему, що формує значний пласт духовного простору нації, та важливий образ, що має глибоке етнокультурне коріння, виявляє особливості ментальності українців, є суттєвим чинником пізнання етнічних соціокультурних та морально-психологічних особливостей українського народу. Відомий дослідник етнопсихології українців Б. Цимбалістий у своїй праці «Родина і душа народу» вказує виняткове значення жінки-матері в ментальності українців і наголошує на тому, що саме родина є тим середовищем, «що формує характер, вдачу людини» [15, 78].

Л.М. Гридковець серед основних рис розвитку культурних позицій українців в минулому визначає такі: формування у дівчаток із раннього дитинства засад материнства, поваги до себе; формування у хлопців глибокої поваги до жінки, відповідального ставлення до власних намірів [3, 29]. Материнство, як процес, що поєднує періоди вагітності, народження та виховання дитини у різних народів вважалося священним обов'язком та одним з головних призначень жінки. Саме тому вірші про матір, як засіб вираження моделі педагогічного впливу і трансляції культурних цінностей, є обов'язковою складовою дитячої поезії.

У дорослих є специфічне «уявлення», що таке діти, і це уявлення визначається панівною культурною концепцією. Яка це концепція і як вона реалізується в поезії для дітей?

Українська дитяча поезія кінця ХІХ – початку ХХ ст. транслює суспільні уявлення, згідно яких сім'я і рід є святинею, а виховання дітей – це священний обов'язок батьків. Сім'я є першоосною, головною ланкою, мікросоціумом, де формуються і виявляються індивідуальні якості особистості, мотиви її поведінки, реалізуються її потреби, відбувається самопізнання, самоактуалізація особистості та її соціалізація. Сімейне виховання, інтегруючись з іншими системами виховання, є провідною ланкою загальної моделі виховання в суспільстві. Білецький В.Т. вважав, що головною умовою сімейного виховання є міцний фундамент сім'ї, який базується на її непорушному авторитеті, подружній вірності, любові до дітей, відданості обов'язку їх виховання, материнському покликанні жінки, піднесені ролі батьків у створенні та захисті домашнього вогнища [15, 797]. Саме слово «сім'я» у щоденному спілкуванні українців репрезентує шлюбне подружжя (чоловіка й жінку), дітей та інших близьких родичів, які живуть разом. Ці уявлення культура транслює за допомогою поетичних текстів. Тому у формуванні дитячого уявлення про ідеальну родину очевидний прямий зв'язок концепту *мати́* з тематичним корелятом *батько* та іншими членами сім'ї. Пор.:

*У нас так мило дуже, –  
Підкинем в піч дров в'язку,  
Дідусь коника струже,  
Бабуся каже казку.  
Нянько корито теше,  
Мама пряде куделю,  
Ганя Юрця колише ... [9, 100];  
Їде віз під гору,  
А із гори в долину –  
До бабусі в гостину.  
Їде батько й матуся,  
Їде тітка Олюся,  
Їде Юрчик-синочок –  
Гостей повний візочок [9, 103].*

У людській свідомості концепт *мати́* функціонує у тісному взаємозв'язку з концептом *дитина*, «разом вони утворюють бінарну концептуальну єдність» [5, 197]. Дитинство є початковим періодом становлення особистості, коли формуються основи характеру, ставлення до навколишнього світу, людей, до себе, засвоюються моральні норми поведінки, важливі для розвитку дитини як особистості. Однією з перших моральних потреб є потреба у спілкуванні. Задовольняється вона у процесі взаємодії з дорослими, у першу чергу з матір'ю. Саме мати формує перші уявлення дитини про світ, є носієм необхідного для дитини знання і саме у дитячому віці вона є найбільшим авторитетом для свого нащадка.

Цю модель, ці уявлення теж транслює дитяча поезія:

*А що далі – не знаю,  
Хіба маму питаю. [9, 131];  
– Чи знаєте, мати,  
Де сонце йде спати?  
– За високу гору, ...  
– А хто йому стелить  
На білій постелі?  
– Зіронька вечірня... [9, 93].*

Дуже часто модель, за якою будуються стосунки між людською матір'ю та її дитиною, тлумачаться дітям за допомогою образів тварин чи птахів. З цієї паралелі, як вважає О. Панченко, аналізуючи ставлення до дітей в російській традиційній культурі, можна зробити один цікавий висновок: у традиційному селянському побуті діти практично прирівнювались до домашніх тварин, вони були такою ж власністю для батьків, як корови чи вівці [7]. І якщо з часом змінилось у сім'ї та суспільстві ставлення до дитини, то її міфологізований образ присутній і в сучасній поезії для дітей. Пор.:

*Перепілка затужила,  
Своїм дітям говорила:  
– Діти мої, дрібні діти,  
– Де маюся з вами діти? [9, 62];  
А після добра мати  
Гороб'ят навчала,  
Щоб родина за дурниці  
Сварки не здіймала [9, 160].*

Концепт **мати** представлений у творчості Марійки Підгірянки лексемами «мати», «мама», «матінка», «матуся», «ненька», «мамка».

У ранньому дитинстві мати є головною для дитини. Без матері неможливий нормальний фізичний та духовний розвиток дитини, тому у поезії для дітей її часто порівнюють із сонцем, без якого неможливе життя на землі:

*Мати наша, мати, як сонечко ясне,  
Цілий день нам світить і в нічку не гасне.  
Мати наша, мати, як сонечко з неба,  
В день і в нічку знає, чого дітям треба [9, 94];  
Снилось мені ясне сонце,  
Що в хаті світило, –  
А то лиш так моя мама  
Дивилася мило [9, 98].*

Загальноетнічне, загальнолюдське ототожнення матері з такими духовно моральними категоріями як доброта, турбота, любов активно зустрічаються у поетичній творчості Марійки Підгірянки. Виражаються вони здебільшого у діях матері стосовно дитини: одягнути, нагодувати, покласти спати та ін.

*Хто тебе так щиро любить,  
І вбирає, і голубить,  
І кладе у постіль спати?  
Мати [9, 96];  
Я донечка матусина, –  
Мама мене любить.  
Мама мені на ярмарку  
Черевички купить [9, 99];  
Матуся дасть сніданок,  
І я смачненько з'їм [9, 86];  
А сонце нижче й нижче,  
Вже спатоньки іде,  
Вечерять мати кличе,  
За рученьку бере [9, 90].*

Мамина любов завжди пов'язана з ніжністю. Немовля, що тільки народилося, заспокоюється, чуючи мамин голос. Воно реагує на дотик маминих рук і затихає. Асоціативний зв'язок концепту **мати** з корелятом **ніжність** прослідковується і в поезії для дітей Марійки Підгірянки:

*Гілками легіт шелестить,  
Теплий, ласкавий.  
Цілує квіти, гомонить  
В шовкових травах.  
Він гладить ніжно-голубі*

*Квітчасті луки,  
Немов у нього дороги  
Матусі руки [9, 58].*

Прямі зв'язки характеризують реалізацію концепту **мати** тематичного плану, наприклад, мати – дім – затишок. До речі, цікаво звернути увагу на явище антитези у дитячій поезії, воно очевидно, ключове. У вірші «Коліскова» протиставляється зовнішній світ, який існує поза межами дому, внутрішньому: поряд з мамою тепло, затишно і чисто, а там, за вікном непогода і бруд. Пор.:

*Дрібен дощик пада там,  
А тут тихо, тепло нам.  
При матусі рідненькій,  
У світличці чистенькій [9, 85].*

А у вірші «Мати» чи не найповніше відображено роль і значення матері у житті дитини. Такі поетичні прийоми як анафора та епіфора надають поетичній думці особливої інтонаційної переконливості і емоційної значущості, підкреслюючи цим самим важливість матері для її нащадка. Пор.:

*Хто тебе так щиро любить,  
І вбирає, і голубить,  
І кладе у постіль спати?  
Мати.  
Хто стеріг тебе від злого,  
Відмовляв собі усього,  
Щоб тобі віддати?  
Мати.  
Хто тебе узяв за руку  
І до школи на науку  
Вів, щоб розуму навчати?  
Мати [9, 58].*

Таким чином, концепт **мати**, як один з провідних концептів дитячої літератури, займає чільне місце в дитячій поезії Марійки Підгірянки. Концепт **мати** функціонує у тісному взаємозв'язку з концептами **дитина**, **батько**, **сім'я**, **рідний дім**. Як засіб трансляції культурних цінностей концепт **мати** у проаналізованих поетичних творах реалізується за допомогою таких семантичних зв'язків як любов, турбота, ніжність, доброта, чуйність, затишок, підтверджуючи цим самим уявлення незамінну роль матері у житті дитини. У тексті це втілюється здебільшого за допомогою таких художніх засобів як порівняння, антитеза, анафора, епіфора. Семантика концепту **мати** у дитячій поезії обумовлена тим типом культури, до якого належить автор. Концепт «матері» у дитячій поезії – один з аспектів змодельованої у свідомості письменниці візії дитинства.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Буянова Л. Ю. Концепт “Душа” как основа русской ментальности – Режим доступу з екрану: [http://www.relga.sfedu.ru/n80/cult80\\_1.htm](http://www.relga.sfedu.ru/n80/cult80_1.htm).
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови // Уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2003. – 1440 с.
3. Гридковець Л.М. Формування психосексуальної культури студентської молоді 17-19 років. – Дис. канд. психолог. наук: 19.00.07 – педагогічна та вікова психологія. – К., Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України, 2004. – 242 с.
4. Кизилова В.В. Дитяча література: стан, проблеми, перспективи. – Режим доступу з екрану [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Apsf\\_lil/2009\\_20/Kizilova.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2009_20/Kizilova.pdf)
5. Марусяк М. Структура концепту „мати” в епістолярії В. Стефаника // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: Збірник наукових праць. Випуск 428-429: Слов'янська філологія / наук. ред. Бунчук Б.І. – Чернівці: Рута, 2008. – С. 196-200.
6. Монахова Т. Концепти “дім” і “дорога” у творах Валерія Шевчука: Коментар письменника // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 1. – С. 90-91.
7. Панченко А. Отношение к детям в русской традиционной культуре. // Отечественные записки. – 2004. - №3 (18).
8. Папуша О. Дитяча література як маргінес літературознавчої теорії: До проблеми конституювання об'єктів наукового дискурсу // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 20-26.
9. Підгірянка Марійка. Учись, маленький!: Вірші, казки, п'єси, загадки: Для дошк. та мол. шк. віку. – К.: Веселка, 1994. – 239 с.
10. Славова М. Волшебное зеркало детства. – К., 2002. – С. 5-14.
11. Степанов Ю.С. Концепт // Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 40-76.
12. Сулима В. Біблійні концепти і проповідницька традиція української літератури (на прикладі концепту води) // Слово і час. – 2007. – № 12. – С. 3-14.

13. Фоміна Л.Г. Міфологемний концепт лірики Миколи Вінграновського. – Режим доступу з екрану: [http://bdpu.org/scientific\\_published/ukr\\_lit\\_2008/Fomina](http://bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Fomina)
14. Цимбалістий Б. Родина і душа народу // Українська душа. – Київ.:Фенікс, 1992. – С. 66-96.
15. Чеканська О.А. Цінність психолого–педагогічних поглядів Л.Т. Білецького у Кам'янець–Подільському державному українському університеті (1918–1920 рр.) // Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г.С.Костюка АПН України. Випуск 10: Проблеми сучасної психології. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2010. – С. 790-799.

**Інна БАРЧИШИНА**

УДК 821.161.1-1+821.161.2-1].091

## **ХІАЗМАТИЧНІ ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ У ВІРШАХ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ М. ВОЛОШИНА ТА В. СВДІЗІНСЬКОГО**

*Стаття містить аналіз архітектонічних моделей епітетних структур, організованих за принципом хіазму, у віршах М. Волошина та В. Свідзінського. Здійснюється розгляд контрапозиційних та еквівалентних різновидів хіазматичних епітетних структур з позицій їхньої функціональної ролі в поетичному творі. Доводяться експресивні можливості хіазму як засобу посилення емпатичності епітетних структур і поетичного тексту.*

**Ключові слова:** архітектоніка, еквіваленція, епітетна структура, інверсія, контрапозиція, хіазм, М. Волошин, В. Свідзінський.

*Статья содержит анализ архитектурных моделей эпитетных структур, организованных по принципу хиазма, в стихах М. Волошина и В. Свидзинского. Рассматриваются контрапозиционные и эквивалентные разновидности хиазматических эпитетных структур с точки зрения их функциональной роли в поэтическом произведении. Доказываются экспрессивные возможности хиазма как средства усиления эмпатичности эпитетных структур и поэтического текста.*

**Ключевые слова:** архитектоника, эквиваленция, эпитетная структура, инверсия, контрапозиция, хиазм, М. Волошин, В. Свидзинский.

*This article analyzes architectural models of epithetical structures organized on the principle of chiasmus in poems of M. Voloshin and V. Svidzinskii. It examines contra-position and equivalent varieties of chiasmatic structures in respect of their functional role in the poetic work. Expressive possibilities of chiasmus as a means of strengthening of emphasis of epithetical structures and poetic work are proved.*

**Key words:** architectonics, equivalence, epithetical structure, inversion, contra-positin, chiasmus, M. Voloshin, V. Svidzinskii.

Попри численні дослідження в царині теорії епітета, значна частина питань, що стосуються, зокрема, поезики епітета, й досі належним чином не висвітлена. Серед них — актуальною залишається проблема архітектонічних особливостей епітетних структур. Упродовж усього розвитку епітетології дослідники здебільшого звертали увагу на архітектоніку епітета лише побіжно, задовольняючись переважно констатацією існуючих позиційних моделей епітетних структур. Питання функціонального призначення позиційних варіантів залишаються маловисвітленими: "Стосовно позиції епітета прикметника відносно означуваного слова, ми вважаємо, що епітет може як передувати іменникові, так і розташовуватися за ним" [18, 6]. Характерно, що й на сучасному етапі вивчення епітета часто підкреслюють лише зовнішні особливості в організації епітетних структур.

Специфіка архітектонічного розташування епітетів у жанрововизначеному тексті (весільні голосіння) розглядалась Ю. Кругловим: "Важливо в архітектонічному плані також розміщення епітетів у вірші" [13, 43]. Проте, розгляд розташування епітетів у віршах обмежується фольклорним матеріалом й до того ж виявляє суперечливість поглядів Ю. Круглова, який робить висновок, що "архітектонічна функція епітета є для нього невідомою" [13, 45]. Однак, за уважного розгляду архітектонічних можливостей епітета ця теза легко спростовується. Філологи, які торкаються проблем архітектонічних особливостей епітетних структур, переконливо доводять, що "загальні функції епітета в архітектоніці поетичного твору віддзеркалюють прояви характерних рис індивідуального поетичного стилю" [8, 207]. Тому особливості архітектоніки епітетних структур та їхнього функціонального призначення в посиленні експресивності поетичного тексту залишаються актуальною ланкою у вивченні поезики епітета.

Увагу дослідників неодноразово привертала такі позиційні варіанти розташування епітетів як паралелізм та інверсія (Л. Гурсунова [22], Л. Гусева [11], Я. Кравцов [12], О. Грабовецька [10], та ін.). Особливий інтерес викликає комбіноване поєднання цих синтаксичних засобів. Як "результат

одночасного використання двох синтаксичних прийомів — інверсії та паралелізму" [21, 76] утворюється хіазм — унікальна фігура експресивного синтаксису, яка "виступає одночасно й інтонаційно-ритмічною фігурою" [2, 237] і "якоюсь мірою загальноестетичною категорією, яка втілює вічне прагнення людини до гармонії, до симетрії" [2, 236]. Здатність хіазму до посилення емфатичності поетичного тексту, "можливості найтонкішої семантичної та емоційної нюансировки, які відкриває ця структура" [2, 235] роблять хіазм вагомим об'єктом наукового зацікавлення.

Здебільшого хіазм розглядають як синтаксичну фігуру (Е. Береговська [2], О. Крилова [14]). Проте, як справедливо зауважує Н. Бушеньов, хіазм може виявлятися на рівні семантичних структур, а також існувати в тексті імпліцитно ("прихований" хіазм): "хіазм не може бути зведений лише до фігури мовлення" [5]. Дж. Брек розглядає хіазматичні конструкції як чинники композиційного членування тексту та засоби "концентричного розгортання" сюжету [3]. Концепція Дж. Брека знаходить відгомін у сучасних дослідженнях, автори яких висвітлюють хіазм як "центральний смисловий фокус", який "підкреслює головну ідею й тему, яку автор прагне передати читачам" [4]. А. Агапов звертає увагу на один із найважливіших принципів хіазму — інклюзію ("ефект обрамлення"), що забезпечує смислову повноту та цілісність тексту, а також наголошує на фонічній функції хіазму як "факторі ритму" [1]. Хіазмом як принципом організації звукових структур цікавляться Г. Векшин [6], П. Томас [27] та ін. Г. Юркевич застосовує хіазм для ілюстрації особливостей художнього втілення архетипу двійника [25], а Т. Мермолл переводить хіазм в семантичну площину і вивчає його на рівні тропів [26]. Саме такі тенденції стають переконливо продуктивними. Розгляд структурно-організаційного принципу хіазму бачиться доцільним на рівні епітетних структур.

У руслі сучасних досліджень хіазму, його природи та функціональних можливостей привертають увагу хіазматичні епітетні структури. Такі архітектонічні моделі передбачають розміщення двох епітетних структур одна відносно іншої за принципом хіазму. В хіазматичних епітетних структурах означальні та означувані частки розташовуються за оберненим паралелізмом. Аналіз хіазматичних епітетних структур видається доцільним у межах вірша. Вірш як "графічно окреслений складник ритмо-інтонаційного мовлення" та "основна одиниця віршового ритму" [15, 189] складає основу для втілення ритміко-інтонаційної функції хіазму.

Оскільки аналіз багатьох літературних явищ є особливо продуктивним у компаративному аспекті, предметом дослідження доцільно обрати хіазматичні епітетні структури у віршах поетичних творів М. Волошина та В. Свідзінського, що зумовлено виразною подібністю "смислової, ритміко-інтонаційної та синтаксичної конструкції" [20, 194] творів обох поетів. Світогляди цих авторів зближує їхнє прагнення до створення гармонії шляхом реалізації принципів симетричності, відображення, дзеркальності. "У творчості М. Волошина пантеїстичне відчуття полярності й відображення розповсюджується на світовідчуття загалом, стає особливістю поетики" [16, 34]. Подібне світовідчуття дослідники відзначають й у творчості В. Свідзінського: "Особлива міфореальність виникає в поезіях В. Свідзінського також завдяки використанню ефекту віддзеркалення" [17, 90]. Тому, цілком допустимо, що хіазм, який передбачає "перестановку за принципом дзеркальної симетрії" [2, 237], набуває характеру не випадковості в творчості російського та українського поетів. Аналіз позиційних моделей епітетних структур, утворених за принципом хіазму, дасть можливість простежити зв'язок архітектонічних особливостей епітета з його емфатичними можливостями, наблизить до глибшого проникнення в ідейно-естетичну сутність поетичної спадщини М. Волошина та В. Свідзінського.

Природа хіазму, в основі якої — гармонія протилежностей, передбачає наявність двох основних принципів — протиставлення та зближення. Та не зважаючи на те, що обидва принципи співіснують в одній структурі, в залежності від семантичного наповнення останньої в окремих випадках один із них актуалізується з більшою силою. Так серед архітектонічних моделей епітетних структур у віршах В. Свідзінського та М. Волошина відзначаємо два різновиди хіазму за його семантичною функцією. Перший різновид хіазму наближається до контрапозиції (за Береговською) — логіко-семіотичного варіанту хіазму, що виражає "контраст, протиставлення об'єктів та їхніх якостей" [2, 229], другий — до еквівалентії, що передбачає "тотожність об'єктів" [2, 230]. Зазначимо, що така класифікація хіазму стосовно позиційних моделей епітетних структур носить дещо умовний характер, оскільки в утворенні хіазматичних епітетних структур першочергову роль відіграють архітектонічні, а не семантичні чинники.

Контрапозиційні хіазми епітетних структур у віршах В. Свідзінського актуалізують контрастність у семантиці означальних частин, означуваних слів, а також протиставлення семантики означального однієї структури означуваному слову іншої. Яскравим прикладом контрапозиційного хіазму епітетних структур є вірш "*В дальній подалася світ, кинувши доню малу*" з поезії "Дочка Білігиди" [19, 347]. Епітет "*малу*" за рахунок інверсійного розташування увиразнюється, оскільки "розміщення прикметника після означуваного слова привертає до нього особливу увагу; таким чином акцентується його значення" [23, 77]. У вірші вперше з'являється лейтмотивна опозиція матері й доньки, архітектонічно підкріплена контрарним розташуванням епітетів, дистантність яких у вірші увиразнює відчуження, віддалення матері, посилює відчуття самотності й покинутості ліричної героїні.

Імплицитний колористичний контраст посилюється хіазмом епітетних структур у вірші "*Між сірих grabів берези білі*" [19, 60]. Контрарне розташування епітетів увиразнює протиставлення ознак та їхніх носіїв за кольором. Поява епітета "*білий*", емфатичність якого посилена інверсією, актуалізує семантичні відношення полярності, що виникають між образом мороку, що уособлює смуток та безвихідь й образом білих беріз, що вносить світло й стає орієнтиром на шляху ліричного героя. Така архітектонічна модель у поєднанні з порівнянням "*як похоронні свічі*" переводить образ білих беріз у площину символічного. За народними повір'ями "у східних та західних слов'ян священна береза вважалася кращим природним оберегом" [7, 78], а "свічка мертвих" означала, що таємниче поряд, але не завжди й не всім потрібно йти слідом за ним" [24, 446]. Таким чином, хіазматичні епітетні структури вірша увиразнюють протистояння двох світів, що відкриваються перед ліричним героєм: з одного боку — світу темного, неосяжного, ворожого, з іншого — світлого, який оберігає від небезпеки й дарує надію на порятунк.

Хіазматична модель епітетних структур у розглянутому вірші, окрім архітектонічних засобів актуалізації смислів, утворює виразний фонічний малюнок. У вірші має місце звуковий хіазм (Р Б — Б Р) в означуваних словах та протиставлення тих самих звуків (Р — Б) в означальних: "*між сірих grabів Берези Білі*". Така метафонія (за Г. Векшиним) діє як "фактор динамізації мовлення: звуковий ряд вірша відчутно протистоїть інерції ехоподібного повторення сегментів" [6] та створює сугестивний пласт для посилення лейтмотивного контрасту поезії.

Контрапозиційний хіазм епітетних структур у вірші "*Нежданий сніг упав на брость зелену*" [19, 24] увиразнює ефект несподіванки, раптовості. Роль втілення контрасту приймають на себе означувані слова "*сніг*" та "*брость*", що позначають поняття зазвичай не співмірні в часі. Розташування означуваних слів поряд підкреслює зближення понять, посилюючи таким чином ефект несподіванки. Цьому сприяє й контрарне розташування епітетів. Інверсійність і тавтологічність епітета "*зелений*" надають йому особливої експресивності — саме він вносить у поетичний твір мотив надії й всепереможної молодості, який повноголосо звучить у двох останніх віршах поезії.

Контрастність семантики означуваного слова однієї епітетної структури й семантики означального іншої структури увиразнюється хіазмом у вірші "*Скорше тихий сніг стане другим літа*" [19, 325]. Фігура хіазму акцентує семантику взаємовиключності контрастних понять, посилює мотив нездійсненності мрій ліричного героя, неможливості повернення втраченого часу. Характерно, що перші чотири строфи поетичного твору, в яких втілились спогади ліричного героя й туга за молодістю, характеризуються численністю інверсійних епітетів. Така архітектонічна особливість підкреслює прагнення героя до повернення минулого.

Контрапозиційний різновид хіазму в поетичних творах М. Волошина виступає яскравим засобом посилення емфатичності епітетних структур. Так у поезії "Второе письмо" вірш, який справедливо можна вважати ключовим в ідейно-тематичному розрізі, архітектонічно організований за принципом хіазму епітетних структур: "*Земная смерть есть радость Бога*" [9, 69]. Позиційна наближеність означуваних слів семантично зближує поняття "смерть" та "радість". У свою чергу контрарне розташування епітетів стає розгадкою до такого, здавалося б, незбагненого зближення. Архітектонічна антонімія епітетів "*земная*" і "*Бога*" вносить мотив протистояння земного, тлінного та божественного, вічного. Саме за такого протистояння з перевагою останнього (у вірші акцентується інверсійний епітет "*Бога*") земна смерть для людини стане радістю. Епітет "*земная*" натякає на існування іншої смерті — духовної, яка перетворює людину лише на "*тень Аида*", що "*не страдала, не жила*" і для якої необхідно "*...крови жертвенной напиться, / Чтобы понять язык людей*" [9, 68]. Вірш у контексті поетичних рядків, які містять алюзію на біблійний сюжет про Христове воскресіння, увиразнює ідею прославлення жертвовного життя заради життя вічного.

Окремі контрапозиційні хіазми епітетних структур у віршах М. Волошина відзначаються контактним розташуванням епітетів, наприклад: "*И арки черные и бледные огни*" [9, 66], "*Обрывы черные, потоки красных щебней*" [9, 91], "*И в душу детскую — кровавые мечты*" [9, 252] та ін. Така архітектонічна модель наближує смисли означальних частин і створює ефект епатажу через поєднання протилежного. Подібну функцію виконує контактна позиція означуваних слів-антонімів у вірші "*Ты слезный свет во тме железной*" [9, 73]. Позиційна наближеність протилежних понять стає штрихом увиразнення до образу ліричної героїні, підкреслює складну суперечливість її внутрішнього світу та разом з тим цілісність душі, складену з мозаїки контрастів. Це доводять і семантичні особливості епітетних структур — контрастність смислових акцентів у структурі "*слезный свет*", наявність епітетної вилки "*горький звездный свет*", а також фонічна природа епітетних структур, яка складає звукову основу цілісності — звукова анафора (*Слезный Свет*) та еквіфонія в означальних частинах епітетних структур (*сЛЕЗНый — жеЛЕЗНой*).

Виразну експресію створює хіазм у віршах, де виникають антонімічні відношення між епітетом однієї структури й означуваним словом іншої, наприклад: "*Факел жизни — огненная смерть*" [9, 84], "*Луч радости на семицветность боли*" [9, 201]. Емфатичність епітетних структур посилюється

епітетами в іменниковій формі (*факел життя, луч радості, семицвітність боли*).

Архітектонічні моделі епітетних структур, утворених за принципом еквіваленції, в поетичних творах В. Свідзінського та М. Волошина ґрунтуються на семантичному зближенні епітетів, яке підсилюється їхнім контактним розташуванням. Прикладами еквівалентних хізмів епітетних структур у поезії В. Свідзінського є вірші "*До лона свіжого пахучої землі*" [19, 18], "*Народів братніх з'єднана держава*" [19, 286], "*Міста раді, щасливі села*" [19, 334] та ін. Функція такого розташування епітетних структур полягає в створенні єдиної цілісної "надознаки", що здатна охопити два поняття, наблизити їх, звівши до однієї спільної якості. "Механізм контактної інверсії є універсальним для мови засобом посилення внутрішньої спаяності словесних і синтаксичних конфігурацій" [6]. Еквівалентні хізматичні структури з контактним розташуванням епітетів сприяють архітектонічній і смислової цілісності вірша.

Емфатичність архітектонічних моделей епітетних структур у віршах В. Свідзінського посилюється фігуральними особливостями та фонічними характеристиками епітетів. Так у вірші "*Там і лежатиме нишком, підступний, притаєний ворог*" [19, 106] наростання експресії забезпечується ампліфікацією парних епітетів "*підступний*", "*притаєний*". У вірші "*Життя нового і нових надій*" [19, 289] увиразнення епітетних структур відбувається через семантично тотожні означальні частини (*нового, нових*) та звукову анафору (*Життя Нового і Нових Надій*). У вірші "*Пручається веселий вітер дзвінко*" [19, 290] еквівалентний хізм епітетних структур ускладнений дистантним епітетом "*дзвінко*". Оскільки "поява в тексті інверсійної частини змушує читача чи слухача повернутися назад і включити вихідну форму в хізматичне ціле" [2, 234], таку позицію епітета увиразнено звуковою анафорою всередині вірша (*Веселий Вітер*), сприяє сприйняттю поетичного образу як художньої цілісності.

У віршах В. Свідзінського мають місце еквівалентні хізми з контрарним розташуванням епітетів. Така архітектонічна модель, що ґрунтується одночасно на позиційній полярності епітетів та їхньому семантичному зближенні має великий емоційний потенціал. Вірш "*Сонячні вихори в пасма блискучі*" [19, 108] тематично й архітектонічно продовжує профетичний мотив передбачення поетом власної загибелі. Контрарне розташування семантично наближених епітетів створює ілюзію роз'єднаності, посилює тривожне передчуття того, що "*...розімчать, розметають / Сонячні вихори ... / Спалене тіло ... / Мірјадом бездумних частинок*". У вірші "*Густі лани течуть повноколосо*" [19, 327] такий варіант хізму епітетних структур створює відчуття всеохопності рідної землі, її щедрої родючості.

У віршах М. Волошина еквівалентний хізм епітетних структур стає одним із засобів звукового оформлення поетичного тексту. Яскравим прикладом цього є сонет "Парижа я люблю осенній, строгий плен..." [9, 28], для якого характерні численні інверсійні моделі епітетних структур і хізми, увиразненні звуковими повторами. Вірш "*И пятна ржавые сбежавшей позолоты*" відзначається звуковою анафорою означуваних слів (*Пятна, Позолоты*) та еквіфонією в контактних розміщених епітетах (*рЖАВые, сбеЖАВшей*). Три завершальних вірші другої строфи побудовані за принципом еквівалентного хізму, причому два з них об'єднані римою, й два — анафорою:

*Дыханье тяжкое прерывистой работы,  
И жизни будничной крикливые заботы,  
И зелень черную, и дымный камень стен.*

Ампліфікація однотипних хізматичних віршів із семантично наближеними епітетами сприяє розміреності ритму й підкреслює ту одноманітність, узвичаєність життя, що протікає серед "суворого полону" паризької осені. Цю тему в аспекті архітектоніки підхоплює еквівалентний хізм у вірші "*Большое колесо и Башня-великаниша*". Семантично наближені епітети, розташовані в анакрузі й епікрузі вірша створюють своєрідне смислове обрамлення, що увиразнює мотив замкнутості людини серед однотипності сірих буднів. Мотив повторюваності увиразнюється й фонічними особливостями віршів — наскрізною алітерацією на **Н** та **Ш** й звуковим паралелізмом **Б** — **Л**: *И зелеНь черНую и дымНый камеНь стеН, БоЛьШое коЛесо и БаШня велИканШа*.

Контактне розташування епітетів у хізмах-еквіваленціях у поезіях М. Волошина виконує ту саму функцію, що й у віршах В. Свідзінського, тобто забезпечує семантичну цілісність вірша за рахунок створення єдиної якості, спільної для двох понять. Така архітектонічна модель сприяє глибшому проникненню в місткі поетичні образи: "*Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель*" [9, 89], "*Там дышит тяжело усталый Океан*" [9, 90], "*В ветрах тоски уныло шелестит*" [9, 123] та ін. Значний експресивний потенціал містять еквівалентні хізми з контрарним розміщенням епітетів. Так у вірші "*В пустых сердцах звучало глухо: "Нет!"*" [9, 95] дистантність епітетів архітектонічно увиразнює тему згасання почуттів і роз'єднаність колись близьких людей. Інверсійність епітета "*глухо*" виділяє його в семантичному аспекті та підкреслює відчуття порожнечі й безвиході, в якій опинилися ліричні герої.

Аналіз архітектонічних моделей епітетних структур у віршах М. Волошина та В. Свідзінського показав, що хізм у творчості обох поетів виступає дівим засобом посилення емфатичності епітетних структур і поетичного тексту. В залежності від семантики епітетних структур, які можуть актуалізувати відношення контрастності або ж тотожності якостей та об'єктів, у творах поетів мають місце два різновиди хізму — контрапозиція та еквіваленція. Однак двоїста природа хізму, що передбачає



гармонію, засновану на симетрії протилежностей, робить таке виділення варіантів хіазму дещо умовним і дозволяє говорити про контрапозиційні та еквівалентні хіазми як результати посилення одних і послаблення інших відношень у межах єдиної хіазматичної структури. Архітектонічні моделі епітетних структур, організовані за принципом хіазму, в поетичних творах М. Волошина та В. Свідзінського стають носіями лейтмотивних значень, забезпечують ритміко-інтонаційну та фонічну цілісність вірша, створюють емоційно-експресивну основу для висвітлення смислових нюансів поетичного тексту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агапов А. В поисках существенных дефиниций молитвословного стиха / Свящ. Алексей Агапов // Вестник ПСТГУ III : Филология. — 2010. — Вып. 2 (20). — С. 7—24.
2. Береговская Э. М. К теории фигур: Семантико-функциональная характеристика хиазма / Э. М. Береговская // Известия Академии Наук СССР. — Серия литературы и языка. — Т. 43. — № 3. — 1984. — С. 227—237.
3. Брек Дж. Хиазм в Священном Писании / Протоиерей Джон Брек ; пер. с англ. Елена Майданович. — М. : Общедоступный Православный Ун-т, основанный протоиереем Александром Менем, 2006 — 350 с.
4. Бурканова О. П. Фигуры противоположности в богослужебном тексте (на материале немецкого языка) / О. П. Бурканова // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. — Серия : Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. — 2010. — № 13. — С. 40—47.
5. Бушенев Н. Т. К разработке основ лингвистического анализа хиазма / Н. Т. Бушенев // Вестн. Череповец. гос. ун-та. — Череповец, 2008. — № 2. — С. 54—58.
6. Векшин Г. В. Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) [Электронный ресурс] / Г. В. Векшин. — Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/856/875>
7. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. — М. : Вече, 2006. — 528 с.
8. Волковинский О. С. Місце і значення епітета в архітектоніці балад В. Свідзінського / Волковинський О. С. // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету : Філологічні науки. Випуск 13 / відп. ред. Є. І. Сохацька. — Кам'янець-Подільський : ПП Заріцький, 2006. — С. 205—214.
9. Волошин М. Собрание сочинений : в 10 т. — Т. 1. : стихотворения и поэмы 1899—1926 / сост. и подгот. текста В. П. Кутченко, А. В. Лаврова; коммент. В. П. Кутченко / Максимилиан Волошин. — М. : Эллис Лак, 2000, 2003. — 608 с.
10. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 "Перекладознавство" / Грабовецька Ольга Сергіївна. — Львів, 2003. — 200 с.
11. Гусева Л. В. Эпители в сонетах Шекспира / Л. В. Гусева // Проблемы стилистики и перевода. — Смоленск : Изд-во Смоленского гос. пед. ин-та, 1976. — С. 3—18
12. Кравцов Я. Я. Эпитет в лирических бытовых песнях / Я. Я. Кравцов // Фольклор как искусство слова. — Выпуск 4 : Эпитет в русском народном творчестве. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — С. 57—66.
13. Круглов Ю. Г. Эпитет в свадебных причитаниях / Ю. Г. Круглов // Фольклор как искусство слова. — Выпуск 4 : Эпитет в русском народном творчестве. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — С. 36—47.
14. Крылова О. А. Хиазм : Текстовая природа экспрессивности / О. Крылова // Stylistyka. — Opole, 1994 — № 4. — 1995. — С. 210—214.
15. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. — Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ "Академія", 2007. — 608 с. — (Енциклопедія ерудита).
16. Маркова О. Б. Зеркальные миры Максимилиана Волошина / О. Б. Маркова // Проблемы стиховедения и поэтики : межвуз. науч. сборник. — Алма-Ата, 1990. — С. 34—38.
17. Нетичук О. Особливості міфосвіту Володимира Свідзінського / Оксана Нетичук // Творчість Володимира Свідзінського : зб. наук. пр. — Луцьк : РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2003. — С. 82—97.
18. Померанец І. Б. Развитие эпитета как отражение изменений картины мира (на материале испанских поэтических текстов XII — XIV вв.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.05 "Романские языки" / Померанец Инна Борисовна. — Санкт-Петербург, 2004. — 20 с.
19. Свідзінський В. С. Твори : у 2 т. / вид. підготувала Елеонора Соловей / В. Свідзінський. — К. : Критика, 2004. — Т. 1. Поетичні твори. — 584 с.
20. Соловей Е. Невпізнаний гість : доля і спадщина Володимира Свідзінського / Елеонора Соловей. — К. : Наукова думка, 2006. — 224 с.
21. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский — М. : Аспект Пресс, 1996 — 334 с.
22. Турсунова Л. А. Структурные типы и стилистические функции эпитета в языке английской художественной литературы XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Турсунова Лариса Арамовна. — М., 1974. — 23 с.
23. Турсунова Л. К проблеме классификации эпитетов / Л. Турсунова // Сборник научных трудов. — Вып. 75. — М., 1974. — С. 67—87.
24. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / авт.-сост. В. Андреева и др. — М. : ООО "Издательство Астрель" : ООО "Издательство АСТ", 2004. — 556 с. — ("ADMARGINEM").
25. Jurkevich G. Archetypal motifs of the double in Unamuno's "Abel Sanchez" / Gayana Jurkevich // Hispania. — University (Mass.), 1990. — Vol. 73. — № 2. — P. 345—352.
26. Mermall Th. The chiasmus: Unamuno's master trope / Th. Mermall // PMLA : Publ. of the Mod. lang. assoc. of America. — N. Y., 1990. — Vol. 105. — № 2. — P. 245—255.
27. Thomas P. A. La voyelle en miroir / P. A. Thomas // Neuphilol. Mitt. — Helsinki, 1991. — Jg. 92. — № 3.

# РЕЦЕНЗІЇ

Мар'яна ЛАНОВИК

## НА РОЗДОРІЖЖІ КАМЕРТОНА

*[Рефлексії про книги Бовсунівської Т.В. «Основи теорії літературних жанрів» К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 519 с. та «Когнітивна жанрологія і поетика». – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.]*

Сучасна українська наука про літературу, пройшовши певні етапи адаптації до нових умов існування та функціонування, коли вона балансувала між двома небезпеками – закристалізуватися у старих методологічних підходах недавнього кон'юнктурного радянського минулого, з одного боку, та часто некритичного нагромадження закордонних напрацювань і всілякого експериментування із новими методологічними практиками – з іншого, дійшла до точки необхідності власного самоусвідомлення й самовизначення, що неминуче передбачає пошуки нових шляхів розвитку. Завдання обрання власного курсу та окреслення нових перспектив завжди не з легких, особливо у час, коли навіть у європейському філологічному просторі лунають думки про ймовірну кризу літературознавства. Назрівання цієї кризи зумовлено не лише незчисленним помноженням різноспрямованих наукових теорій, шкіл та напрямів у дослідницьких філологічних осередках багатьох університетів на різних континентах, закономірним наслідком чого є інформаційна непоінформованість, некоординованість дій, неузгодженість, а то й несумісність наукових позицій. Широта дослідницького реєстру тематики і проблематики, над якою працюють вчені, лише поглиблює проблему, яка в цілому спричинена браком серйозного дискурсу про методологію. Україна в цьому сенсі не є винятком. Більше того, для нашої гуманітаристики це завдання ускладнюється ще й необхідністю надолужувати втрачені в минулому столітті можливості та опрацьовувати одночасово ті здобутки закордонних вчених, які західне літературознавство акумулювало поступово, відтак більш осмислено. Саме тому кожна книга, що увиразнює науковий дискурс про методологію, є надзвичайно цінною й варта особливої уваги.

У цьому річизці написані книги відомої української дослідниці Тетяни Бовсунівської «Основи теорії літературних жанрів» (2008) [1] та «Когнітивна жанрологія і поетика» (2010) [2], що вийшли у світ у Видавничо-поліграфічному центрі «Київський університет». Цілісно їх можна сприймати як дві частини великого жанрологічного проекту української вченої.

У першій книзі представлено глибокий критичний аналіз усіх значущих жанрових теорій від Аристотеля до наших днів. Авторка осмислює провідні тенденції у цій сфері, запропоновані західною жанрологією минулого (такими є еволюційна теорія жанрів, проаристотелівська жанрологія, теорія жанрових трансформацій, психологічні, неомарксистські, інтертекстуальні та інтермедіальні концепції та ін.); значна увага відведена генологічним проєкціям в межах кожної присутньої літературознавчої теорії чи напрямку, зокрема формалізму, структуралізму, наратології, семіотики, рецептивної естетики, феміністичної критики та ін. Окремі розділи присвячено огляду жанрових пошуків у радянському та пострадянському просторі (тут акцентується увага на основних здобутках українських та російських вчених); а також на авторитетних жанрових теоріях сучасності.

Широта спектру охоплених літературознавчих вчень, аналіз напрацювань їхніх засновників та апологетів, багатство реєстрів генологічних підходів, на яких зосереджує увагу авторка, робить цю книгу своєрідною малою енциклопедією жанрології; а системний академічний виклад, вибудований здебільшого у хронологічній послідовності (зародження, становлення та розвиток жанрології та дотичних до неї векторів науки про літературу) також дає підстави розглядати цю книгу як єдиний в Україні підручник із жанрології. Поряд із широко представленими напрацюваннями західного літературознавства у сфері жанрології, пунктирно представлено й український досвід у цій царині (від розвідок провідного жанрознавця першої половини XIX ст. Михайла Тулова до наукових праць сучасних українських вчених Н.Х.Копистянської, І.О.Денисюка, М.П.Ткачука, Г.М.Штоня, Н.І.Бернадської).

Як у кожній науковій галузі, розвиток жанрології постає як рух між традицією і новаторством, де усталені схеми (актуальні від часів Аристотеля) забезпечують дослідницьку спадкоємність, а сучасні ідеї

стають поштовхом до оновлення методології, розширення спектру досліджуваної проблематики й слугують джерелом формування понятійно-термінологічного апарату. Зазвичай цей процес уподібнюють до коливань маятника, де посилення відцентрової сили в один бік неминуче призводить до симетричного його відхилення в інший, і де неможливо провести чітку межу, адже новаторські ідеї з часом стають частиною загальних вчень і переходять до розряду традицій.

Така траєкторія руху властива передусім для розвитку окремого жанру, де відбуваються коливання між синтезом та розпадом [1, 60], між запереченням / неприйняттям та реабілітацією / абсолютизацією жанру [1, 64-65], і де розвиток окремого жанру «знаменує коливання між наявним життям та трансцендентною ідеальністю», відтак йому доводиться «приспособуватися до трансцендентних коливань» [1, 100]. Дослідниця поділяє висновки формалістів, які полягають у наступному: «Жанр як система може, таким чином, коливатися. Він виникає (із випадів та зачатків в інших системах) і спадає, перетворюючись на рудименти інших систем. Жанрова функція того чи іншого прийому не є чимось нерухомим. Уявити собі жанр статистичною системою неможливо вже тому, що саме усвідомлення жанру виникає внаслідок зіткнення з традиційним жанром (тобто відчуття зміни – хоча б часткової – традиційного жанру «новим», що посідає його місце. ...Коли такої заміни немає, жанр як такий зникає, розпадається» [1, 239-240]. Водночас жанр постає як «структурована категорія літературознавства, виміри якої коливаються у залежності від обраного аналізу твору» [1, 250].

Подібні коливання властиві для системи жанрів в цілому з її полюсами між високим і низьким, хвалебним і викривальним, канонічним і неканонічним («чистими» та «змішаними» жанрами), із відповідними відмінностями стилів, мовної динаміки, тематичних та сюжетних репертуарів, діючих осіб та авторських словників. При наближеному розгляді жанрового спектру в його розгортанні можна простежити ступеневий рух від статичної до динамічної, від одного аксіологічного полюсу до іншого, від ієрархії до антиієрархії. Тут вслід за Г.Р.Яуссом, «історичну еволюцію слід розуміти як періодичне чергування домінуючих фаз літературних жанрів у безпосередньому змаганні із сусідніми жанрами» й концепт ієрархії жанрів визнати «лише за умови, що ця ієрархія буде постійно змінюватись» [1, 127]. Ідея про чергування певних фаз чи періодів плідна і для генетичної галузі в цілому, де, зокрема, відбувається свідомий перехід теоретиків «від повного зневаження категорії жанру – до повної й ґрунтовної мотивації її незамінності» [1, 222]. Цей перелік можна було би продовжити ілюстраціями коливань як двоспрямованості руху літературознавчого аналізу – від твору до жанру (ширшого дискурсу літератури) чи від жанру до твору; у неминучості коливань, які відчуває читач у виборі між буквальним та алегоричним смыслом, між реальним та фантастичним, між природним та надприродним поясненням зображуваних подій [1, 230, 234] тощо. Для усіх випадків спільними є ідеї руху / згасання / нового поштовху; меж діапазону / амплітуди / розхитування меж; можливості протистояння ворогуючих крайнощів і, як наслідок, загострення конфліктів; або ж співвіднесення полярних точок як знаменників смислу та пошуків рівноваги протилежностей. Через досягнення рівноваги структурних компонентів твір набуває ознак цілісності; рівновага жанрів усередині певної системи формує стійкі ознаки літератури окремої епохи; зрівноваження полярних тенденцій між свободою самовираження та традиційними цінностями розширює спектр і художніх феноменів, і їхніх літературознавчих потрактувань, і наукових підходів у царині кожної галузі.

Вже оця метафорологічна алюзія на образ маятника споріднює першу книгу Т.В.Бовсунівської з ідеями когнітивістики, які набули цілісного висвітлення у другій книзі авторки з проблем жанрології. І не лише ця проекція, а й усі тенденції розгляду жанру, що беруть до уваги фактори мінливості та змінні величини. Такими, зокрема, є ідеї Дж.Фроу, який «подає суто когнітивне тлумачення життя жанрової форми як втіленої послідовності структур/значень, яка не передбачена існуючим знанням про описуваний предмет чи явище» [1, 145] і осмислює, як ці структури проектують у загальному специфічні світи; Ц.Тодорова, підхід якого базується на розумінні плинності літературних явищ, на думку якого нові жанри «синтезовані з традиції й когнітивного людського мислення» [1, 222]; інших літературознавців (С.Аверинцева, М.Римаря, Н.Фрая, М.Бютора та ін.), які розглядали еволюцію жанру та жанрової системи як процес неперервних трансформацій. Подібні думки набувають цілісного звучання у концепції сучасного американського професора А.Фаулера, який пропонує новий принцип споглядання жанру не як «системи усталених ознак», а як «системи вічних трансформацій»: «Якщо до цього часу в жанрології панував аристотелівський підхід, заснований на таксометрії та частотності, то А.Фаулер порушує цю традицію, пропонуючи натомість визнати провідними принципами трансформативності та комбінаторики» [1, 122]. Останній розділ першої книги – «Когнітивна модель жанру» – є своєрідним містком до цілісного розгортання цієї проблематики у другій книзі.

На початку другої книги Т.Бовсунівська чітко окреслює ситуацію, яка склалася у цій царині в Західному та російському літературознавстві. Дослідниця свідомо того, що існують суперечності та дискусійні моменти всередині самої когнітивістики, різні трактування цієї галузі знання і підходи до неї. Вона відкрито про це говорить, вказуючи можливі «за» і «проти». Однак окремі сторони когнітивістики, вагомими для оновлення літературознавчого дискурсу, дають підстави бачити «великі перспективи щодо

екстраполяції когнітивного підходу завдяки його схильності до каталогізації, систематизації, а отже, до впорядкування ментальної сфери людини» [2, 7]. Когнітивістика, яка представляє реальний світ не як хаотичний, а як певним чином структурований, вабить пропонуванням організуючого принципу, орієнтованістю на всезагальність законів пізнання світу, проекцією яких є теорія літератури. Це дає змогу розглядати когнітивне літературознавство як «черговий сцієнтистський проект, що складається з привнесення в науку про літературу критеріїв, принципів і понять з негуманітарних... наук» [2, 4]. Цьому сприяє залучення ідей сучасної синергетики, яка відійшла від лінійного, опозиційного, аналітико-однопланового тлумачення усіх процесів. Отже, для сучасних апологетів цього наукового дискурсу співпраця літературознавства з когнітивістикою важлива як нова версія міждисциплінарності.

Як вказує дослідниця, важливими здобутками когнітивної семантики стали теорія прототипів (Е.Рош), теорія когнітивних моделей (Ж.Фоконьє), теорія фреймів (Ч.Філлмор). Надзвичайно плідними для літературознавства у цьому висвітленні постає фреймовий аналіз, когнітивне картографування із залученням сучасної концептології. Література розглядається як сукупність ментальних просторів, особливості яких полягає в тому, що вони за своєю суттю концептуальні. Проектуючи ці можливості на сферу генології, авторка вважає, що «виділяючи фреймові взаємовідношення на рівні жанру, можна стабілізувати всю систему та створити «зріз» будь-яких її станів» [2, 15]. Більше того, оскільки будь-яка категоризація світу у будь-якій галузі науки здійснюється за допомогою когнітивних моделей та схем, то «такий підхід у жанрології може дати не просто нову систему жанрів, а систему жанрів із когнітивною мотивацією, яка має універсальний сенс» [2, 17]. При цьому когнітивні моделі спрацюють на будь-якому художньому матеріалі минулого чи сучасного.

Попри широкі перспективи і можливості застосування когнітивного підходу, він не набув належного застосування щодо жанрової теорії. На думку Т.Бовсунівської, «нечисленність статей з когнітивної жанрології свідчить не про безперспективність цього напрямку досліджень, а про складність когнітивного проектування» [2, 32]. Її книга є першою в українському літературознавстві цілісною науковою розробкою цієї проблеми. Оскільки, як засвідчує сучасний стан розвитку науки про літературу, акцентування у жанрологічних схемах лише усталених ознак не вичерпує змісту самої категорії жанру, який піддається різним трансформаціям та змішуванню модальностей, то «відмінність когнітивної теорії жанру полягає у тому, що вона орієнтує на пізнання не тільки стійких, але й плінних характеристик жанру з метою найбільш повного представлення його» [2, 18].

У книзі оприявнюється широке коло літературознавчих питань як у сфері жанрології, так і в її корелюванні з ширшими контекстами. Тут розглядаються питання зовнішніх та внутрішніх зв'язків когнітивного простору, горизонтальних та вертикальних кореляцій художніх структур, конфігурації фреймів та патернів всередині жанру, осмислення категорій архіжанру, метажанру, антижанру, комбінування жанрів, нарощування модифікацій, жанрової дифузії, жанрової модуляції, агонізму, фрактальності та дискретності жанру, явищ «жанр у жанрі», «жанр замість жанру» та ін. Цілковито новаторськи розробляються проблеми мнемотехніки та мнемопоетики жанру, порушені в концепції «пам'яті жанру» М.Бахтіна, з особливою увагою до накопичення слідів інформації, сенсопородження та співвідношення між пам'яттю / пригадуванням / забуттям. У зв'язку з цим опрацьовуються поняття мнемоніки, мнемонічної властивості жанру, літературної жанрологічної мнемосхеми, психоміфології пам'яті, ейдотехніки, криптосимволіки, синестезії та комбінаторики, авторемінісценцій, ампліфікаційного прочитання тексту, кодування, мнемонічних фантазмів та аномалій, ефекту нової пам'яті тощо. Проблеми міфологем, мотивем та архетипів як елементів авторського тайнопису, як і вище зазначені феномени, увиразнюються прикладами конкретних текстів української та зарубіжної літератур. Крізь таку призму осмислюються проблеми імагології та декодування мовчання, кожній з яких відведено окремий структурний підрозділ книги. Багатогранне окреслення цих феноменів здійснюється в проекції на національну пам'ять (в окресленні сфери мовчання важливе місце відводиться також вченню Г.Сковороди як значущого мнемонічного сліду в нашій національній культурі).

Новітні аксіоми, представлені у книзі, розглядаються у тісному зв'язку з академічними поняттями фабули, сюжету, хронотопу, персонажу, образу, водночас проливаючи на них нове світло, конкретизуючи їхню смислову наповненість. При цьому численні тлумачення та авторські примітки щодо значень окремих термінів і понять робить книгу доступною й для студентської аудиторії.

Висновки, що постають із місткого жанрологічного проекту Т.Бовсунівської, вагомими значною кількістю уточнень до існуючих схем та впровадженням ідей цілком нових для української науки про літературу. Водночас вони засвідчують, що сучасний розвиток літературознавства не може відкинути існуючих концепцій, тобто не мислиться у його відірваності від літературознавства класичного (навіть аристотелівського). Академічні моделі постають своєрідною системою координат, в межах якої лише і можливо описати ті зміни, які відбуваються в жанрах чи жанрових системах різних національних літератур. Це дає підстави висловити думку, що «очевидно, утворена в добу античності родо-видо-жанрова парадигма має й досі сенс» [1, 30]. Українська вчена приєднується до тих дослідників, які не відмовляються від класичних категорій літературознавства, натомість, обстоюють їх вагомність та

незамінність і для наукових студій, і у процесі навчання. Не існує іншого шляху, окрім того, щоби новітні теорії та постулати ословлювати за допомогою виробленої класичної термінології, у межах якої діють вже усталені зв'язки. Ці ж постулати проєктуються на концепцію жанру: «При всіх розбіжностях визначень жанру, він був і лишається провідною літературознавчою категорією нашого часу, ідентифікація якої може змінюватись, тобто змінюються наші уявлення про жанр, але позбутись його й замінити чимось іншим літературознавцям не вдасться» [1, 13]. Дослідниця не прагне провести нездоланну стіну між традиційним та новітнім літературознавством ще й тому, що цього не вимагає когнітивістика, яка, маючи власний термінологічний апарат і систему пошукових установок, «не опирається ні новаторству, ні традиції, несучи ідею узагальнення як специфічної когнітивної категоризації та концептуалізації» [2, 8].

Ідеї концептуалізації та категоризації свідомості та світу є надзвичайно плідними для сучасного культурного простору, що з кожним роком все більше потребує стабілізації. Таким же вагомим постає суміжний із ними метафорологічний підхід до науки, який дає змогу представляти досліджувані явища на перетині кількох або й багатьох сфер і окреслювати ці спостереження у найбільш стислій та інформативно місткій формі. Послугуючись напрацюваннями своїх попередників у царині метафорології, проф. Бовсунівська Т.В. вважає метафорику провідною формою обміну думками, що особливо характерно для літератури як школи метафор. Щодо застосування метафорології у науковій сфері, вона зазначає: «Згідно когнітивної теорії, що вивчає способи зберігання і обробки інформації в свідомості людини, метафора – один з основних способів пізнання світу, коли ми думаємо про одну сферу в термінах іншої, здійснюючи таким чином класифікацію реальності» [2, 12]. Дослідниця небезпідставно вважає, що когнітивна теорія метафори є однією з найбільш актуальних у сучасному літературознавстві в цілому й повинна знайти належне висвітлення й щодо жанрології. Основна суть цього підходу полягає в наступному: «Метафора має когнітивну, смислотворчу, номінативну та художню функції; когнітивна метафора виникає внаслідок порушення предикативних значень слів та створює полісемію; метафора є подвійною семантичною когнітивною моделлю; метафора і є когнітивною моделлю у ході наукового дискурсу; генералізуюча метафора є кінцевим результатом розвитку і в ній проступають предикати найбільш загального сенсу» [2, 12].

Попри ревний захист метафорологічного мислення у науковій сфері, авторка рідко вдається до викладу власних думок у формі метафорики. Навпаки, між ноуменальним (розумовим) та феноменальним (чуттєвим) способами осягнення дослідниця надає значну перевагу саме першому: її виклад чітко структурований, глибоко аналітичний; думки і постулати підтверджені схемами, приклади з художніх текстів найчастіше подані у формі логічно вибудованих зіставних таблиць задля ґрунтовнішої та місткішої презентації матеріалу. Однак помилково було би твердити, що метафоричне мислення у книзі відсутнє. Не будучи представлене на рівні узагальнюючих прикладів, воно наскрізь пронизує мікрорівні наукового тексту, як-от мовиться про ментальний простір, понятійну сітку, життя форми, плинні характеристики жанру, процеси дифузії, зміну масштабу, розпад аналітичних категорій, переключення гештальту, народження і невловимість міфологем, смерть жанрів, стійкість чи нестійкість структур і т. ін.

Як би парадоксально це не сприймалося, але, як видається на нашу думку, генералізуюча метафора усього дослідження винесена авторкою на палітурку другої книги, і міститься вона не у заголовку, а в зображенні атласного камертона із фрагменту однойменної картини Танґи Іви. Вважаємо, що цей образ вибрано невипадково. Ця метафора може набувати різних сенсів, постаючи і як галузка генологічного дерева (системи жанрів), і як початок ризоми, і як роздоріжжя – альтернатива між традиційним курсом розвитку та новаторським (у цьому зв'язку цікаво, що образ передбачає нетотожність цих шляхів: один – прямий, інший – звивистий), і як найпростіша модель алгоритму обчислювальних програм (відомо, що саме ідеї обчислювальних машин та штучного інтелекту стали поштовхом для становлення когнітивістики). У будь-якому разі позірна необхідність вибору між «так» і «ні» (або/або) знімається, бо камертон діє лише при наявності обох відгалужень, які становлять його цілісність. Образ камертона є втіленням тієї ж істини про коливання і спектр, що й стара метафора маятника, з тією лише відмінністю, що камертон, суголосно шаленому часу сьогодення, ілюструє ці коливання на значно вищих швидкісних обертах і регістрах. Метафора камертона спрацьовує також у зв'язку з енциклопедичною істиною, що ключовим поняттям когнітивного літературознавства є когнітивний дисонанс, зняття якого постає як важливе завдання когнітивістики. Але для подолання дисонансу навіть у музичній сфері потрібні певні передумови і налаштування.

Висловлені в обох книгах погляди і думки загалом не викликають заперечень, лише окремі моменти спонукають до дискусії чи потребують уточнень. Однак, з огляду на обмаль жанрологічних розвідок в нашій науці і несформованість цілісного академічного дискурсу генології, така дискусія не на часі. Залишається сподіватися, що завдяки налаштуванню на когнітивне розуміння, книги Т.Бовсунівської сприятимуть певному впорядкуванню вавилону голосів і думок сучасного літературознавства. А те, що опрацьовані та висловлені дослідницею ідеї можуть стати надзвичайно плідними для теорії літератури і компаративістики та фольклористики, для різних типів текстового аналізу та досліджень взаємодії

мистецтв (для кожного з яких актуальною й незамінною залишається категорія жанру), для антропології, соціолінгвістики та теорії комунікації, а також накреслюють подальші шляхи розвитку сучасної гуманітаристики в цілому й літературознавства зокрема є поза сумнівом.

Орися ГАЧКО

## «ФІЛОСОФИ В ОБІЙМАХ БУРІ»

[Рудинеско Е. *Філософи в обіймах бурі* / Пер. з фр. О.А.Юдіна. – К.: Ніка-Центр, 2007. – 208 с. – ISBN 978-966-521-456-4]

На українському ринку книгодрукування не так уже й часто з'являються свіжі західноєвропейські публікації. Частіше вітчизняному читачеві пропонують відомі репринти, які гарантуватимуть власну самоокупність. У цьому сенсі книга французької інтелектуалки Елізабет Рудинеско «Філософи в обіймах бурі» – радше приємний виняток. Опублікована у Франції в 2005 році, вже через два роки ця праця була перекладена українською мовою.

Інтелектуальна біографія одного покоління французьких філософів – так коротко можна охарактеризувати доробок Е.Рудинеско. Близька подруга Ж.Дерріди, учениця Ж.Лакана, Елізабет Рудинеско тонко відчула стремління паризьких філософів до проблематизації природи суб'єкта та намагання розкрити те, що ховається під цим поняттям. Усі шестеро, про яких ідеться в її книзі, – Жорж Кангієм, Жан-Поль Сартр, Мішель Фуко, Луї Альтюссер, Жіль Дельоз та Жак Дерріда – були свідками чи спадкоємцями великих катастроф, що їх зазнала Європа у ХХ ст.: II Світової війни, падіння колоніальних імперій, бунту студентської молоді та краху комунізму. І хоч, здавалося б, важко встановити єдину логічну лінію між цими видатними особистостями, яка об'єднала б їх за поглядами або вченням, авторка поєднує їх навколо трьох питань: 1) проблеми суб'єкта; 2) питання політичної заангажованості філософії; та 3) впливу фройдівської концепції позасвідомого на формування їхніх філософських поглядів.

На думку Е.Рудинеско, два видатні філософи початку ХХ ст. справили найбільший вплив на французьку філософську думку: Едмунд Гуссерль та Зігмунд Фройд. В лютому 1929 р. Е.Гуссерль виголосив у Французькому філософському товаристві свої відомі «Картезіанські роздуми», в яких він стверджував, що ніяке пізнання не може бути достовірним окрім *мого* існування як мислячої особи. Поняття феноменологічної редукції, запроваджене німецьким філософом, означало проголошення примату *его* та мислення і виходу за межі «натурального» досвіду з метою досягнення рівня свідомості світу. *Я* стає трансцендентальним, а свідомість інтенціональною, оскільки вона «має» певний предмет. Через низку переживань *его* конституює сенс іншого. Трансцендентальна феноменологія Е.Гуссерля намагалася вберегти *его* від наукового формалізму й у такий спосіб урятувати єдину можливу науку про людину, в якій *его* могло бути осмислене як прояв життя чи як саме життя. Таким чином, Е.Гуссерль закликав Європу, що стояла перед лицем нової війни, до формування нової людської свідомості. У трактуванні французьких інтелектуалів його філософія розвинулася у дві доволі різні течії. Прихильники Ф.Ніцше та Г.Гайдеггера розглядали її як заклик до критики ідеалу прогресу та суб'єкта, відірваного від буття (Ж.-П.Сартр, М.Мерло-Понті), інші вважали, що вона відкриває шлях до можливої філософії пізнання, з якої були видалені всі форми онтологічного та психологічного суб'єкта (А.Койре, Ж.Кангієм). «Ця діалектика, – пише Е.Рудинеско, – наявна в формулюванні засадничого співвідношення між філософією свободи й суб'єкта, з одного боку, та філософією поняття й структури, з другого, імовірно, означає, що одна й друга утворюють дві великі парадигми, за якими стоять принципові відносини між політикою та філософією» (с.21). Лише поява фройдівської концепції підсвідомого, що не піддається редукції до будь-якої персоналістської психології, вважає авторка, дозволяла розв'язати конфлікт, що виник між ними.

Жорж Кангієм обрав шлях до філософії через медицину, яка надавала їй нової форми раціональності. Його дослідження зосередились навколо природи нормальності. Намагаючись відірватися від психології, яка, на думку вченого, розвинулася в школу упокорення і ліквідації особистої свободи, Ж.Кангієм розглядає норму й патологію в нерозривній цілісності, в якій примат належить суб'єктивності, тобто екзистенції, що реагує на навколишнє середовище. Наука про патологію для Ж.Кангієма можлива лише тому, що саме життя вводить у свідомість людини категорії життя та здоров'я. Норма, коментує Е.Рудинеско творчість вченого, не є зовнішньою стосовно людини й виробляється самим процесом життя. Немає «біологічної науки про нормальне. Існує наука ситуацій і умов, які

називаються нормальними. Цією наукою є фізіологія» (с. 40).

Дисертація Ж. Кангіема мала визначальний вплив на покоління філософів 1960-х років – Л.Альтюссера, М.Фуко та учнів Ж.Лакана. Завдяки його дослідженням М.Фуко здійснив радикальну ревізію психіатричного способу розуміння божевілля і запропонував новий спосіб визначення норми як історичної конструкції, пов'язаної з соціальними нормами. З іншого боку, зауважує авторка, лише завдяки З.Фройдю М.Фуко усвідомив, коли і як психіатрія перестала бути філантропією та перетворилася на поліцейський нагляд за божевільними. М.Фуко «завдячує Фройдю не своєю концепцією норми, а новим поглядом на структуру притулку» (с. 44).

Значну частину свого дослідження Е.Рудинеско приділяє питанню участі філософів у політичному житті. Парадокс, на який вказує авторка, полягає в тому, що філософи-екзистенціалісти та персоналісти, які позиціонували себе як політично свідомі (наприклад, Ж.-П.Сартр, С.де Бовуар, М.Мерло-Понті), віддали перевагу теоретичній боротьбі, в той час, як для історика математики Ж.Кавас та теоретика медицини Ж. Кангіема боротьба з німецьким фашизмом означала активну особисту участь в русі Опору. «Акт опору, який є сутністю героїзму, підсумовує авторка, – ґрунтується зовсім на інших речах, аніж пов'язаність із землею, її традиціями, її гастрономічними смаками чи красою пейзажів. (...) Дія ґрунтується на справжній ідентичності людини (людської істоти взагалі) та її здатності в цю мить злитися з дією як такою. (...) Єдине, що має значення в героїзмі, – вибір долі (долі Ахілла), який визначає миттєву суворість дії та її внутрішню напругу. Тоді дія стає твором. Духовна боротьба, як зазначав Рембо, така ж жорстока, як і битва між людьми» (с. 35).

З теорією суб'єкта тісно пов'язане питання свободи, яке стало центральним для філософії Ж.-П.Сартра. Е. Рудинеско розкриває філософські погляди Ж.-П.Сартра не через його всесвітньовідомі твори, а через біографію З.Фрейда, яку вчений написав на замовлення режисера Г'юстона. Як теоретик психоаналізу, авторка припускає, що в образі З.Фрейда Ж.-П.Сартр дав оцінку не стільки видатному психоаналітику, скільки власним духовним пошукам. Його З.Фройд виявився більш «фройдівським», ніж оригінал (с. 77). Як Ж.-П. Сартр, так і Ж.Лакан, наставник та учитель Е. Рудинеско, сформовані, на думку авторки, двома видатними подіями ХХ ст. – фройдівською та марксистською революціями. Проте «Сартр не був більшою мірою комуністом чи ортодоксальним марксистом, аніж Лакан – легітимним фрейдистом. І саме ця провокативність їхніх позицій зробила їх для покоління, що брало участь у травневих подіях 1968 року, метрами, здатними подолати обмеження власного вчення» (с. 92).

Е. Рудинеско палко захищає Ж.-П. Сартра, М. Фуко, Л. Альтюссера від «нових філософів» кін.1970-поч.1980-х років, які піддали сумніву працю і приватне життя цієї славної генерації французьких мислителів. Антигуманізм та недемократичність, в яких їх часто звинувачують наступники, є – на думку авторки, – лише спробою застерегти від того гуманістичного дискурсу, який містив у собі зародки руйнації – власних цінностей. Е.Рудинеско ілюструє свою позицію словами К.Леві-Стросса: «Виокремивши людину з решти творіння і поставивши її в іншу перспективу, західний гуманізм позбавив її захисного шару. Від того моменту, коли людина втратила відчуття меж своєї сили, вона стає на шлях саморуйнації. Варто лише пригадати концтабори або – і цього разу трагічні наслідки загрожують усьому людству – забруднення довкілля» (Didier Eribon, *De près ou de loin. Entretiens avec Claude Levi-Strauss*, Paris, Odile Jacob, 1998, p.225-226, С. 130). Для М.Фуко, як і для Ж.Дерріди та Ж.Дельоза, «очевидна потреба поставити під сумнів ідеї прав людини, гуманізму та демократії, або виявити, зсередини того, що вважається самою суттю західної культури, сліди певної темної сили – а подекуди того маленького звичайного фашизму в масці» (с. 130). Зокрема М. Фуко застерігав гуманітаріїв від перетворення людини на об'єкт та від її руйнування. Лише психоаналіз, лінгвістика та етнологія, на думку філософа, здатні розчинити поняття людини, не претендуючи на те, що реконститууювати її як певну позитивність, що цілковито піддається спостереженню. Пристрасть до понять, притаманна М. Фуко, пише Е. Рудинеско, була способом прищепити поколінню інтелектуалів 1960-х років смак до героїзму думки (с. 132).

Французький комуніст Луї Альтюссер, якому присвячено в книзі окремий розділ, сьогодні не часто з'являється в лекціях з історії філософії. Талановитий вчений, автор праць «За Маркса» та «Читати "Капітал"», який намагався за допомогою свого суворого та спрямованого до суспільства вчення розбудити душу світу, втілював у своїй долі трагізм комуністичної утопії та історії божевілля. Його пам'ятають, як божевільного філософа, який вбив власну дружину і був виправданий завдяки зв'язкам з впливовими французькими комуністами. Е.Рудинеско натомість намагається представити образ Л.Альтюссера з перспективи власного психоаналітичного досвіду. Так само, як для М.Фуко історія, для Л.Альтюссера суб'єкт є завжди децентрованим (зрештою, філософ, здається опирається на власний досвід життя), оскільки детермінуюча його структура – це казуальність, що є відсутністю. Авторка майстерно вплітає епізоди особистого життя Л.Альтюссера в контекст історії тогочасної Франції.

Безславний кінець філософа комуніста, як і самої комуністичної ідеології та багатьох інших великих емансипаторських дискурсів, здається, свідчив на користь ліберальної демократії. Проте ані Жіль Дельоз, ні Жак Дерріда, розповіддю про працю і життя яких закінчує свою працю Е.Рудинеско, не були його прихильниками. Одним із найкращих творів Д.Дерріди, за словами авторки, є монографія

«Привиди Маркса», в якій він критикує ліберальну демократію за те, що святкуючи «кінець ідеологій», вона закриває очі на поневолення, голод і смерть, які продовжуються у пост-комуністичному, пост-фашистському світі (с. 174). Попри належність до структуралістського, постструктуралістського, антиструктуралістського спрямувань, усіх авторів, спільним витоком яких була феноменологія, об'єднує проблема людини. Замість того, щоб обирати між двома протилежними тезами, зазначає Е.Рудинеско, згідно з якими суб'єкт або цілковито вільний, або повністю зумовлений соціальними чи мовними структурами, ці філософи поставили під сумнів сам принцип альтернативи: «Вони прагнули, з одного боку, з'ясувати межі та контури філософського дискурсу в світлі Маркса, Фройда, Ніцше або Гайдеггера, ризикуючи навіть витиснути філософію, а з другого – перемістити у вивченні літератури інтерес на літературність як таку та умови її появи, ризикуючи позбавити літературу будь-якого романтичного змісту» (с. 193). Усі вони відмовилися ціною проходження «крізь бурі» стати прислужниками у справі нормалізації людини, яка для них означала ідеологію підкорення на службі варварства.

Монографія Е. Рудинеско – це не хвалебна пісня чи ностальгічне перечитування праць шести видатних філософів ХХ ст. Критичне сприйняття спадщини та осмислення широкого спектру умов, які вплинули на формування ідей Ж. Кангієма, Ж.-П.Сартра, М. Фуко, Л. Альтюссера, Ж.Дельоза та Ж.Дерріди, – ось такою постає перед нами книга французької дослідниці.



## ВИМОГИ ДО МАТЕРІАЛІВ, ЩО ПОДАЮТЬСЯ ДО ДРУКУ В ЗБІРНИКУ

Збірник *Studia methodologica* внесено до Переліку фахових видань ВАК України за спеціальністю «філологія» (мовознавство, літературознавство) згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5. Подробиці на сайті ВАК України. Науковий збірник «*Studia methodologica*» створено Тернопільським національним педагогічним університетом імені Володимира Гнатюка для публікування результатів досліджень у галузі методології гуманітарних наук. Традиційними стали рубрики альманаху «Методологічні студії», «Мовознавчі студії», «Літературознавчі студії». Редакція також зацікавлена в матеріалах до рубрик «Рецензії та огляди», «Переклади». Матеріали друкуються мовою оригіналу зі збереженням авторської стилістики. Випуски збірника та інші видання в рамках «Бібліотеки наукового альманаху *Studia methodologica*» можна замовити за адресою редакції. Авторський примірник можна отримати на кафедрі теорії літератури та порівняльного літературознавства ТНПУ ім. В. Гнатюка (вул. Кривоноса, 2, м. Тернопіль).

Матеріали приймаються у форматі .doc (Microsoft Word) або .rtf на окремих носіях інформації або електронною поштою. Обсяг статті від 10 сторінок формату А4. Шрифт — Times New Roman, 14 пт. Стиль «Обычный»; інтервал 1,5; абзацний відступ — 0,75 см.; вирівнювання — по ширині. Розміри полів: ліве — 30 мм, праве — 15 мм, верхнє — 20 мм, нижнє — 20 мм. Ім'я файлу подавати транслітерацією, як прізвище автора (авторів), наприклад, Petrenko(-Kovalchuk).

У тексті не допускається вирівнювання пропусками (для цього використовують параметри абзацу). Посилання на використані джерела в тексті подаються за зразком: [2, 364-367; 5, 127; 7-9; 12], де перше число — номер джерела в списку використаних джерел, число після коми — номер сторінки (діапазон сторінок задається через дефіс), декілька джерел відділяються крапкою з комою або дефісом. Виноски допускаються лише для коментарів у тексті. Виноска створюється через меню програми (напр., «Вставка > Сноска»). Джерела у списку літератури розташовуються за абеткою. Зверніть увагу: стаття обов'язково має супроводжуватися шифром УДК.

Згідно з постановою президії Вищої атестаційної комісії від 15.01.2003 р. № 7-05/1 «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України», до друку приймаються статті, які містять такі необхідні елементи: постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі.

До тексту статті обов'язково додаються: 1) рекомендація наукового керівника (для студентів й аспірантів); 2) витяг із протоколу засідання кафедри про рекомендацію до друку статті в збірнику; 3) анотації (українською, польською, російською, англійською мовами, обсягом 2–3 речення) зі стислим викладом змісту матеріалу; 4) ключові слова (українською, польською, російською, англійською мовами); 5) авторська довідка (ПІБ повністю, відомості про місце роботи, посада, науковий ступінь, поштова та електронна адреса, а також номер телефону автора).

Увага! Редакція збірника залишає за собою право на розміщення матеріалів кожного випуска в мережі Інтернет одразу після виходу його друкованої версії. Редакція має право повертати матеріали авторам для виправлення виявлених помилок і доопрацювання, скорочувати та редагувати надані тексти. Матеріали підлягають внутрішньому рецензуванню, яке здійснюють члени редакційної колегії і фахівці відповідної галузі. У випадку браку коштів на видання випусків збірника редакція просить авторів з розумінням поставитися до прохання про посильну допомогу.

Науковий збірник «*Studia methodologica*»  
а/с 554, Тернопіль-27, 46027  
dryuryzavadsky@gmail.com (відповідальний редактор Ю.Р. Завадський)  
<http://studiamethodologica.com.ua>

Наукове видання

**STUDIA METHODOLOGICA**  
**Випуск 31**

Відповідальний за випуск: Юрій Завадський

Підписано до друку 31.03.2011 р. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.  
25, 18 ум. др. ар. Папір офсетний. Тираж 300.

**Науково-редакційний відділ**  
**Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка**  
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2

**Редакція наукового альманаху *Studia methodologica***  
а/с 554, м. Тернопіль-27, Україна, 46027.  
Веб-сайт: <http://studiamethodologica.com.ua>  
Електронна пошта: [dryuryzavadsky@gmail.com](mailto:dryuryzavadsky@gmail.com).

**Верстання та дизайн обкладинки:**  
Видавничий центр ТОВ «Компанія КРОК»,  
вул.Гайова, 56, м. Тернопіль, тел. 8 (096) 9431704.