

Журнал основан в 1918 г.

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАВРИЧЕСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
УНИВЕРСИТЕТА
им. В. И. ВЕРНАДСКОГО

Научный журнал

Серия «Филология. Социальные коммуникации»
Том 24 (63), №1 Ч.2

Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского
Симферополь, 2011

Редакционная коллегия:

Багров Н. В. – главный редактор
Шульгин В.Ф. – д.хим.н. – заместитель главного редактора
Дзедолик И.В. – д.ф.-м.н., доц. – отв. секретарь

Редакционный совет серии «Филология. Социальные коммуникации»

Богданович Г. Ю., доктор филологических наук, профессор – (редактор серии)
Прайд Ю. Ф., доктор филологических наук, профессор – (редактор выпуска)
Александров А. В., доктор филологических наук, профессор
Борисова Л. Н., доктор филологических наук, профессор
Гуменюк В. И., доктор филологических наук, профессор
Егорова Л. Л., кандидат филологических наук, доцент
Ищенко Н. А., доктор филологических наук, доцент
Казарин В. П., доктор филологических наук, профессор
Меметов А. М., доктор филологических наук, профессор
Новикова М. А., доктор филологических наук, профессор
Орехова Л. А., доктор филологических наук, профессор
Петренко А. Д., доктор филологических наук, профессор
Ризун В. В., доктор филологических наук, профессор
Селендили Л. С., кандидат филологических наук, доцент
Сидоренко Н. Н., доктор филологических наук, профессор
Яблоновская Н. В., доктор наук социальных коммуникаций, профессор
Ященко Т. А., доктор филологических наук, профессор

Печатается по решению Ученого Совета факультета украинской филологии и украиноведения Таврического национального университета им. В. И. Вернадского (протокол №. от ...)

© Таврический национальный университет, 2011 г.

Подписано в печать XX.XX 2011 г. Формат 70×100 1-16, 19,2 уч.-изд. л., Тираж 500. Заказ №21
Отпечатано в информационно-издательском отделе ТНУ.
Просп. Академика Вернадского, 4, г. Симферополь, 95007.

«Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського».
Науковий журнал. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». Том 24 (63), №1 Ч.2.
Сімферополь, Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, 2011.
Журнал засновано в 1918 р.

Адреса редакції: просп. Академіка Вернадського, 4, м. Сімферополь, 95007.
Надруковано в інформаційно-видавничому відділі
Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського.
Просп. Академіка Вернадського, 4, м. Сімферополь, 95007.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МОВОЗНАВСТВА

УДК 811.161.2'373.7

ВТІЛЕННЯ СТЕРЕОТИПНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ЕТНОМЕНТАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ІНШИХ НАРОДІВ У ФРАЗЕОЛОГІЇ І ПАРЕМІОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ФРАЗЕОСЕМАНТИЧНИХ ГРУП “ЄВРЕЇ” І “ЦИГАНИ”)

Агаркова І. Ю.

Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, Харків, Україна

У статті проаналізовано поняття стереотипу, визначено його особливості, розглянуто фразеологічні одиниці (ФО) як репрезентанти мовних стереотипів щодо представників етнічних груп *євреї* та *цигани*.
Ключові слова: мовний стереотип, фразеологічна одиниця, етнічні групи, євреї, цигани.

Проблема мовного стереотипу виникає тоді, коли одна нація чи народ починає жити поруч з іншим незнайомим для неї етносом. Починається спостереження за звичками, традиціями, побутовими умовами “своїх” і “чужих”. Результати цих спостережень та їх оцінка передається за допомогою мови, бо мова – це матеріальна основа, на яку спирається мислення в процесі свого вияву, й одночасно матеріал, в якому воно втілюється. Досвід суспільства зафіксовано у мові, її лексичному складі, граматиці та фраземіці. У процесі вивчення мови людина пізнає світ крізь призму бачення саме цієї мовної спільноти. Специфічні обставини життя народу створюють свої, характерні тільки для однієї мови вислови, приказки, прислів'я, що разом із іншими нормативними чинниками зумовлюють дух цієї мови й її національну самобутність. Як мовні знаки національної культури фразеологічні одиниці (ФО) переважно покривають ті ділянки дійсності, що безпосередньо пов'язані з психічними процесами, діяльністю людини, її індивідуально-психологічними особливостями [1]. Історико-культурний компонент українських фразеологізмів, – як зазначає О. Назаренко, – полягає у значенні слів як узагальнених зауважень, заснованих на людських оцінках і концепціях.

Більша частина лексем-компонентів ФО передає національні особливості завдяки усталеним народним асоціаціям, бо ФО з'являються у мові як знаки вторинної номінації дій і станів, що вже мають свої первинні назви. [1].

Як зазначив О. Майборода, особливістю фразеологізмів як номінативних одиниць є те, що вони, по-перше, називають уже названі предмети чи поняття; по-друге, фразеологізми у переважній більшості виражають оцінку, якій належить

творча роль, бо вона значною мірою формує складну назву, що ґрунтується на повному або частковому семантичному переосмисленні компонентів фразеологічної одиниці в цілому. Внутрішня форма фразеологізму виражає засіб бачення світу, або, точніше, є засобом відображення навколишньої дійсності [2]. ФО є потужним фактором передачі соціального досвіду, історичної пам'яті народу, етнокультурних традицій і національної самобутності.

Перш ніж перейти до розгляду фразеологізмів, що характеризують етноментальні особливості євреїв і циган, розглянемо поняття “стереотип” і його роль у лінгвістиці. Дослідженню цього питання присвятили свої розвідки О. Белова [3], Н. Годзь [4], О. Левченко [5] В. Телія [6].

Термін “стереотип” отримав загальне визнання, як підкреслює О. Белова, завдяки роботі У. Ліппманна “Publicoptions” (1922), в якій стереотипи визначались як “образи у нашій свідомості” (the pictures in our heads). Він підкреслює особливість цього поняття – орієнтованість на певний ідеальний образ світу, що формується в свідомості представників того чи іншого суспільства, і здатність відповідати суспільним очікуванням [3]. На сучасному етапі феномен стереотипізації та його дія досліджується в працях багатьох учених, але найбільш цінними є результати досліджень Е. Сепіра, О. Потебні, М. Жинкіна, О. Реформатського, які вивчали особливості мови й можливості зіставлення та порівняння культур за допомогою національних мов, мовних стереотипів, дійшли висновків про взаємозв'язок мови та духовної культури [4]. Як зазначає Н. Годзь, стереотипи регулюють норми співвідносин між особою і спільнотою, внутрішньоетнічні норми спілкування та зовнішньоетнічні стосунки. Стереотип, як “комунікативна одиниця”, уособлює схематизовану уяву, стандарт самоуявлення. Він діє як механізм миттєвого оцінювання та такого ж швидкого забезпечення уніфікованої копії з певної архетипової форми. Дослідниця наголошує на двоплановості дії стереотипів: циркуляції у сфері побутової свідомості про шарку традиційно-побутової культури та можливості їх зберігання як феноменологічних когнітивних структур у свідомості носіїв і передачі між поколіннями. Головною рисою стереотипів є схематичність та максимальне спрощення [4].

У статті Б. Михайлова наводиться думка В. Телії про те, що “стереотипи, або еталони, є тією зв'язною ланкою, яка поєднує сприйняття, мислення і мову. Вони становлять свого роду константи мовної картини світу, оскільки через ці імена в концептуальну картину світу вплітається те побутове уявлення про світ, яке зафіксоване цією мовою” [6].

О. Белова у своїй роботі звертає увагу на те, як стереотипи вивчаються у лінгвістиці. Так, із позиції лінгвістів стереотипами вважаються усталені конвенціонально семантичні та/або формальні конструкції, які формують культурно-мовний образ об'єкту. При лінгвістичному підході стереотип може належати до двох різних площин мови – формальної (фразеологія, мовні кліше, формульність, принциповості меж мовних конструкцій) або семантичної (сміслові конотації мовних одиниць, що супроводжують основне/первинне значення) [3]. Для лінгвістичного вивчення стереотипу найбільш важливим є такі аспекти як стереотип і його мовний знак, стереотип і значення слова (стереотип і когнітивна семантика),

когнітивна структура стереотипу, способи концептуалізації мовної дійсності. Стереотип є також суб'єктивно детермінованим уявленням предмета, в якому співіснують описові й оцінні ознаки, і яке є результатом тлумачення дійсності у межах соціально вироблених пізнавальних моделей [3].

Отже, для мовного стереотипу є характерним:

- Сформованість у свідомості представників того чи іншого етносу ідеального образу світу, який є для них стандартом;
- Усталеність, схематичність і максимальна спрощеність конструкції культурно-мовного образу об'єкта;
- У ньому обов'язково поєднується описовість і оціночна ознака якоїсь події.

Схематично формування стереотипу можна представити так:

Сприйняття → Мислення → Оцінка → Мова.

Отже, розглянувши поняття стереотипу і визначивши його особливості, ми можемо перейти до розгляду ФО як репрезентантів мовних стереотипів щодо представників інших народів.

Завдяки фразеологізму люди з давніх-давен передавали у коротких, але змістовних висловах свої емоції, спостереження, ставлення до світу й інших людей. Як зазначає О. Майборода, фразеологія має певний зв'язок із життям суспільства, вона відображає історію життя свого носія, розвиток його світогляду й уявлень, особливості формування психологічного укладу [2].

У фразеологізмах простежується уявлення про представників іншого етносу, його інтелектуальний і моральний рівень, звичаї і традиції. Вони формуються протягом століть, у процесі спілкування етносів (*Не робив жид на хліб, та й циган не буде; Московський час, як жидівський зараз; Жид брехнею живе, все з нас тягне; Обдурив мов циган на ярмарк; Лях тоді добрий, як спить, а пробудиця, то біда; Москаль як ворона, та хитріший чорта; І на Січі мудрий німець картопельку садить*) [7]. Прислів'я виражають думку народу, народну оцінку життя, спостереження народного розуму, це перлини народної дотепності. За кожною з них стоїть авторитет покоління, що створювали їх.

За всю історію дослідження фразеології образні одиниці вивчалися у різних аспектах як українськими, так й іноземними мовознавцями-фразеологами, але є аспект в українській фразеології, який тільки-но починають вивчати і дослідження з цієї проблематики одиничні. Це проблема етнічних мовних стереотипів в українській фразеології. Цій темі присвячені дослідження О. Белової, Ю. Кохана [8], І. Кубрак [9], І. Лосева [10], О. Майбороди, О. Назаренко. Ця тема є актуальною у наш час, бо фразеологізми цієї групи розкривають внутрішній світ українця, його історичну пам'ять, дають змогу простежити всю історію держави, дослідження таких фразеологічних одиниць, як зазначив у своїй статті Ю. Кохан, репрезентує етнокультурний аспект аналізу стійких словосполук у процесі стереотипізації етнічних уявлень про людину та дає можливість для когнітивного аналізу [8, с. 14]. Окрім цього, вивчення й аналіз таких фразеологізмів має міждисциплінарний характер, тут сполучаються різні наукові напрями – філософський, етнокультурний, психологічний і лінгвістичний.

У своїй статті ми ставимо за мету проаналізувати фразеологізми, у яких відбито сприйняття українцями таких етнічних груп, як євреї і цигани, які з Середньовіччя живуть серед українського народу. І як показують фразеологічні збірки (М. Номиса [7], О. Юрченка, А. Івченка. [11] і фразеологічний словник української мови [13]), саме про представників цих народів зібрана найбільша кількість фразеологізмів. Їх аналіз має лише мовознавчий характер, дослідження не містить жодних антисемітських настроїв чи приниження циганського народу.

Кожний народ, як підкреслює О. Белова, намагається осмислити себе, своє місце в історії та культурі не лише спираючись на писемні джерела й історичні факти, але й звертаючись до фольклорної пам'яті, традицій і вірувань. У народній культурі ставлення до представників інших етносів головним чином визначається поняттям етноцентризму, коли свої традиції, своя релігія, свої звичаї та мова вважаються єдино справжніми і правильними. Воціночному компонентієтнокультурних стереотипів переважає негативне ставлення до представників інших етносів і конфесій, що обумовлено не тільки етноцентризмом, а й явищем мегаломанії – самовозвеличенням – що властиво всім народам на певному етапі їх історичного розвитку та є необхідним елементом народного менталітету. Фольклорний матеріал дає достатньо колоритну картину уявлень слов'ян про побутовий уклад, релігійні погляди й обрядовість їх етнічних сусідів [3] (*Набожний – як жид подорожній; ксендз, жид та собака – усе віра однакова; Над жида нема кріпшого в вірі; „Циган, якої ти віри?” – „А тобі якої треба?”; Жид ні сіє, ні оре, а обманом живе; На те циган матку б'є, щоб ёго жінка боялась*) [7].

Важливим є те, що національні особливості виявляються у специфічній образності фразеологізмів, яка виникає внаслідок оригінального поєднання понять, що створюється на основі постійних асоціативних реалій, тобто словесних образів-символів, які є результатом образного переосмислення предметів і явищ, що у результаті метафоризації, окрім прямого значення, можуть уживатися переносно для позначення властивостей інших предметів і людських емоцій. У процесі аналізу образної системи фразеології стає зрозумілим, що сам вибір образу-прототипу – це вже вираження національного світосприйняття [12]. Національні стереотипи передаються від покоління до покоління разом із набором генів і хромосом, з мовою та кольором шкіри. Стереотипи – це елемент соціокультурної пам'яті суспільства [6].

Необхідно розуміти, що народи не існують в ізоляції. Їх історичне життя здійснюється в широкому контексті різноманітних і багатомірних взаємовідносин з іншими народами. Тому однією з важливіших проекцій національного характеру є національний імідж – тобто той образ, в якому той чи інший образ сприймається представниками інших народів і, у той же час, образ, в якому конкретний етнос репрезентує себе перед іншими, утверджує себе перед ними [12].

Проаналізувавши збірки М. Номиса, О. Юрченка, А. Івченка, ми вибрали фразеологізми, що характеризують життя та побут євреїв і циган. Зібраний матеріал розподілили на кілька груп: рід занять, сімейні стосунки, погляди на релігію, ставлення до праці, особливості національного характеру.

Євреї, за спостереженнями наших пращурів, в основному займалися торгівлею, неможливо було без них уявити ярмарок (*Без єдиного ж жида ярмалка буває? Про одного жида ярмарок буде; Коли б єдин жид, то був би ярмарок; Розташувавсь, мов жид у ярмарку; Забавив сі як жид на ярмарку*) [7]; цигани асоціювалися з обміном коней і ковальством (*Менджує словом, як циган кіньми; Міняється як циган; Міняє як циган кобилу; Тарабанить як циган кіньми; Наліг як циган на ковадло; Наліг як циган на точило*) [7], [11]. Але, як зазначив Ю. Кохан, для українця образ цигана невіддільний від крадіжки та шахрайства і це не безпідставно (*„Цигане, твого сина в коморі поймали” – „Е, в коморі!.. Якби то в полі, та на добрім коні! – тоб то ёму було стидно!”; Оглядівсь циган, та в ягоди*) [7]. У статті Ю. Кохана наведено приклад із фразеологізмом *циганське сонце*, що позначає місяць і відтворює злодійкуватість циган. Це стереотипне уявлення автор передає за допомогою схеми: крадіжка – своєрідна «робота» цигана → крадуть здебільшого вночі → уночі світить місяць → для цигана місяць є тим, чим є сонце для інших людей, які працюють удень, → місяць – циганське сонце (8, с. 16). Отже, євреї та цигани здебільшого не займалися фізичною працею, не виявляли хисту до різних галузей господарювання (*Знаєця, як циган на вівцях: яка сива, така й сита. ... яка чорка, та й сита; „Чи добрі, цигане, бджоли?” – „Хто їх зна, чи вони добрі, чи ні! А що мед, то тяжко солодкий”; Знається як циган до бджіл; Знається як циган на вівцях*) [7], [11]. Таке ставлення до праці представників цих народів знайшло осудливу й іронічну оцінку у фразеологізмах (*Не робив жид на хліб, та и циган не буде; Жид ні сіє, ні оре, а обманом живе; Кваписся, як жид молотити; Покинь, жиде, жидувати, ходім хліба заробляти; Збирається як циган молотити; Взялись як жиди за оранку; Жвавий як жид молотити; Квапиться як жид молотити; Як циганська кобила: день біжить, а три дні лежить*) [7], [11]. Треба наголосити на тому, що євреї не з власної волі ігнорували та цуралися фізичної праці й землеробства: влада не дозволяла євреям мати власну землю та займатися сільським господарством, тим самим вони були приречені на торгівлю та ремісництво.

Розглянемо фразеологізми, що характеризують ставлення цих народів до релігії та релігійних традицій. Треба зазначити, що за релігійними віруваннями євреї не вживають сала. Це відображається у тих фразеологізмах, які підкреслюють, що людина чогось дуже боїться або чогось цурається чи уникає (*Набожний – як жид подорожній; Над жида нема кріпшого в вірі; Дбає як жид за солонину; Гидиться як жид салом; Викурив як жида салом; Боїт сі як жид солонини; Боїться як жид сала; Жиди, жиди, кателики, не нашої віри: у середу, у п'ятницю сироватку ілі; Жид хату закладає, то моркотить (Богу все молиця); „Циган, якої ти віри?” – „А тобі якої треба?”*) [7], [11]. Як бачимо з наведених прикладів, єврейський народ відзначається більшою релігійністю, твердістю у вірі та дотриманням своїх релігійних традицій.

Майже однаково у фразеологізмах характеризується така риса характеру євреїв і циган, як брехливість і хитрість (*Жид брехнею живе, все з нас тягне; Жид ні сіє, ні оре, а обманом живе; Жид, як не збреше, то удавиця; Жеби жид був з неба, вірити йому не треба; Жид, як не обшукає, то навет и не пообідає; Жид, и мовлячи, вчиця обманути; Од ёго як од жида правди; Ждати як од жида правди; Казав циган:*

„Нема ні в кому правди, тільки в мені” – Нема ні в кому правди – тільки в мені трошки; Обдурив мов циган на ярмарку; Віра як циганська міра; У мене (каже циган) три сини та всі три угадки: як скажуть – один, що буде дощ, другий, що сніг, третій, що соняшно – як раз котрий вгада!; Засмикали, як циган сонце (Циган пішов на заклад, що буде косити до західсонця; але притомившись добре, і почав його благати і репетувати, щоб мерщій заходило); Крутить як циган сонцем) [7], [11].

У фразеологізмах зі співчуттям змальована бідність циган та їх сімейні стосунки (Як не мають домів – щоб и щастя не мали; На те циган матку б'є, щоб його жінка боялась; Кождий циган свої діти хвалить; Хвалиця як циган своїми дітьми; У нас поциганськи: не хоче робити – не силуї, їсти не хоче – бий; Багатий як циган на блохи; Грошей як у цигана свиней; Зігрівся як циган у в'ятері; Затишно як циганові за драбиною; Затишно як циганові за пужалном; Нагрівся як циган під ятером; Обдертий як циган) [7], [11]. Також можна розглянути такі фразеологізми, як *циганське тепло* та *проймає циганський піт*. Фразеологізм *циганське тепло* вживається у жартівливому значенні й означає низьку температуру повітря та холод. Виник він, на нашу думку через те, що у циган, як відомо, не було своїх хат, ночували вони просто неба за будь-якої погоди і звичайно взимку та восени дуже мерзли. Через це і почали низьку температуру називати циганським теплом. Фразеологізм *проймає циганський піт* у фразеологічному словнику української мови [13, с. 642] пояснюється як хто-небудь дрижить від нервового збудження, страху, холоду. Отже, етимологію цього фразеологізму можна схематично передати у такий спосіб *проймає циганський піт* – холодно → живуть дуже бідно → не мають власних хат і теплого одягу → дуже мерзнуть і дрижать від холоду. Також етимологію можна пояснити по-іншому: *проймає циганський піт* – страшно → бояться, щоб хтось не побачив → тремтять від страху.

Отже, проаналізувавши фразеологізми про представників циганського й єврейського народів, можемо зробити висновок, що такі фразеологічні одиниці містять у собі багатий лексичний і етнічний матеріал, за допомогою якого фразеологія як наука може і надалі всебічно вивчатися та поєднувати у собі все нові і нові наукові напрями. Вони характеризують і розкривають, перш за все, внутрішній світ українця, його уявлення й емоційну оцінку своїх сусідів, ставлення до чужої культури, релігії та побуту.

Список літератури

1. Назаренко О. В. Українська фразеологія як вираження національного менталітету // www.tspu.edu.ua
2. Майборода О. А. Українська фразеологія як джерело народознавства // <http://ukrlibrary.org/1004.htm>
3. Белова О. В. Этнические стереотипы по данным языка и народной культуры славян (этнолингвистическое исследование) // www.ruthenia.ru/folklore/belova10
4. Годзь Н. Б. Культурні стереотипи в українській народній казці // <http://disser.com.ua/contents/4162.html>
5. Левченко О. Фразеологічна символіка: лінгвокультурологічний аспект: Монографія. – Львів: ЛІДУ НАДУ, 2005. – 352 с.
6. Михайлов Б. Национальные стереотипы. Сила и слабость // <http://www.ruthenia.ru/folklore/hristoforova5.htm>

7. Українські приказки, прислів'я і таке інше/ Укладач М. Номис. – К.: Либідь, 1993. – 768 с.
8. Кохан Ю. І. Фразеологія української мови як вияв стереотипних уявлень про етноментальні особливості представників інших народів // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія „Філологія”. – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, С. 14-17.
9. Кубрак І. С. Фразеологизмы-идиомы как воплощение этноментальных и лингвокультурных аспектов в картинах мира // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія „Філологія”. – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2004. – № 631. – С. 101-105.
10. Лосев І. Українці в російських етнокультурних стереотипах // www.niss.gov.ua
11. Юрченко О. С., Івченко А. О. Словник стійких народних порівнянь. – Х.: Основа, 1993. – 176 с.
12. Швецова А. В. К проблеме аналитики национального характера как феномена культуры // www.ccssu.crimea.ua/internet/Education/notes/edition11/n01114.html
13. Фразеологічний словник української мови / Уклад. В. М. Білоноженко та ін. – Т. 2. К.: Наукова думка, 1999. – 984 с.

Агаркова І.Ю. Воплощение стереотипных представлений об этноментальных особенностях представителей других народов во фразеологии украинского языка (на материале фразеосемантических групп "евреи" и "цыгане")/И.Ю.Агаркова// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 3-9

В статье анализируется понятие стереотипа, определяются его особенности, рассматриваются фразеологические единицы (ФЕ) как репрезентанты языковых стереотипов по отношению к представителям этнических групп *евреи и цыгане*.

Ключевые слова:языковой стереотип, фразеологическая единица, этнические группы, евреи, цыгане.

Agarkova I.Yu. Realization of stereotyped ideas about ethnic mental peculiarities of other peoples in Ukrainian phraseology (based on phraseological group "Jews" and "Gipsy")/ I.Yu. Agarkova// Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 3-9

The concept of stereotype, its peculiarities are analyzed in this article. Idioms which represent stereotyped attitude towards the representatives of ethnic group like "Jews" and "Gipsy" are considered.

Key words: language stereotype, phraseological unit (idiom), ethnic group, Jew, Gipsy.

Стаття надійшла до редакції 5 листопада 2010 р.

УДК 81.161.2'373.7

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ КОНЦЕПТОВ:

«ВЕРА», «ЛЮБОВЬ», «ПОДВИГ»

В РУССКОЙ, УКРАИНСКОЙ И АБХАЗСКОЙ

ФРАЗЕОЛОГИИ И ПАРЕМИОЛОГИИ

Амичба Д. П.

Дніпропетровський національний університет, Дніпропетровськ, Україна

В статье предлагается сравнительное описание концептов “Вера”, “Любовь”, “Подвиг”, “Сердце” в русском, украинском и абхазском языках.

Ключевые слова: концепт, “Вера”, “Любовь”, “Подвиг”, “Сердце”, фразеология, фразеологическая единица, ментальное поле.

Человеку как личности присущи общечеловеческие свойства, с одной стороны, с другой – человек – неповторимая индивидуальность. Структуру личности принято рассматривать в широком и узком смыслах. Трактовка личности в широком смысле охватывает психологические и морфофизиологические характеристики, а в узком – позволяет “вычленил очень важный аспект бытия человека, который связан с общественным характером его жизни” [7, с.245]. Такие понятия как “подвиг”, “самопожертвование”, “самоотречение”, тесно связаны с мотивами деятельности людей, которые собственным примером хотят заставить зажечь сердца, поверить в несокрушимость духа. В этих концептах истоки народной силы, воли, в них отражается национальная культура, ментальность народа. Подвиг – это личностный акт, акт героический, который может совершить только человек. Слова – *агумшэа* дословно “бесстрашное сердце”, *афырхаца* “бесстрашный (здесь: молниеносный) мужчина”, *згэы еисуа* “чьё сердце бьётся”, *згэы мчыу* “чьё сердце сила”, *згэы миэо*, “чьё сердце не боится”, *зхы иацэымиэо* “тот, который своей головы не жалеет” = сравним: живота не жалеет в абхазском языке характеризуют мужественного, доблестного мужчину, юношу, готового ради подвига пожертвовать собой. Данные лексемы образуют ментальное поле концептообразующей формы “подвиг”. В этих формах заложен глубокий смысл, поскольку хорошо известно, что в слове отражается, обслуживая языком, национальная культура. Итак, подвиг – героический, самоотверженный поступок, важное по своему значению действие, совершаемое в трудных условиях. 2.Беззаветный поступок или самоотверженное поведение, вызванное каким-либо чувством [10, с.247].Однокоренные – подвигнуть. Склонить к совершению чего-либо, побудить; Подвижник. Тот, кто из религиозных побуждений подвергает себя лишениям.2.Тот, кто самоотверженно борется за достижение высоких целей на каком-либо трудном поприще. Сюда же – подвижница, подвижнический, подвижничество. Слово *подвиг* несёт в себе возвышенный лексико-семантический компонент. Ведь что такое подвиг? Подвиг –

это труд, но труд героический, полный лишения и самоотверженности; труд ради высокой идеи. Совершить подвиг – значит подвизаться, т.е. действовать, работать во имя благородной цели. Рассматриваемая лексема в украинском языке передаётся с теми же значениями. Так, например, *Подвиг. Він дику люту силу воювичу до подвигів спасенних нахиляє*; Подвигати (побуждать, побудить, подвигнуть) ; Подвижник, ка. м. Подвижникъ; Подвижництво. Подвижничество; Подвижницький, а, е. Подвижнический (*Мощам подвижницьким молитись*)[3,с.239]. История православия известна своими подвижниками, среди которых достойное место занимает Сергей Радонежский, который был источником духовности, светочем знаний и носителем высоких идей. Подвижниками можно назвать и тех родителей, которые выпестовали добрых, богоугодных детей, ибо “доброе произошло от доброго и лучшее приложилось к лучшему”; поистине счастливы та мать и тот отец, “коих имена прославляются вечно и в их детях и потомстве” [1,с.20-21]. А чтобы произошло именно так, родители должны помнить слова святителя Филарета “если бы вы знали, сколько добра или, напротив, сколько зла можете вы сообщить вашим детям ещё до их рождения” [1,с.30]. И в этом правда жизни; ведь мы предупреждены – Что посеешь, то и пожнёшь. Понимаем также, что быть “доброй отраслью доброго корня нелегко”. Примеры украинской паремиологии тому подтверждение: *Який батько, такий його син; Який батько, таке й дитятко; Яке дерево, такий клин, який батько, такий син*[6,с.158]. Заметим, что и в абхазском языке словоформы *аби – апеи* «отец – сын» и существительные *ачкун, ацеи* досл. “то что под себя (вырастить) мальчик, сын, наследник, потомок”, *ахыли* “потомок, наследник” образуют ментальное поле концепта “*Отцы и Дети*”. Отношение детей и родителей в менталитете восточного человека – это не просто плохие/хорошие родители – послушные/непослушные дети, а нечто большее, связанное с нравственным законом *аламыс*, *анамыс* “честь” и бесприкословным подчинением этому моральному кодексу. Поговорка *Дыпсыргы дызжуа димам* досл. “Он умрёт и у него нет, кому похоронить” = сравним *Некому воду подать*, выражает более глубокий смысл, чем его русский эквивалент. Для восточного человека, для абхаза в частности, жизнь надо прожить с гордо поднятой головой с соблюдением предписаний морального закона, чтобы потом говорили о нём *Абзиа казцаз, абзиа дакэшэит* [12, с.32] досл. “Кто сделает хорошее, хорошее встретит”. Чтобы смерть была достойной, нужно не просто родить и вырастить наследника, но воспитать в нём мужественного, отважного воина, защитника отечества. А когда, защищая Родину, погибает сын или дочь абхаз не показывает людям своих слёз, но его ничем не восполнимое горе передаётся очень ёмким выражением *Зычкэын дымпсыц учкэын диумырцэуан* [12, с.26] “У того, у которого живой сын (здесь: не умер сын) не должен оплакивать твоего сына”. Вполне понятно, почему мы вправе противопоставить хороших детей плохим. Давно подмечено, что *Добрі діти на ноги поставлять, а лихі з ніг зваллять*. Если не забыть главного – *Гни дерево, поки молоде, учи дітей, поки малі*[6, с.158], то дети будут следовать заповеди человечества “Чти отца и мать” [1, с.74]. Нельзя не согласиться и с тем, что “дети, брошенные своими родителями, и старики, брошенные своими детьми, – вот подлинная проблема “Отцов и детей” [13, с.804]. Дети не могут и не должны

оставить на произвол судьбы стареющих родителей, родители также обязаны заботиться и растить честных, трудолюбивых, уважающих и чтящих традиции предков детей. А если не следовать этим общепринятым принципам, то будет так, как говорится в украинских народных поговорках, *Дітей годуй і торбу готуй; Лихі діти сіють батькові в голову сідину; Хороші діти – вінець, а лихі – кінець* [6, с.160]. Чтобы избежать участи обездоленного отца, надо помнить, учит поговорка, *Тупе залізо не нагостриши, дурне родилося – не научиши*. Абхазы в таких случаях утверждают, что нельзя ждать и надеяться на то, что сын или дочь будут хорошими людьми, если не приложить сил для их воспитания. Правда ведь заключается в том, что жизнь быстротечна, и поэтому для абхаза всегда актуальна мысль *Агэыгра хароуп, ацъал ааигоуп* [12, с.44] досл. Надежда далеко, рок, судьба (здесь: последний земной путь) близок(ка). Можно надеяться и ждать, но конец земной жизни у человечества один: к этой морали нельзя не прислушаться. Каждый из нас, покидая грешную землю, должен оставить частицу себя в детях и внуках и добрую память. И как уже было замечено, вырастить и воспитать достойного продолжателя рода, любящего свой край, уважающего обычаи и традиции, готового всегда прийти на помощь. Не жалея живота своего – это подвиг, требующий колоссального труда, терпения; подвиг потому, что человек в своей духовной жизни несёт два креста – “деятельный” и “созерцательный”. Принявший эти два креста хорошо понимает, что путь к первому очень узок, потому что это “время подвига, усилий и борьбы с самим собою”, дорога же к созерцательному кресту – дорога к “успокоению сердца в Боге, глубокий мир души” [1, с.346]. Как видим, пути эти нелёгкие, каждый из нас их может выбрать, чтобы встретить достойно конец жизненного пути, поскольку *Всі на світі – до пори до часу* [6, с.183].

Слова: вера, любовь – всем знакомы и понятны. Что для нас, людей, означает слово “Вера”. Это не просто “убеждённость, глубокая уверенность в ком или в чём-нибудь” [10, с.74]. Вера связана с понятием не только “Доверия”, но и “Сердце”; основа данного концепта лежит “в круговороте общения двух субъектов”, ведь доверие – это “уверенность в чьей-нибудь добросовестности, искренности, в правильности” (*чьих-либо поступков, решений жизненно важных вопросов.* – А.Д.) [13, с.403; 9, с.170]. Доверие – это чувство, которое залегло в недрах человеческого сердца. Верить – это значит целиком положиться на кого-то, поверить в его любовь к тебе, в искренность его намерений. В абхазском языке композит *Ахацара* “Вера”, образованное слиянием трёх усечённых основ *ахы + аца + ара* дословно “голова (вершина)+ дно (основа)+ это” переводится как глубина чего-то недостижимого, непостижимого. Понятие “Вера” можно передать ещё и словами *Агэыгра, Агэырагара* досл. “Сердце + чревоушать – Вера; Сердце брать”. Ю. Степанов, ссылаясь на Е.Бенвениста, пишет, что рассматриваемый индоевропейский корень* *bheidh* “дал в латинском и греческом языках наиболее адекватные термины для понятия “Вера” – лат. *fidēs* жен.р., *πίστις* жен.р., а в готском языке породил два глагола *beidan* “ждать, надеяться” и *baidjan* “принуждать”. Второй глагол – каузатив к первому, т.е. означает “делать так, чтобы наступило первое действие” [13, с.403]. Думается будет правильным заметить, что слова *Агэыгра* “ждать, надеяться”, *Агэырагара* “верить” в абхазском языке можно обозначить

одним словом “Вера”. Без сомнения, что данные слова сохранили древний корень *Г- *К- *Д, восходящий возможно к слову *гэы* или *агэы* “сердце”. Известно, что общеиндоевропейское значение рассматриваемых слов выражается древним словосочетанием *k[h]ret'-D[h]eH, которое переводится как “класть сердце”. *Угэра сгоит* = *Угэыгра сьмоуп* досл. “Твоё сердце беру=Твоё сердце-чрево (здесь исходящее изнутри)-я-имею – Верю Тебе, Надеюсь на Тебя”. Когда абхаз обращается к Богу, он произносит это почти как заклинание. Вера наша сильна, она основа нашей духовности, заложенная где-то в глубинах нашего естества. Выясняется так же, что греческие глаголы *peithō* переводятся как “привожу кого-либо в состояние повиновения, внушаю доверия к себе” и *peithomai* “испытываю доверие и повинуюсь” ... “Внушение доверия, – пишет Ю. Степанов, – есть причина (каузация) действия “доверяться” и возникающего из него состояния “доверия”, “ожидания исполнения обещанного”, “надежды” [13, с.430]. Для выражения христианского понятия “Вера” в готском языке употребляется слово *galaubeins*, восходящее к индоевропейскому корню *leubh, соответствующее слову любовь *[13, с.403-404]. Человек, верующий, обращается к Богу с молитвой, всегда просит о самом сокровенном, так поступали, принося в жертву ритуальное животное, и наши предки. Значение слова *k[h]ret'-d[h]eH – *credo (cre+do)* переводится, как было отмечено выше, “класть сердце” или “сердце отдаю”. Следует отметить, что в абхазском языке словоформа *агу + апапа* дословно “сердце + отдавать” – “проверять”, очевидно, находится в родстве с общеиндоевропейскими “верить, уповать, питать доверие”. Для этого достаточно привести примеры из абхазской фразеологии наиболее точно передающие указанные значения: *игэы тыргеит* досл. “сердце вытащить” – “обидеть”, *игэы тыркьеит* досл. “сердце вылететь” – “испугать”, *игэы еисэнашеит* досл. “сердце раздвоится – сделать двойным” – “растеряться, прийти в недоумение”, *игэы ахахэ тажъуп* досл. сердце + камень + лежит – “на сердце камень – сильно обижен”, *игэы акэпцэеит* досл. “сердце + надломить, надорвать” – “сильно устать”, *игэы ркит* досл. “сердце держать” – “понравиться”, *игэы имкьеит* досл. “сердце сорвать” – “испугаться”, *игэы былуеит* досл. “сердце гореть” – “добрый, отзывчивый”, *игэы таурбааит* досл. “сердце гноить” – “переживать, волноваться”, *игэацэа иалсит* (комполит игэацэа – это усечённая форма существительных агэы “сердце” и ацэы “кол” + масдарная форма алсра “пронзить”) досл. “сердце + кол + пронзить” и т. д. [9, с.74-142]. “Фразеологический словарь абхазского языка” (1999) содержит 386 словарных статей с заголовочным словом агэы “сердце”, и почти все они характеризуют человека либо с положительной, либо с отрицательной сторон, т.е. наблюдаются здесь знаки “минус/ плюс” в ментальных полях данного концепта. Заметим, что словоформы положительной коннотации с корнем гэы доминируют над отрицательными. Абхазы говорят *Згэы хтумсэа тбаауп* досл. “Чьё сердце открыто, его дорога широка – У человека с открытым сердцем и жизнь счастливая” [12, с.22]. В контексте рассматриваемых фразеологизмов вызывает интерес и такое выражение, сохранившееся в языке, *Ауасэ гэытбаа абзера ирганыипсы ихырхуеит* досл. “Человек широкое сердце хорошо делать его душа его снять – Заставив сделать добро, человека с широкой душой (здесь сердцем) лишают жизни” [4,

с.82]. Вызывает интерес и такой факт, современными словарями турецкого языка зафиксировано слово *güven*, которое переводится как “доверие”, нет сомнения в том, что данное слово содержит всё тот же корень *г [14, с.376].

Агургъара “Радость” можно перевести дословно и как “сердце+бушевать, и как бездонный + вспахать”, если исходить из возможной этимологии данного корня. Слова, содержащие этот корень, несут в себе лексико-семантический элемент сердцевина, глубина, дно (что-то или кто-то бездонный). Состояние “Радости” можно так же передать понятием “Любовь” *Агэыпхара* досл. “Сердце тепло” – (*Арныс атыпха дигэапхоит* – “Парню нравится (влюблён) девушка”) выражение, которое употребляется в значении “сильно нравится, влюблён (кл.ч.)”. “Любовь”, “Радость” – чувства, идущие из глубины человеческого естества, “выше, нежели эти, нет в языке человеческом” [11, с.359]. “Слово рад, рада, радо является, несомненно, основным выражением понятия “радость”, тогда как существительное “радость”, столь же несомненно, – производное от первого” [13, с.446]. Считается, что внутренняя форма русского *ради* соответствует древнеперсидскому *rādiy*, оба слова употребляются в позиции после существительного, выполняя функцию предлога или послелого, например, *Христа ради, Бога ради*. Как в русском, так и в персидском языке *ради* обозначает “целевую причину”. Ради – “побуждающий мотив, который, будучи целью, заставляет человека действовать и тем самым превращается в причину действия” [13, с.446]. Радость – это не просто ощущение, но и то, что заставляет нас радоваться (повод к радости), поэтому “Радость” – концепт “явления, как бы распределённого между материальным объектом, средой и внутренним состоянием человека” [13, с.448]. Такие понятия, как *агэыцэгъа* “вредный, злой”, *агэак* “бедный”, *агэыцкъа* “верный”, *агэышэара* “страшиться”, *агэыцэкра* “голодный”, *агэакра* “несчастный, печальный”, обозначают, с одной стороны, объективное явление, а с другой – субъективное чувство. Выражение *Радость сердца моего* передаёт чувство субъекта, кто-то вызывает приятные радостные чувства. Древнеиндийский корень *rādh* переводится как 1. “доказательство благорасположения; благодеяние; дар любви, подарок, дар”; 2. “благодеяние; щедрость”; 3. “стремление, устремлённость к чему-либо”, “первичное значение” старославянского *радъ* и восходящего к нему *рад* определяется как “готовый к благодеянию, – его совершению или восприятию” [13, с.450]. “Радость” – внутреннее чувство, испытываемое субъектом, недаром в слове *агэыргэара* корень *гэы* означает “сердце”, радость – чувство, исходящее из глубины сердца. В русском языке глагол *радити* значит буквально “вызывать состояние, описываемое словом рад” – это духовный процесс, но его материальным коррелятом является действие “заботиться о” глагол *радеть* означает состояние того, кто испытал действие радити и стал рад. Литовские глаголы показывают точно такое же распределение категориальных значений, как и русские, но только собственный признак здесь иной – “подача материального блага”. Поэтому исходный глагол действия *ródyti* “показывать, указывать”... а соответствующий ему глагол 2-й фазы, возбуждение состояния или действия в субъекте, подвергающемся воздействию, означает “находить эту вещь” – “*rásti*” находить, найти” [13, с.451-452]. Жест радости в египетском языке выражается как “вытягивание, протягивание

сердца”, фразеологизм *Сзу тыхит* в абхазском языке дословно переводится как “Моё сердце он(кл.ч.) выташил”. Ощущение удовлетворения, внутренней радости мы испытываем и тогда, когда нас сильно влечёт к кому-то или чему-то. Если ты любишь и любим, то чувство радости сопровождает тебя постоянно. “Любовь” и “Радость” – дар, без которых человек “медь звенящая или кимвал звучащий, он – ничто, он живёт без пользы” [11, с.360]. В абхазской пословице говорится *Абзиабара абчы иасэызоуп, знык ауп ауасэы ианихьуа* “Любовь кори подобна, лишь один раз можно ею заболеть” [12, с.67]. Действительно, человек верит и любит одновременно, находясь всегда, пока с ним эти чувства, в состоянии радости. Сердце без устали трудится, потому что “Верит”, “Любит” и “Радуется”. Абхазским фразеологическим единицам соответствуют следующие фразеологизмы в русском языке: *Сердце надрывается; Брать за сердце, Войти в сердце, Входить в сердце, Камень на сердце, Надрывать сердце, Сердце горит, Сердце разрывается, Срывать сердце, Сердце кровью обливается, Сердце обросло мохом, в глубине сердца, от всего сердца, от доброго сердца, большое сердце* и т. д. [15, с.420-421].

Христианская мораль учит: “Что же в нас будет жить и по смерти и что должно составлять предмет всех забот наших при жизни? То, что мы называем теперь сердцем, то есть внутренний наш человек, душа наша; она должна быть предметом наших попечений. Сердце ваше очищайте всю жизнь вашу, чтобы оно, или душа ваша, было способно потом зреть Бога” [5, с.4]. Сравним данное высказывание с выражением *Згэы цкьоу* Анцэа димоуп досл. “Его сердце чисто Бог он имеет – У кого сердце чистое, тот и имеет Бога” или “Чистии сердцем...Бога узрят(Мф.5,8)” [5, с.4]. Фразеологизм *Агэцкьа* “Чистое сердце” характеризует человека, который понимает, что “надо крепко внимать своему сердцу, чтобы оно не лгало, чтобы каждое слово выходило из глубины его...” [5, с.67]. Указанной идиоме синонимично выражение *Агэы атра* досл. “Открытое сердце”, семантическое поле данного фразеологизма будет не полным без выражения *Игэы иахэоит* “Его сердце просит” [4, с.146]. “Сердце” – это “вечное слово”, которое употребляется с различными эпитетами положительной коннотации и бесконечными сравнениями типа *Игэы былуеит* досл. “Его сердце в огне (горит)”, *Игэыдыцалеит* досл. “Его сердце он(кл.ч.) внутрь пролез – Его сердце сильно затосковало” [9, с.30]. Сердце и голова – противоположные понятия: горячее сердце и холодная, расчётливая голова, между ними большая протяжённость, это хорошо понимают все, и поэтому вполне справедливо звучит абхазская пословица *Агэи ахи ирыбжьоу акара амсэа хара ыказам* “Нет более длинной дороги, чем дорога между сердцем и головой” [12, с.60]. “Вера”, “Сердце”, “Любовь” и цементирующая эти чувства “Радость”, а также “Подвиг” являются краеугольными камнями, на которых зиждется общечеловеческая матрица “Слово”.

“Любить”, “Верить” и “Радоваться” – духовные понятия, содержащие в себе беззаветную преданность, надежду, веру в то, что свершится, на что уповаешь, ради чего живёшь и способен на “Подвиг”. “Вера” – глубина, ведь недаром в этом слове древний корень, выражающий сердцевину кого-то или чего-то, который выходит из недр то ли космоса, то ли земли. Вера и любовь – не праздные слова, слова, которые человек всеу не употребляет, наверное, поэтому в том высоком смысле, о котором

мы говорим, они почти не используются ни в пословицах, ни в поговорках ни у славян, ни тем более у абхазов.

Таким образом, “Вера”, “Любовь”, “Радость”, “Подвиг” действительно находятся “в круговороте” человеческого общения; в иерархии рассматриваемых понятий концепт “Вера” занимает главенствующее положение, поскольку она стоит во главе угла. “Вера” идёт из глубины сердца, породившего “Любовь”, “Радость” и “Подвиг”. Обобщая всё изложенное выше, можно заключить, что “Верить”, “Любить” и “Радоваться”, совершая “Подвиг”, может тот человек, у которого большое, чистое сердце, который, во-первых, является хорошим учителем (Бог, родитель) т.е с кого берётся пример, кто способен “наставить на путь истины”, во-вторых, любит отечество и совершает ради него безумные поступки, в-третьих, богоугоден и воспитывает в себе “Человека”. Последнее в этом ряду, без сомнения, самое основное – это то, что заставляет нас оставаться и быть человеком и человечным. И поэтому концепты “Вера”, “Любовь”, “Радость”, “Подвиг” и конечно же “Отцы и дети” тесно переплетаются и находятся в одном ментальном поле “Человек”, которое одинаково значимо как для славянина, так и абхаза.

Список литературы

1. Архиепископ Никон Рождественский. Житие и подвиги преподобного Сергия Радонежского. - М.:Ковчег,1998.-432 с.
2. Бельнюкова Н. Пословица не мимо молвится. Русские пословицы и поговорки с украинскими соответствиями.-К.:Дніпро,1969.-247 с.
3. Грінченко Б.Д. Словарь української мови. – В 4 Т. – Київ, 1958
4. Гургулия Б.А. Народное творчество абхазов, проживающих в Турции и Абхазии (на абхазском языке) .- Сухум: Алашара,2000.-252 с.
5. Ельчанинов А.По страницам книги «Моя жизнь во Христе» Святого Праведного Иоанна Кронштадского.- М.: Русская миссия,2004.-2006 с.
6. Збірка українських приказок та прислів'їв.-Київ:Техніка,2004.-221 с.
7. Гиппенрейтер Ю.Б. Введение в общую психологию. -М.: Че Ро Юрайт, 2002.-336 с.
8. Касландзия В.А. Абхазско-русский фразеологический словарь.-Сухум,1999.-126 с.
9. Касландзия В.А. Фразеологический словарь абхазского языка (на абхазском языке).-Сухум: Алашара 1999.-491 с.
10. Осипов А.И. Путь разума в поисках истины. - Украинская православная церковь полтавская епархия спасо-преображенский Мгарский монастырь, 2002.-431 с.
11. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 2001
12. Пословицы абхазов, прживающих в Турции (на абхазском языке).-Сухум: Алашарбага, 2003.-88 с.
13. Степанов Ю.С. Константы:словарь русской культуры.-М.: Академический проект, 2004.-992 с.
14. Турецко-русский и русско –турецкий словарь/ под ред. Рыбальченко Т.Е.-М.:Русский язык Медиа,2006.-695 с.
15. Фразеологический словарь русского языка. / Под. ред. А.И. Молоткова. – М., 1968

Амичба Д.П.Порівняльний опис концептів: «Віра», «Любов», «Подвиг» у російській, українській та абхазькій фразеології та пареміології/Д.П.Амичба// Ученізаписки Таврійського національного університетуім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С.10-17

У статті запропоновано порівняльний аналіз концептів “Віра”, “Любов”, “Подвиг”, “Серце” в російській,українській та абхазькій мовах.

Ключові слова: концепт, “Віра”, “Любов”, “Подвиг”, “Серце”, фразеологія, фразеологічна одиниця, ментальне поле.

Amichba D.P. Comparative description of concepts: Faith, Love, Feat in Russian, Ukrainian and Abkhazian phraseology / D.P. Amichba // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 10-17

The article is devoted to comparative description of concepts: Faith, Love, Feat, Heart in Russian, Ukrainian and Abkhazian languages.

Key words: concept, faith, love, feat, heart, phraseology, phraseologism (idiom), mental field of vision.

Стаття надійшла до редакції 14 вересня 2010 р.

УДК 32: 316.28 (477) + 81'373.612.2

СТРУКТУРА І ФУНКЦІЇ МЕТАФОРИ “ТЕАТРУ” В СУЧАСНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Андрейченко О. І.

Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, Сімферополь, Україна

Здійснено концептуальний аналіз сучасної політичної метафори, описано фреймову структуру метафоричної моделі “Політична дійсність – театр” у політичному дискурсі.

Ключові слова: політичний дискурс, сфера-джерело, сфера-мета, фрейм, політична метафора, метафорична модель.

Антропоцентричність давно є предметом дослідження національної культури, мови. Ще Д. Овсяннико-Куликовський писав, що “мистецтво прагне до відтворення і пізнання всього людського, воно – антропоцентричне і всю суму відчуттів переробляє в норми людської психіки” [6, с. 343–344]. За постулатом В. Фон Гумбольдта, “людина думає, почуває й живе тільки в мові” [2, с. 378]. Антропологічна лінгвістика передбачає вивчення мови в тісному зв’язку з людиною, її свідомістю, мисленням, духовно-практичною діяльністю [12, с. 8]. В основі антропоцентричної парадигми – мовна особистість, яка створює різні типи дискурсів.

Важливим постулатом сучасної когнітивної лінгвістики є дискурсивний підхід до вивчення мовних фактів. Метафори, які функціонують у мові, повинні розглядатися в дискурсі, у тісній взаємодії з умовами їх виникнення й формування, з урахуванням авторських, прагматичних настанов. Сучасний політичний дискурс багатий на метафори, які в текстах є засобами оцінності, полемічності, маніпулятивності, метафоричні вислови також образно характеризують опонентів, їхні погляди, дії тощо.

Політичний дискурс, зокрема структура, функції політичної метафори, становить об’єкт вивчення у працях І. Філатенко [7], О. Чадюк [9], Х. Дацишин [4], А. Баранова, Ю. Караулова [1], А. Чудінова [10] та ін. Так, дослідники сучасної політичної комунікації виділяють аргументаційну функцію метафори (засіб переконування), евристичну функцію (осмислення політичної реальності й формування продуктивних метафоричних моделей). Як слушно зауважує О. Стоянова, метафора, яка виконує такі функції, в політичному дискурсі образно репрезентує суспільно-політичні й ідеологічні зміни в суспільстві [14, с. 60].

За своїм характером метафора універсальна й інтернаціональна. Водночас вона є глибоко національною, оскільки основу її становить система духовних, морально-етичних цінностей, що виробляються колективною свідомістю впродовж суспільного розвитку. Культура відіграє важливе значення у виборі й продукуванні певного типу метафоричних моделей [15, с. 183]. Таким чином, система метафор – це важлива частина національної мовної картини світу, національної ментальності.

Тому важливо виявити в кожній мові продуктивні й актуальні метафоричні моделі, які “характеризують сприйняття етносом того чи іншого абстрактного поняття цієї сфери й політики взагалі” [13, с. 393].

Чільне місце у сучасному політичному дискурсі посідає метафора театру. Мета нашої розвідки – дослідити структуру та прагматичний потенціал метафоричної моделі “*Політична дійсність – театр*”.

Згідно з уявленням сучасної когнітивної семантики метафоричне моделювання – це засіб пізнання й оцінки певного фрагмента об’єктивної дійсності за допомогою сценаріїв, фреймів, які належать до іншої поняттєвої сфери. Щоразу, інтерпретуючи, сприймаючи метафору, адресат звертається до певного перетину поняттєвих сфер, з якими пов’язані усталені асоціації. Тобто метафорична модель характеризується прагматичною потенцією, закріпленою в національній свідомості оцінкою. Так, усвідомлення політичної дійсності як театру оцінюється негативно, а відповідні метафори “характеризуються, як правило, пейоративною аксіологічною маркованістю” [5, с. 65].

На думку багатьох дослідників, метафора театру – це один із найактуалізованіших типів інтерпретації політики в публіцистиці [1; 10; 11, с. 62–66]. Метафорична модель “*Політична дійсність – театр*” часто допомагає журналістам знайти потрібне метафоричне позначення для змалювання політичного життя, оскільки концептуальна сфера ‘театр’ як вихідна для творення метафори є достатньо структурованою й добре відомою носіям мови. Політичні події відбуваються за певним сценарієм, у межах певного жанру й у відповідності із задумом, постановкою режисера, що здійснює розподіл ролей, установлює порядок виходу акторів на сцену, зміну декорацій тощо. Метафори театру увиразнюють, підкреслюють нещирість, театральність політичного дійства [14, с. 64]. Так, наприклад, Дж. Комбс розглядає виборчу кампанію як ритуальну драму. Кандидат та його команда обов’язково повинні розіграти певні сцени, висловити певні ідеї, на які очікують глядачі. Президентську кампанію у США автор умовно репрезентує як довготривалий процес, що проходить певні періоди, які нагадують епізоди театрального дійства [16, с. 53]. Метафора театру “трактує політику як розвагу для обмеженого кола людей, коли події розгортаються за підготованим сценарієм, а більшості відводиться роль спостерігачів” [3, с. 305]. Прагматичний потенціал метафоричної моделі “*Політична дійсність – театр*” реалізується за рахунок закріпленої за моделлю оцінки: політичні реалії – це театральне дійство, де тільки імітується життя. Тому відповідним метафорам властива негативна оцінка.

Метафоричну модель “*Політична дійсність – театр*” ілюструють такі фрейми:

Фрейм 1. Типи видовищ

Сучасне політичне життя часто метафорично репрезентується як певний різновид видовищ. Відповідно виділяються концепти *спектакль*, *комедія*, *драма*, *балет* тощо, пор.: *Звернення – це, так би мовити, щорічний спектакль* [ДУ, 02, 06]; *Українське суспільство, як глядач такої бюджетної опери не було допущено до дискусії* [ВЗ, 01, 06]; *Персонажі цієї політичної драми не могли збагнути, до чого приведуть їхні дії* [Д, 01, 06]; *У наступному абзаці своєї “патетичної сонати” С.Т.*

зазначає, що “дбати про інтереси України та українців, чесно й наполегливо служити їм” через банківську діяльність йому допомагає аполітичність. І тут починається ще більша **комедія** [УМ, 04, 03]; Країна погружається в **шоу, водевілі, брехню, обіцянки**, які ніколи не буде виконано [ВЗ, 10, 09].

Фрейм 2. Люди, пов’язані з театром

Політичне життя – це театр, у якому кожному суб’єкту політичної дійсності відведена своя роль. Політичні актори виконують *арії, підспівують*. У театрі є свої *прими, солісти*, одні актори *грають роль першої скрипки*, інші – *роль масовки, статистів* тощо, пор.: *Леонід Кучма ще раз наголосив, що в процесі реформи головна дійова особа – Президент* [УК, 02, 04]; *Н. Вітренко має право називатися дійою особою вітчизняної політичної сцени* [КВ, 07, 05]; *Більшість політологів, опираючись на результати соціологічних досліджень, вважають, що реальними претендентами на “трон” є лише двоє: Юлія Тимошенко і Віктор Янукович. Усі інші – “масовка”, яка бере участь у виборах, переслідуючи різні цілі* [ЛГ, 08, 09]; *Це, на мій погляд, зовсім не відповідає стратегічній політиці Партії регіонів, яка є надто потужною політичною силою, щоб бути “підтанцьовкою” якоїсь політсили* [ЛГ, 12, 08]; *Щодо комуністів, які у парі з олігархами із неприхованим задоволенням топлять прем’єра, то їм у цьому процесі наразі відведено роль масовки, на фоні якої справжні актори добиваються жаданої головної ролі* [КС, 05, 02].

Політичні актори можуть виступати *соло*, однак часто, як свідчить матеріал, вони об’єднуються в *квартети, тріо, дуети, хори*, пор.: *Це геополітичне тріо здатне стати мотором трансатлантичної співпраці в Центрально-Східній Європі* [Д, 02, 06]; *Серед виборців зростає попит на “третю силу”, яка може стати реальною альтернативою “дуету” Януковича – Тимошенко* [Д, 01, 10]; *До цього хору додав свій голос і міністр оборони...* [С, 12, 05].

У політичному житті розрізняються організатори та виконавці політичних п’єс. Відомо, що будь-яка політична подія, як і театральна прем’єра, готується з особливою ретельністю, тому й використовується для політичних номінацій театральна термінологія, зокрема: *автор тексту, диригент, режисер, продюсер, сценарист* тощо, пор.: *Хоча спікер парламенту, здається, децю недооцінив ситуацію. Насправді його не “підвісили” – його голова давно вже лежить під гільйотиною, яка опуститься саме тоді, коли це буде вигідно організаторам політичного шоу* [УТ, 08, 09].

Фрейм 3. Глядачі. Успіх спектаклю

Показовими для політичного дискурсу є метафори *глядачі, публіка, фіаско*, адже вибори для політиків, політичних партій – це прем’єра, яка, залежно від успіху в глядачів, може зазнати *фіаско, провалу* або, навпаки, мати довге театральне життя, пор.: *... Надійшла вказівка від “перших глядачів” держави, тож значно вигідніше недоотримати якийсь рекламний мільйон від Тимошенко, аніж потім отримати на горіхи від тих самих К., С. чи П.* [УМ, 11, 01]; *Так, не можна не помітити, що всі політичні сили, чийми руками було повалено ющенківський Кабмін, зазнали на цих виборах **фіаско**, хто більше, хто менше* [УМ, 05, 02]. У разі успіху можна почути оплески від глядачів, які свідчитимуть про успіх вистави, пор.: *І всі нібито почули рукоплескання країни* [Д, 01, 06].

Не останню роль у житті театру відіграє *репертуар*, пор.: *Усе, тепер нема на кого скаржитися. І тут би їх усіх разом, всіх, укупі із Самим. Але ж Кучма не був би хитрим Кучмою, якби не махлював суто у своєму репертуарі* [УМ, 12, 02]; *Роками не виявляє зацікавленості кримська влада в дотриманні української репертуарної політики* [КС, 04, 03].

Фрейм 4. Приміщення театру. Театральний реквізит

Обстежений матеріал свідчить про використання політичними опонентами концепту *театр* для образної репрезентації сучасного політичного життя, пор.: *Театр одного регіону* [УМ, 08, 02]; *Під виглядом замаху глядачеві пропонують театр* [ДзС, 10, 04]; *Більшість тих партій показали своє мистецтво наголовній сцені держави* [УК, 02, 04]; *Та ось настає “день Ікс” – день виборів президента, – і на авансцену політичного життя вириваються десятки мужніх і жертвних геніїв, готових урятувати приречену країну буквально за кілька днів чи тижнів, так би мовити, не відходячи від каси* [Д, 01, 10]. Для сприйняття політики як режисованого дійства властиве негативне емоційно-оцінне забарвлення.

Негацію у контекст вносять концепти, що позначають театральний реквізит, оскільки характеризують дії політиків, які ті приховують за красивими словами, пор.: *Падінням театральної завіси можна вважати заяви деяких урядовців* [Д, 01, 06]; *Зняти політичні маски з тих політиків, які в боротьбі за владу забувають про інтереси народу* [УМ, 04, 05]; *А до цього часу вибори є лише декорацією суспільної безвідповідальності, під прапором якої Україна існує з часу проголошення незалежності* [Д, 02, 10].

Результат виборів репрезентовано метафорою із негативною конотацією *розкуплені місця в партері*, пор.: *Голосуватимуть за “розкуплені місця в партері” обласних, міських і, що найсмішніше, – сільських рад* [КС, 02, 06].

Як і в театрі, в політиці керівництво процесом може здійснюватися приховано, тобто з-за *лаштунків*, пор.: *Леонід Кучма цілком може планувати призначити досить слабого спадкоємця – із тим, щоб надалі самому керувати з-поза лаштунків його руками* [УС, 08, 02]; *Народ знову стає заручником гри за лаштунками* [КС, 12, 05].

Фрейм 5. Сценарій політичної п’єси, її елементи

Відомо, що важливі політичні події готуються з особливою ретельністю: ціла команда спеціально підготовлених людей працює над написанням сценарію, пор.: *ВВП у 2004 році становитиме, за оптимістичним сценарієм – 10%, а за песимістичним 6,5%* [УК, 01, 04].

Політична діяльність, як і вистава, складається з окремих частин, елементів, етапів: *акту, антракту, картини, кульмінації, прелюдії, останнього акорду, реверансу, виходу на біс* тощо, пор.: *Громадянам країни цікаво, чим закінчився перший акт вистави під назвою “Політичні перегони”* [УК, 12, 04]; *Художня частина публічних маніфестацій чинної влади також пов’язана з ігровими елементами, але це вже інший жанр* [ДзТ, 03, 01]; *Погоджувальна рада фракцій, скликана спікером, стала останнім акордом у протистоянні – депутатській “бузі” було покладено край* [УМ, 12, 05]; *Від кожного з них не можна очікувати реверансів у бік комуністів* [С, 12, 05].

Фрейм 6. Театр ляльок

Театральність, нещирість, маніпулятивність у політичному дискурсі досягається завдяки використанню метафор із сферою-джерелом *театр ляльок*. Ефект метафоричної моделі “*Політична дійсність – це театр ляльок*” зумовлений не стільки емотивністю, скільки прагматикою: щоразу, інтерпретуючи конкретні метафори, адресат звертається до репрезентованих у довготривалій пам’яті перетинів між концептосферами, тобто реципієнт апелює до більш загальної схеми (метафоричної моделі), сфера-джерело якої містить названі значення [8, с. 106]. Отже, осмислення політичної дійсності як театру ляльок оцінюється негативно: політики – це лялькові персонажі, якими керують, смикаючи за ниточки, пор.: *Хто б не смикав за ниточки “касетного скандалу”, під гасла “Україна без Кучми” люди йшли свідомо, за переконанням, а не за гроші. Ішли, навіть знаючи, що хтось ті ниточки таки смикає* [УМ, 03, 02]; *Бачу його справжнім лідером, гетьманом свого народу, а не маріонеткою, яку за мотузочки смикають владні олігархи* [С, 12, 05].

Специфічними для українського політичного дискурсу є метафори, що ґрунтуються на переосмисленні театральної міфології, зокрема імен персонажів, назв п’єс тощо, пор.: *Отже, городяни, ознайомившись з полемікою у таборі кандидата від влади, тепер зрозуміють, що голова НДП – не псевдолідер, і не казковий персонаж, який керує маріонетками, що справжній Карабас-Барабас сидить сьогодні зовсім не в нашій міськраді, і якщо вже й смикає за ниточки, так про це ж, мовляв, іще Ф. Ніцше казав: “Где борются, там борются за власть”* [КС, 10, 04]; *Вовки і віці демократії* [СВ, 10, 04].

Фрейм 7. Цирк

Матеріал засвідчує, що для дискредитування політичного опонента, його діяльності використовують циркову метафору, репрезентуючи політичні події як *цирк, циркову виставу, клоунаду*, а політичних суб’єктів як *клоунів, електорат – глядачі, які уже не купуються на ефектні трюки*, пор.: *Клоунада у владі вийшла за всі пристойні межі. Про ефективність політика в нас уже судять із того, наскільки яскраве шоу він може влаштувати* [УТ, 05, 08]; *Клоун державного масштабу* [ДзС, 10, 04]; *Країна змінилася, електорат вже не купується на ефектні трюки* [СВ, 02, 06].

Фрейм 8. Шоу-бізнес

Продуктивними для сучасного політичного дискурсу є метафори з вихідною сферою *шоу-бізнес*. Вони інтерпретують політику як розважальну виставу, видовище, розраховане на привернення до себе уваги, політики – діячі шоу-бізнесу тощо, пор.: *Серед бютівців виявилось надто багато груп впливу, які не відмовили б собі в задоволенні влаштувати шоу взаємних обвинувачень* [ДТ, 12, 05]; *Вибори прем’єра можуть перетворитися на довгограюче шоу* [ГУ, 02, 06]; *Під час цього політичного “шоу” довелося наслухатися багато всього, від чого хотілося сміятися і плакати водночас* [КС, 04, 05]; *А от ваші опоненти, наприклад Партія регіонів, вже проводять активну розкрутку* [УМ, 01, 06]; *Ді-джей БЮТ Микола Томенко взяв участь в реалізації проекту компанії “УМС” та Чорнобаївської райадміністрації* [Д, 01, 06]; *У кардебалеті – Шуфрич і Стоян* [УС, 10, 05].

Отже, метафора театру в сучасній публіцистиці використовується для аргументування висловленої думки, для обстоювання власної позиції, як засіб маніпулювання свідомістю адресата політичного дискурсу. Через семантичну структуру метафор із вихідною сферою театр автори газетних матеріалів досягають іронічного звучання тексту, в якому висловлюють зневажливе ставлення до політичної події чи особи. Прагматичний зміст театральних метафор націлює реципієнта на оцінку важливості політичної реалії. Метафорична модель "Політична дійсність – театр" має специфічну фреймову організацію, прийнятну для аналізу саме політичного дискурсу України.

Список літератури

1. Баранов А. Очерк когнитивной теории метафоры [Текст] / А. Баранов, Ю. Караулов // А. Баранов, Ю. Караулов. Русская политическая метафора. Материалы к словарю. – М. : Институт русского языка АН СССР, 1991. – 193 с.
2. Гумбольдт фон В. Язык и философия культуры [Текст] / В. фон Гумбольдт. – М., 1985. – 450 с.
3. Дацишин Христина. Метафорична інтерпретація політичних реалій і проблема впливу на формування громадської думки [Текст] / Христина Дацишин // Пам'ять століть відтворена у слові. – К. : Планета, 2004. – С. 302–307.
4. Дацишин Х. П. Метафора в українському політичному дискурсі (за матеріалами сучасної періодики) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.08 "Журналістика" / Х. П. Дацишин. – Л., 2005. – 18 с.
5. Кудрявцева Л. О. Сучасні аспекти дослідження мас-медійного дискурсу: експресія – вплив – маніпуляція [Текст] / Л. О. Кудрявцева, Л. П. Дядечко, О. М. Дорофєєва, І. О. Філатенко, Г. А. Черненко // Мовознавство. – 2005. – № 1. – С. 58–66.
6. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы в 2-ух т. [Текст] / сост., подгот. текста, примеч. И. Михайловой ; вступ. ст. Ю. Манна. – М. : Худож. лит., 1989.
7. Т. 1. Статьи по теории литературы; Гоголь, Пушкин, Тургенев, Чехов. – М. : Худож. лит., 1989. – 541, [1] с.
8. Філатенко І. О. Сучасна політична метафора в російськомовній газетній комунікації України: когнітивно-прагматичний опис [Текст]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.02 "Російська мова" / І. О. Філатенко. – К., 2003. – 20 с.
9. Філатенко І. А. Метафорические модели современного политического дискурса Украины: прагматическая характеристика [Текст] / И. А. Филатенко // Актуальные проблемы вербальной коммуникации. – К., 2004. – С. 123–127.
10. Чадюк О. М. Метафора у сфері сучасної української політичної комунікації [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / О. М. Чадюк. – К., 2005. – 20 с.
11. Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации [Текст] / А. П. Чудинов. – Екатеринбург, 2003. – 248 с.
12. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса [Текст] / Е. И. Шейгал. – М. : Гнозис, 2004. – 326 с.
13. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека [Текст] // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / В. И. Постовалова. – М. : Наука, 1988. – С. 8–69.
14. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія [Текст] : [наукове видання] / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2010. – 844 с.
15. Стоянова Е. Театральная метафора в политическом дискурсе (на материале языка российских и болгарских масс-медиа) [Текст] / Е. Стоянова // Аспекты контрастивного описания русского и болгарского языков. – Шумен, 2006 – С. 58–79.
16. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира [Текст] / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М. : Наука, 1988. – С. 180–204.

17. Combs J. E. Process Approach [Text] / J. E. Combs // Handbook of Political Communication. – London : Sage Publications, 1981. – P. 39–66.

Умовні скорочення

- | | |
|--|--|
| 1. ВЗ – газета “Високий замок”; | 9. ЛГ – газета “Львівська газета”; |
| 2. ГУ – газета “Голос України”; | 10. С – газета “Столиця”; |
| 3. Д – газета “День”; | 11. СВ – газета “Сільські вісті”; |
| 4. ДТ – газета “Дзеркало тижня”; | 12. УК – газета “Урядовий кур’єр”; |
| 5. ДУ – газета “Демократична Україна”; | 13. УМ – газета “Україна молода”; |
| 6. ДзС – газета “Дзвін Севастополя”; | 14. УС – газета “Українське слово”; |
| 7. КВ – газета “Київ вечірній”; | 15. УТ – журнал “Український тиждень”. |
| 8. КС – газета “Кримська світлиця”; | |

Андрейченко О. І. Структура и функции метафоры “театра” в современном политическом дискурсе / О. И. Андрейченко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С.18-24

Осуществлен концептуальный анализ современной политической метафоры, определена фреймовая структура метафорической модели “Политическая действительность – театр” в политическом дискурсе.

Ключевые слова: политический дискурс, сфера-источник, сфера-цель, фрейм, политическая метафора, метафорическая модель.

Andreychenko O.I. The structure and functions of the metaphor “theatre” in contemporary political discourse/ O. I. Andreychenko // Scientific Notes of Taurida V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 18–24

The article considers the conceptual analysis of contemporary political metaphor. The structure of metaphoric structure “Political reality is theatre” is described in the political discourse.

Key words: political discourse, original-sphere, goal-sphere, frame, political metaphor, metaphorical model.

Стаття надійшла до редакції 23 вересня 2010 року

УДК 811.161.2'367.3

ПАРЦЕЛЯЦІЯ ЯК ОДИН ІЗ ПРИЙОМІВ ЕКСПРЕСИВНОГО СИНТАКСИСУ

Ачилова В. П.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті охарактеризовано парцеляцію як стилістично маркований прийом організації тексту, відмежовано парцельований компонент простого речення від неповного речення, слова-речення чи сегментованої конструкції (називного теми).

Ключові слова: експресивний синтаксис, парцеляція, парцелят.

Серед виражальних засобів сучасної української літературної мови є такі синтаксичні конструкції, що відзначаються оригінальністю форми внаслідок експресивних модифікацій структури простого чи складного речення. До них належать такі явища, як еліпс, замовчування, повтор, асиндетон (безсполучниковість), полісиндетон (багатосполучниковість), інверсія, синтаксичний паралелізм, риторичне питання, сегментація, парцеляція та ін.

Парцеляція (від фр. *parceler* – поділяти на дрібні частини) – це “прийом стилістичного синтаксису, що полягає в розчленуванні цілісної змістово-синтаксичної структури на інтонаційно та пунктуаційно ізольовані комунікативні частини – окремі речення” [9, с. 369]. Наприклад: *На воротах, виряджаючи нас, тужила мати. Сива, стара й безпорадна* (А. Головка).

Як відомо, дослідження мовленнєвого членування речення започаткував у 30-40-х роках 20 століття чеський лінгвіст В. Матезіус, який став розрізняти статичний та динамічний аспекти речення. Французький лінгвіст Ш. Баллі описав виділення частини речення в самостійну одиницю і назвав це явище **дислокацією**.

У російському мовознавстві відділені компоненти речення спочатку вважали неповними реченнями (О.М. Пешковський, О.О. Шахматов). Згодом членування цілісної структури речення на кілька інтонаційно-сміслових частин стали позначати терміном **приєднання**, уведеним у науковий обіг завдяки роботам Л.В. Щерби, В.В. Виноградова і С.Є. Крючкова, у яких сформульовано основні ознаки приєднання як особливого виду синтаксичного зв'язку, відмінного від здавна відомих сурядного і підрядного.

Висловлювання Л.В. Щерби, В.В. Виноградова, С.Є. Крючкова про приєднувальний зв'язок надовго визначили характер досліджень у цій сфері. Роботи про приєднання, написані в 50-60-ті роки, характеризуються надзвичайно широким, не введеним у чіткі граматичні межі трактуванням цього поняття. Термін **парцеляція** на означення явища розчленування єдиної граматичної структури на частини, як пише Н.П. Плющ, одним із перших серед мовознавців застосував О.Ф. Єфремов [10, с. 68]. З тих пір обидва терміни, які виявилися до певної міри синонімічними і недостатньо взаємно визначеними, стали використовуватись паралельно або ж парцеляція розглядалась як різновид приєднання.

Українські дослідники активно почали вивчати членування єдиної граматичної структури на частини з 60-х років 20 століття і розглядали відділені компоненти як приєднувальні конструкції (І.Г. Чередниченко, М.У. Каранська) чи різновид приєднувальних конструкцій і для їх називання пропонували терміни *приєднувально-видільні речення* (І.З. Петличний), *видільні речення* (П.С. Дудик, П.П. Коструба) [4, с. 194].

Відділені компоненти кваліфікувались як неповні речення (Н.Ю. Шведова, І.Г. Чередниченко, Є.В. Кротевич, П.П. Коструба, І.З. Петличний) або ж ця характеристика не вказувалась, а тільки описувалися їхні стилістичні функції (І.О. Попова, В.В. Виноградов, С.Є. Крючков, Н.С. Валгіна) [4, с. 196-197].

Розмежування парцеляції і приєднання стало можливим після виділення в синтаксичній структурі речення двох аспектів: конструктивного (статичного) і функціонального (динамічного). Найбільш чітко це розмежування проведено в монографії В.А. Белошапкової “Сложное предложение в современном русском языке” та в посібнику “Современный русский язык. Синтаксис”: “... необхідно відрізнити від приєднання як явища динамічного аспекту, що полягає в незбігові меж речення як статичної і як динамічної структури ... приєднання як певний тип смислових відношень – відношення додавання” [1, с. 27]. Оскільки приєднання як відношення додавання виражається певними сполучниками і поєднанням сполучників з різними лексичними елементами, то, на думку дослідниці, передбачає певні схеми речення, тобто є явищем статичного аспекту, і не вимагає комунікативного відділення частини статичної структури [1, с. 27]. Таким чином, приєднувальні відношення стали розглядатись як однопорядкові з іншими типами відношень: розділових, протиставних тощо. У мовленні ж при певному комунікативному завданні можливий розрив єдиної структури речення на кілька комунікативних одиниць. Такий розрив “є суттю парцеляції як особливого явища комунікативного аспекту, яке зв’язане з актуальним членуванням і – ширше – взагалі з комунікативним аспектом мовлення” [2, с. 162].

Для послідовного розмежування приєднання і парцеляції суттєве значення мають роботи А.Ф. Прияткіної, П.В. Кобзева, А.В. Колесникова та ін., присвячені дослідженню приєднання як явища статичного аспекту речення, та праці В.К. Покусаєнко, О.О. Іванчикової, Ю.В. Ванникова та ін., у яких аналізується парцеляція як явище динамічного аспекту речення [12, с. 121-122].

Переконливими вважаємо міркування А.П. Сковородникова, що поле явища приєднання має опозицію “центр (ядро) – периферія”. Ядром цього поля виступають ті синтаксичні конструкції, у яких специфічне значення приєднання – значення додавання (уточнення, роз’яснення, розвиток раніше висловленої думки) виражається специфічними приєднувальними сполучниками. При такому “ядерному” приєднанні не може бути ситуації нерозрізнення приєднання і парцеляції, але може бути ситуація суміщення цих явищ, ситуація накладання парцеляції на приєднання. Наприклад: *Вона завжди дорожила сім’єю. Та й тепер дорожить* (З газети).

До менш яскравої зони ядра “поля приєднання” дослідник зараховує, по-перше, ті випадки, коли значення приєднання виражається, крім інтонації, поєднанням

сурядних сполучників (і деяких вставних слів) із залежними формами або / і з лексико-граматичним повтором. При цьому достатньо пунктуаційних показників для розмежування конструкцій з “чистим” приєднанням від структур, у яких приєднання суміщається з парцеляцією. Наприклад: *У головного інженера теж справи. І теж невідкладні*(З газети). По-друге, сюди входять випадки, коли приєднувальні відношення виражаються сполучником *і*, що знаходиться всередині другої предикативної частини перед логічно виділеними словом. І в цих конструкціях можливе суміщення приєднання з парцеляцією, пор.: *Доповідь обговорювалась активно, виступав і доповідач. – Обговорення доповіді було активним. Виступав і доповідач.*

Периферією “поля приєднання” дослідник вважає ті численні висловлення, у яких єдиним формальним показником приєднувальних відношень між компонентами конструкції є інтонація. Це стосується приєднання члена (або членів) речення, підрядних та сурядних предикативних частин, а також компонентів складного безсполучникового речення. Таке “периферійне” приєднання і парцеляція знаходяться в позиції формального нерозрізнення. І в цьому випадку можливе суміщення приєднання і парцеляції. Для розмежування двох явищ використовується експериментальне зняття “паузи крапки” й аналіз контексту за критерієм умисності – невмисності (з точки зору автора). Так, парцельованими є конструкції з інверсією чи з дистантним розташуванням відділеного компонента – члена речення: *Редакція отримала листа. Досить незвичайного*(З газети); *Щовечора ми збирались і слухали, як він читав своє і чуже. Годинами*(З газети). Не вважаються парцельованими конструкції, до яких не можна застосувати (через структурні чи семантичні причини) експериментальне зняття відділення. Пор.: *А я все життя так пишу. І дехто інший. – А я все життя так пишу, і дехто інший [так пише]* [12, с. 123-126]. Парцельована підрядна частина координується з попередньою головною, граматично залежить від неї і структурно не відрізняється від непарцельованої підрядної. Значення додаткового повідомлення відділеної підрядної частини завжди вторинне, воно нашаровується на основне граматичне значення і тому є мовленнєвим. Наприклад: *Прошу вас, обережіться. Бо мені погане привиділось*(Г. Тютюнник). У конструкціях із сурядним чи безсполучниковим зв'язком виникає проблема розрізнення парцеляції і псевдопарцеляції, розв'язати яку допомагає імовірісно-статистичне дослідження: при більшій вірогідності оформлення певного змісту кількома компонентами можна говорити про поєднання речень у складному синтаксичному цілому, якщо ж це тільки стилістичний прийом розчленування, то йдеться про парцеляцію. Пор.: *Набирає обертів процес приватизації в Маріуполі. Слідом за невеликими підприємствами сфери побуту і громадського харчування розпочали заміну форми власності місцеві велетні індустрії*(З газети). – *Основне завдання банків – забезпечити стабільність валюти. Основна вимога їх – мати якісь гарантії*(З газети) [12, с. 126-127; 8, с. 9-12].

У роботах кінця 20 – початку 21 ст. явища приєднання і парцеляції розмежовуються послідовно (Л.О. Кадомцева, Н.П. Плющ, С.М. Марич, Л.І. Конюхова, А.П. Загнітко, В.В. Жайворонок, Г.А. Коцюбовська, К.Ф. Шульжук, П.С. Дудик та ін.).

Отже, суть приєднання як синтаксичної категорії полягає в додаванні до речення якогось компонента – члена речення або предикативної одиниці. Таке додавання здійснюється за допомогою спеціальних формальних засобів – приєднувальних сполучників чи інших слів, які виконують цю ж функцію (**та й, та ще, та до того, та на додаток, ще й, а також, і ще, і до того, і притому, і причому, і навіть, і крім того, і також, і до речі, зокрема, наприклад, головним чином** тощо). Парцеляція ж на відміну від приєднання відбувається в рамках висловлення, яке може дорівнювати як простому, так і складному реченню. Відчленований компонент завжди знаходиться за межами тієї частини висловлення, яку він поширює, і відділяється від неї знаком кінця речення. При цьому формальні зв'язки між складниками парцельованої конструкції зберігаються, а знак кінця речення є сигналом їхнього інтонаційного, а не граматичного розриву. У деяких випадках можливе суміщення приєднання і парцеляції.

З'ясування сутності явища парцеляції входить у проблему кореляції мовного і мовленнєвого членування, у проблему меж речення і висловлення. Як переконливо доводив ще Ш. Баллі, “факти розмовного мовлення вимагають перегляду найелементарніших понять нормативного синтаксису, які стосуються структури речення: порядку слів, категорії сурядності і підрядності і навіть самого поняття єдності фрази” (Цит. за: [10, с. 69]). Корелятивними одиницями мовного і мовленнєвого членування визнаються відповідно речення і висловлення. Речення реалізується в мовленні висловленням (або висловленнями), а висловлення не завжди є цілісним відображенням структури речення. Відділені компоненти, які в мовленні функціонують самостійно, залишаються синтаксично несамостійними одиницями в системі мови, тобто продовжують належати до структури вихідного речення.

Отже, парцелювання належить до розчленування на рівні мовленнєвої комунікації, тобто це “спосіб мовленнєвого оформлення синтаксичної структури (речення) кількома комунікативними одиницями” [13, с. 108]. Для позначення першого складника парцельованої конструкції в мовознавчій літературі вживаються різні терміни: **базова частина, базова структура, базова конструкція, вихідне речення, опорне речення** тощо. Другий складник конструкції називають **парцельованим компонентом, парцелятом**.

Парцелювання підпорядковане загальномовним закономірностям: речення розчленовується на частини не довільно, а лише в певних місцях і за певних умов. Парцелюватися можуть усі синтаксичні утворення, які беруть участь в організації речення – простого чи складного – й при цьому реалізують різні типи синтаксичної залежності. Це всі члени речення, елементи блоків однорідних членів, відокремлені члени речення, вставні і вставлені конструкції, звертання, предикативні одиниці. Можуть утворюватися й ланцюжки парцелятів. Відділення одних частин речення відбувається більш послідовно, інших – обмежено. Виявлено, що переважно парцелюються члени речення як компоненти однорідного ряду, а також відокремлені та предикативні одиниці [11, с. 82], що свідчить про їхню відносну граматичну самостійність у структурі, яка їх містить.

Дослідники парцеляції зазначають, що роздібнення одного речення на два чи більше висловлень відбувається з метою виділення окремих членів речення або частин складного речення. Пунктуаційний поділ парцельованих конструкцій на частини фіксує не стільки формальний розрив синтаксичних зв'язків між ними, скільки актуалізацію цих частин, особливо другої й подальших. Парцеляція спрямована на членування ємного смислового тла з метою надання певному компонентіві смислової та інтонаційної самостійності. Отже, парцеляція безпосередньо співвідноситься з актуальним членуванням, при цьому парцельований компонент виступає ремою. Наприклад: *Ми зустрілися з тобою на узліссі. Раннім ранком* (Я. Гоян). Як пише С.Г. Чернобривець, підкреслення частин речення шляхом розчленування синтаксично і за смыслом зв'язаних компонентів на кілька висловлень – це особливий спосіб досягнення певного стилістичного ефекту. Тому парцеляція – це прийом експресивного синтаксису [11, с. 84]. Отже, експресивне виділення є основною, постійною функцією цього синтаксичного прийому.

На думку Л.О. Кадомцевої, парцеляція має семантико-граматичну природу, оскільки при відділенні зберігаються семантичний і граматичний зв'язок парцелята з базовою частиною [7, с. 114]. Причиною парцеляції є сфера семантики, текстове впорядкування змісту з метою його полегшення для сприйняття [Там само: 112].

Усі дослідники парцеляції постійно звертають увагу на специфічну інтонацію, властиву цьому явищу. Так, наприклад, Ю.В. Ванников зазначає, що це таке членування речення, “при якому воно втілюється не в одній, а в кількох інтонаційно-смислових мовленнєвих одиницях, тобто фразах” (Цит. за: [10, с. 69]. Н.Ю. Шведова про парцеляцію пише, що це “таке інтонаційне – а дуже часто й позиційне – вичленування словоформи або словосполучення, при якому цей вичленуваний і винесений у кінець елемент набуває інтонаційного контуру й інформаційного навантаження самостійного висловлення” [3, с. 621–622]. Для О.О. Іванчикової суть явища парцеляції полягає в тому, що синтаксично зв'язаний текст розчленовується на «інтонаційно відокремлені відрізки, які відділяються знаком крапки» [6, с. 279]. А.П. Сковородников характеризує парцельовану конструкцію як “стилістично маркований інтонаційно-розчленований мовленнєвий варіант єдиної синтаксичної структури речення” [12, с. 127].

Н.П. Плющ дослідила явище парцеляції на рівні інтонаційної будови української мови, порівнявши інтонаційне вираження парцельованих конструкцій і співвідносних з ними непарцельованих. Як показали результати слухового аналізу, інтонаційна самостійність частин парцельованої конструкції досить відносна. Ця конструкція має характерний переривчастий ритм, звучання кінцевого складу базової частини скорочується, а завершення тонального контуру продовжується на складах парцелята [10, с. 70-71]. Отже, вивчення явища парцеляції на інтонаційному рівні дало змогу простежити, з одного боку, “видільну”, або членувальну, роль інтонації, оскільки саме завдяки інтонації синтаксично єдина структура розпадається на два відрізки, а з другого боку, в інтонації ж відбивається і смислова залежність між цими відрізками.

Дослідники відзначають також інші характерні ознаки парцеляції. Вона є виключно явищем тексту [7, с. 110], оскільки належить до тих прийомів текстової організації, які “підтверджують тезу про автономність формально-граматичної структури речення та його інтонаційно-текстового і суб’єктивно-смислового оформлення, що постає похідним від ситуативно-прагматичних завдань” [5, с. 463].

На думку А.П. Загнітка, парцеляція належить до поверхневих процесів синтаксису, які посилюють значущість окремих частин речення, водночас глибинна суть реченнєвої структури є системно відтворюваною. Це явище являє собою соціальний мовленнєвий стандарт, закріплений як певний мовний звичай, що є проміжним між мовою і мовленням, тобто він є другорядною мовною нормою, яка існує поряд з головними нормами [Там само: 466].

Дослідники відмежовують парцельований компонент простого речення від неповного речення, слова-речення чи сегментованої конструкції (називного теми).

Головна відмінність парцелята від неповного речення полягає у наявності в останнього категорії модальності, часу, діючої особи, у зв’язку з чим неповне речення існує автономно: *Придубав він і тепер. За ним – другі, треті* (Панас Мирний). Парцелят характеризується спрямованістю на базову частину, тобто модально-часовий та особовий плани у парцелята і базової частини постають спільними. Парцелят залежить від базової частини, перетворюючись без неї в лексичну одиницю без конкретного семантичного наповнення: *Постояла на майдані перед церквою. Зітхнула* (Н. Рибак) [5, с. 529].

Парцелят, що має зміст і форму другорядного члена, не можна вважати одним із типів слів-речень, оскільки вони є синтаксично нечленованими структурами [4, с. 200].

На думку О.О. Іванчикової, парцеляція та сегментація мають як спільні, так і відмінні ознаки. Схожість полягає в експресивному підкресленні відчленованих частин висловлення, у полегшенні, спрощенні синтаксичної організації висловлення і в той же час – у збільшенні його синтаксичної гнучкості. Спільною ї є природа цих явищ – їх зв’язок з побудовами усного розмовного мовлення. Відмінності ж між ними структурно-синтаксичні та функціонально-експресивні. Парцеляція – це розчленування висловлювання на скільки завгодно частин, між якими зберігаються ті самі відношення і ті самі форми зв’язку, що й між частинами непарцельованої конструкції. Сегментація – це розчленування висловлення на дві чітко протиставлені і взаємопов’язані частини, між якими встановлюються відношення теми (суб’єкта, вихідного, даного, бази повідомлення) і приводу (предиката, нового, реми), незалежно від того якими є відношення між тими ж частинами несегментованої конструкції. При цьому частина, що позначає тему, обов’язково виділяється в синтаксично незалежну позицію. Функціонально-експресивна спрямованість парцеляції – у виділенні, акцентуванні відсіченого компонента, а при наявності кількох парцелятивів – рівноправне виділення кожного з них. Функція сегментації – у виділенні, однаково сильному, але експресивно та логічно нерівноправному, обох членів конструкції: підкреслюючи тему, називний теми готує слухача до сприймання реми, тобто найбільш важливого елемента висловлення [6, с. 303-304].

Таким чином, явище парцеляції є одним із прийомів організації тексту, воно завжди стилістично марковане і полягає в інтонаційному та смислово членуванні єдиної синтаксичної структури на комунікативні одиниці. В основі цього синтаксичного процесу лежить здатність мови за допомогою членування тексту здійснювати реалізацію комунікативного завдання. Парцеляція є одним із засобів актуального членування, оскільки відділений компонент виступає ремою. Висока продуктивність парцеляції закріплює її як мовленнєвий стандарт і перетворює на другорядну мовну норму. Парцельований компонент слід відрізняти від приєднувальної конструкції, хоча можливе і суміщення цих структур, а також від неповного речення, слова-речення та називного теми.

Список літератури

1. Белошапкова В.А. Сложное предложение в современном русском языке: Некоторые вопросы теории. – М.: Просвещение, 1967. – 160 с.
2. Белошапкова В.А. Современный русский язык: Синтаксис. – М.: Высш. шк., 1977. – 248 с.
3. Грамматика современного русского литературного языка / Под ред Н.Ю. Шведовой. – М.: Наука, 1970. – 767 с.
4. Дудик П.С. Синтаксис сучасного українського розмовного літературного мовлення (Просте речення: еквіваленти речення). – Київ: Наук. думка, 1973. – 288 с.
5. Загнітко А.П. Теоретична грамматика української мови: Синтаксис. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – 662 с.
6. Иванчикова Е.А. Парцеляция, ее коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции // Русский язык и советское общество: Морфология и синтаксис современного русского литературного языка / Под ред. М.В. Панова. – М.: Наука, 1968. – С. 277-301.
7. Кадомцева Л.О. Українська мова: Синтаксис простого речення. – К.: Вища шк., 1986. – 178 с.
8. Конюхова Л.І. Явище парцеляції в мові сучасних засобів масової комунікації: Автореф. ... канд. філолог. наук. – Львів, 1999. – 17 с.
9. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О. М. Стилістика української мови. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
10. Плющ Н.П. Парцеляція як засіб експресивного синтаксису // Укр. мова і літ. в шк. – 1981. – № 1. – С. 68-71.
11. Чернобривец С.Г. Разграничение парцелляции и присоединения на семантико-синтаксическом уровне // Исследования по семантике: Сб. науч. ст. – Симферополь, 1987. – С. 80-84.
12. Сковородников А.П. О соотношении понятий «парцелляция» и «присоединение» (на материале русского литературного языка) // Вопросы языкознания. – 1978. – № 1. – С. 118-129.
13. Шульжук К.Ф. Синтаксис української мови. – К.: Академія, 2004. – 408 с.

Ачилова В.П. Парцеляция как один из приемов экспрессивного синтаксиса / В.П. Ачилова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 25-31

В статье охарактеризована парцелляция как стилистически маркированный прием организации текста, отграничен парцелированный компонент простого предложения от неполного предложения, слова-предложения или сегментированной конструкции (именительного темы).

Ключевые слова: экспрессивный синтаксис, парцелляция, парцелят.

Achilova V.P. Parceling as one of the expressive syntax techniques / V.P. Achilova // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 25-31

The article is devoted to parceling as stylistically marked technique of a text organization. It also deals with the dissociated parceling component of a simple sentence from incomplete sentence, words-sentence or segmented constructions (nominative theme).

Key words: expressive syntax, parceling.

Стаття надійшла до редакції 4 жовтня 2010 року

УДК811.161.2'06'37

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНА КАТЕГОРІЯ КРАТНОСТІ В СУЧАСНОМУ МОВОЗНАВСТВІ

Ачилова О. Л.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті представлено сучасну концепцію категорії кратності як функціонально-семантичної категорії, що в текстовій системі реалізується як в окремій дієслівній формі, так і у взаємодії з іншими лінгвістичними компонентами з повторюваним значенням.

Ключові слова: категорія кратності, функціонально-семантична категорія, функціонально-семантичне поле, мультиплікативна кратність, дистрибутивна кратність, ітеративна кратність.

Функціонально-семантична категорія кратності є одним із центральних понять функціональної граматики. Ця проблема розробляється на матеріалі різних мов, зокрема, в російському мовознавстві їй присвячені роботи О.В. Бондарка, В.С. Храковського, І.В. Долініної, а в україністиці зазначена тема аналізується в дослідженнях Т.М. Голосової

У текстовій системі категорія кратності виявляється як в окремій дієслівній формі, так і у взаємодії з іншими лінгвістичними компонентами, що мають цю семантику. Такий підхід сформувався у зв'язку з поширенням функціонального аспекту в мовознавстві і, зокрема, з розробкою функціональної граматики, яка розглядає семантику кратності в аспекті функціонально-семантичної категорії (ФСК) кратності.

За О.В. Бондарком, ФСК являють собою основні інваріантні категорійні ознаки, які виступають у різноманітних варіантах мовних значень і функцій [4, с. 28], а також завжди пов'язані з конкретними засобами мови, тобто з певною формою мовного вираження. ФСК разом з комплексом різнорівневих засобів у мові формують функціонально-семантичні поля (ФСП).

ФСП – це угруповання граматичних і “конструктивних” лексичних одиниць, а також різних комбінованих (лексико-синтаксичних та ін.) засобів мови, що базуються на певній семантичній категорії і взаємодіють на основі загальності їхніх семантичних функцій. Кожне поле містить систему типів, різновидів і варіантів певної семантичної категорії, співвіднесену з різними формальними засобами їхнього вираження [4]. Тобто кожне ФСП являє собою білатеральну єдність, що має план змісту і план вираження.

Категорія кратності розглядається з позиції ФСП кратності. Це дає можливість визначити особливості формування й розгортання ФСК кратності та умови її реалізації на рівні тексту.

Поняття ФСП пов'язане з уявленням про певний простір. В умовному просторі функцій і засобів встановлюється конфігурація центральних і периферійних компонентів поля, виділяються зони перехрещення з іншими полями.

Як відзначає В.С. Храковський, семантична ознака кратності реалізується як сукупність двох пов'язаних значень: однократності й неоднократності. Одне з цих значень приєднується до значень дієслівних, лексем, які мають цю семантичну ознаку. Проте значення кратності стосується не тільки дієслівної лексики, але й ситуації, представлені в контексті. Ознака кратності співвідноситься з відповідним ФСП, яке складається з трьох компонентів: 1) семантичних класів дієслів зі значенням кратності; 2) слів і словосполучень, які лексично виражають значення кратності і поєднуються із семантичними класами таких дієслів; 3) граматичних категорій, спеціально призначених для вираження цієї семантичної ознаки, і тих категорій, які виражають це значення побіжно, а також будь-які граматичні засоби, що використовуються для вираження семантичної ознаки кратності [4, с. 126-127].

Перший компонент ФСП представлений дієсловами, які містять сему кратності і називають такі кратні дії, які за своєю природою можуть перериватися і відновлюватися. Так, дієслова, що означають постійні ознаки і відношення, а також стійкі стани, зазвичай не поєднуються із значенням кратності (на зразок *сидіти, сумувати, вважати* тощо). Усі інші дієслова, а це дієслова зі значенням тимчасового стану чи обмеженого процесу, поєднуються із значенням кратності і входять у ФСП кратності (наприклад, *наварити, нанести, блискати* тощо) [4, с. 126-128]. Як зазначає І.В. Долініна, кратне значення притаманне окремим групам дієслів, які мають або особливе значення повторюваності (*стогнати, кашляти* тощо), або специфічну словотвірну структуру (*пороздавати, передзвонюватися* і под.). У решті випадків кратне значення може бути встановлене тільки з контексту всього висловлення [5, с. 227-228].

Другим компонентом ФСП кратності є детермінантні показники, тобто обставини, що виражають значення кратності лексично: обставини циклічності (*по суботах, вечорами, щохвилини* тощо), інтервалу (*іноді, час від часу, періодично* та ін.), узуальності (*зазвичай, завжди, постійно* і под.), обставини кратності або лічильного комплексу (*двічі, тричі, кілька разів*), комплексні обставини (на зразок *три рази на день, декілька разів на рік* тощо) [4, с. 128-129].

Третій компонент ФСП кратності складають граматичні засоби, які використовуються для вираження неоднократного повторення ситуацій. Це форми певних родів дієслівної дії, а також форми недоконаного виду, яким притаманне конкретно-процесне (*Дівчина перебирає олівці*) й необмежено-кратне значення (*Дід щовечора мені телефонує*) [4, с. 129-131].

На основі цих трьох компонентів, що формують кратне значення, можна виділити три семантичні типи неоднократності: мультиплікативну, ітеративну, або дискретну [4], та дистрибутивну.

Мультиплікативна кратність має такі семантичні особливості:

1) у кожній із ситуацій, що входять до мультиплікативної множинності, беруть участь одні й ті ж суб'єкти;

2) мультиплікативна неоднократність монотемпоральна, оскільки ситуації, з яких вона складається, займають один безперервний період часу, що може бути яким завгодно коротким або яким завгодно тривалим.

Наприклад: *Декілька разів хлопець помахав рукою; Всю ніч хворий кашляв.*

Важливо відзначити, що мультиплікативна неоднократність реалізується насамперед у реченнях з дієсловами багатоактного способу категорії родів дієслівної дії. З точки зору семантики багатоактні дієслова позначають такі дії, які за своєю природою складаються з низки повторюваних однакових актів (на зразок *скакати, кліпати, блимати* тощо).

На думку І.В. Долініної, мультиплікативну кратність характеризує значення збірності, оскільки мультиплікативна ситуація усвідомлюється як послідовність окремих одиничних дій, що сприймаються як єдиний процес [5, с. 237].

Особливість **ітеративної** неоднократності полягає в тому, що множина повторювальних ситуацій є безкінечною і тому неозначеною. Крім того, ітеративне значення характеризується дискретністю одиничних складників.

Ітеративній неоднократності притаманні такі семантичні особливості:

- 1) у кожній із ситуацій беруть участь одні й ті ж суб'єкти;
- 2) ітеративна неоднократність політемпоральна, тобто ситуації відбуваються в різний період часу.

Наприклад: *Іноді вони засиджуються до самої ночі; Щоднями возили молоко на ринок.*

Семантика ітеративної кратності виникає при такому повторенні одиничних ситуацій, коли кожна з них має власний темпоральний елемент і коли множинність ситуацій передбачає множинність дискретних моментів [5, с. 236].

Важливу роль у вираженні ітеративного значення відіграють обставини, які входять у ФСП кратності і конкретизують зазначену семантику. Це обставини циклічності, дати, інтервалу, узуальності тощо (*щодня, завжди, часто* і под.).

Дистрибутивна кратність теж має дві семантичні особливості:

1) у кожній з однакових мікроситуацій, що входять до дистрибутивної множинності, представлені тотожні і водночас не зовсім тотожні набори учасників, на зразок: *Шуліка покрав усіх курчат*. Тобто в кожній з макроситуацій є як мінімум один учасник, який є одиничним представником певного сукупного учасника, загального для всіх мікроситуацій, з яких складається дистрибутивна множинність;

2) усі мікроситуації, що входять у дистрибутивну множинність, сукупно складають одну монотемпоральну обмежено-тривалу макроситуацію.

Наприклад: *Дівчина перемила весь посуд.*

Специфіка синтаксичної структури речення з дистрибутивним дієсловом полягає в тому, що як мінімум одну позицію суб'єкта або об'єкта дії займає предметний іменник у множині або збірний іменник в однині.

І.В. Долініна додає, що дистрибутивна кратність може бути об'єктною, суб'єктною, дисперсивною тощо. Напр.: *Хлопець покидав усі свої речі*. Тут одна особа виконує окремі дії щодо групи об'єктів, тому така конструкція трактується як об'єктний дистрибутив. А в реченні *Кожна дитина читала цю книгу* дії окремих членів групи індивідуалізовані, і тому це суб'єктний дистрибутив.

І.В. Долініна звертає увагу на те, що семантика дискретності може суміщатися із значеннями мультиплікативності та ітеративності, а тому пропонує виділяти чотири типи сполученості цих видів кратності [5, с. 242-243]:

1) дискретно-дистрибутивний ітеративний: *Люди один за одним виходили з кімнати* (суб'єктний дистрибутив); *Він їв морозиво за морозивом* (об'єктний дистрибутив). Тут дія кожного суб'єкта (суб'єктний дистрибутив) або кожна дія суб'єкта щодо різних об'єктів (об'єктний дистрибутив) мають послідовний характер;

2) збірно-дистрибутивний ітеративний: *Усі учні нашої школи щороку беруть участь в олімпіадах* (суб'єктний дистрибутив); *Щомісяця лікар оглядає цих дітей* (об'єктний дистрибутив); *При кожному відвідуванні наш директор заходить у всі кабінети*. Тут відбувається повторення в часі дій або тотально репрезентованої групи осіб, або надтотально репрезентованою групою осіб, або групою локативів (третій зразок);

3) дискретно-дистрибутивний неітеративний: *Кожний з нас прочитав цю статтю за останній тиждень*. Цей тип характеризується тим, що індивідуалізовані дії суб'єктів відбуваються в різний час, але в межах певного відрізка часу;

4) збірно-дистрибутивний неітеративний: *Усі ми прочитали цю статтю за останній тиждень*; *Усі їхні друзі роз'їхалися в минулому році*. Тут дії актанта в множині відбуваються різночасно, проте в межах єдиного часового відрізка.

До чистого дистрибутивного значення автор відносить такі випадки, коли семантика множинності пов'язана тільки з індивідуалізацією кожної окремої ситуації або підкресленою цілісністю їхньої суми [5, с. 242], пор.: *Діти розбрелися в різні сторони*; *Полицію прибували в усіх кімнатах*.

Це основні семантичні та формальні ознаки категорії повторюваності, які складають ФСП кратності. Проте для більш глибокого розуміння механізму реалізації кратної семантики поняття ФСП є недостатнім, оскільки воно пов'язане лише з парадигматичними відношеннями в системі мови, тоді як аналіз повинен мати вихід у мовлення, де парадигматичні відношення поєднуються із синтагматичними. На рівні парадигматично-синтагматичних відношень виникає категорійна ситуація (КС).

На думку О.В. Бондарка, КС – це типова змістова структура, яка виражається різноманітними засобами висловлення, базується на певній семантичній категорії й утвореному нею в мові ФСП та являє собою один з аспектів загальної ситуації, що передається висловленням, одну з його категорійних характеристик (аспектуальну, темпоральну, модальну, локативну тощо) [1].

КС актуалізує функціонально-семантичної категорії, виражає їх у мовленні, у тексті. Це означає, що той чи інший мовний знак здатен виражати (самостійно або в комплексі з іншими елементами) різні потенційні мовно-мовленнєві функціонально-семантичні категорійні значення на основі категорійних ситуацій.

Залежно від впливу елементів контексту на лінгвістичну одиницю, а також від взаємодії з іншими лінгвістичними одиницями мовні компоненти реалізують або не реалізують те чи інше категорійне значення, тобто сама така реалізація зумовлюється впливом контекстного оточення (дальшого або ближчого), взаємодією мовних елементів між собою тощо, що виявляється в системі тексту.

Вирізняються КС, які загалом є найбільш суттєвим та актуальним елементом із числа семантичних, що формує загальний смисл висловлювання. Решта семантичних компонентів, виражених у висловлюванні, становить фон, на якому розгортається домінуюча категорійна ситуація. Такий фон може або не може бути обов'язковою умовою для розгортання провідної категорійної системи [1].

У текстовій системі категорія кратності формує макроструктуру особливого типу, комплекс дії якої періодично повторюється як система звичних, узуальних, одночасних, послідовних чи точно не визначених у власних темпоральних відношеннях мікроподій.

Значення кратності макроструктури відзначає факт існування дієслівного комплексу, який у цілому є багатоактним, аналогічно до семантики власне граматичної кратності категорії родів дієслівної дії. Для макроструктури характерним є функціонування форм, що позначають квантифіковані дії, які за своєю природою можуть перериватися та відновлюватися. Тому функціонально-семантичну категорійну макроструктурну семантику кратності тексту становлять насамперед форми багатоактного, постійно-узуального (постійно-повторювального), початкового способів категорії родів дієслівної дії (за Ю.С. Масловим, М.О. Шелякіним).

Домінування періодичної повторюваності всієї макроситуації як цілісного поліпредикативного комплексу в системі тексту дозволяє говорити про наявність цього темпорального типу як окремого виду макроструктури тексту. Важливим є й те, що семантика кратності в такому випадку притаманна не лише дієсловам, а й усім мовним елементам. Понятійне значення періодичної повторюваності на рівні макроситуації суттєво не відрізняється від граматичних значень кратності, проте на перший план виступає внутрішня кратна семантика дієслівних лексем макроструктури, а не граматико-контекстуальні комплекси, що представляють зазвичай чітко визначену кратну систему дій. Семантика кратності на рівні макроструктури реалізується більш точно, якщо вона посилена її детермінантами показниками на зразок *щовечора, не раз, зазвичай завжди, іноді* [3], які підкреслюють періодичну повторюваність цілісного поліпредикативного комплексу. Але загалом наявність семантичних детермінантів не є обов'язковою.

Список літератури

1. Бондарко А.В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. – Л., 1983.
2. Бондарко А.В. Теория значения в системе функциональной грамматики. – М.: Языки славянской культуры. – 2002.
3. Бондарко А.В., Буланин Л.Л. Русский глагол. – Л., 1967.
4. Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. – Л.: Наука. – 1987.
5. Теория функциональной грамматики: Качественность. Количественность. – С.-П.: Наука. – 1996.
6. Шелякин М.А. Категория вида и способы действия русского глагола: (Теоретические основы). – Таллин. – 1983.

Ачилова Е.Л. Функціонально-семантична категорія кратності в сучасному мовознавстві // Е.Л.Ачилова// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 32-37

В статье представлена современная концепция категории кратности как функционально-семантической категории, реализованной в текстовой системе, как в отдельной глагольной форме, так и во взаимодействии с другими лингвистическими компонентами с повторяемым значением.

Ключевые слова: категория кратности, функционально-семантическая категория, функционально-семантическое поле, мультипликативная кратность, дистрибутивная кратность, итеративная кратность.

Achilova O.L. Functional-semantic category of repetition factor in contemporary linguistics / O.L. Achilova // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V. 24 (63), №1 P. 2. – P. 32-37

Modern concept of multiplicity category as functional-semantic one is considered in the article. It exists both in text system in separate verbal form and in interaction with other linguistic components with repeatable meaning.

Key words: repetition factor, functional-semantic category, functional-semantic field, multiplicative repetition factor, distributive repetition factor, iterative repetition factor.

Стаття надійшла до редакції 19 січня 2010 року

**КЛАСИФІКАЦІЙНА ХАРАКТЕРИСТИКА ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ
ОДНИНИЦЬ НА ПОЗНАЧЕННЯ ЕКСТРАЛІНГВІСТИЧНОГО ПОНЯТТЯ
“ВОЛЬОВІ СТАНИ ЛЮДИНИ”**

Балацька Ю.Ю.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті досліджується семантична класифікація фразеологічних одиниць на позначення екстралінгвістичного поняття “Вольові стани людини” з урахуванням досягнень фразеологічної та психологічної наук. Virізнення та дослідження окремих фразеологічних мікросистем допоможе при ідеографічному описі фразеологічного складу української мови та при укладанні фразеологічних словників ідеографічного типу.

Ключові слова: *мікросистема, ідеографія, фразеологічна одиниця, вольові стани людини*

Антропоцентризм сучасної лінгвістичної парадигми позначається посиленою увагою дослідників до проблеми відображення мовою реального світу з урахуванням людського чинника, загальною спрямованістю лінгвістичних досліджень у галузі фразеології на поглиблене вивчення фразеологічної семантики. Від опису власне лінгвістичних особливостей значення вчені перейшли до встановлення зв'язків між лінгвістичними та екстралінгвістичними факторами, насамперед до вивчення ролі антропоцентричного чинника та форм його вияву в семантиці й мові взагалі та в системі фразеології зокрема.

У ХХІ столітті спостерігається ще більше прагнення лінгвістів до цілісного всединого знання, до синтезу різних наук через розуміння того, що пояснення мови неможливе без залучення наукового потенціалу різних галузей знань.

Цілісний аналіз фразеологічного шару мови виходить із розряду актуальних. Сьогодні науковці наполягають на необхідності попереднього вивчення семантичної структури окремих фразеосемантичних полів.

Останнім часом з'явилася низка праць, у яких досліджуються ідеографічні групи фразеологічних одиниць (ФО) на матеріалі різних мов, з'ясовуються деякі теоретичні проблеми фразеологічної ідеографії (див. праці А.С. Аксамитова, М.Ф. Алефіренка, Л.І. Антропової, С.К. Арори, А.М. Емірової, І.О. Іонової, О.М. Каракуці, І.В. Кашиної, В.М. Мокієнка, Т.Г. Нікітіної, Ю.Ф. Прадіда, В.Д. Ужченка, Н.В. Щербакової та ін. учених).

Проте необхідно зазначити, що проблеми фразеологічної ідеографії в більшості праць названих авторів вивчалися, як правило, принагідно, у зв'язку з дослідженням інших аспектів фразеології, підлягали аналізу лише окремі поняттєві поля, покриті ФО, не враховувалися здобутки інших галузей науки.

Першим спеціальним дослідженням у вітчизняному мовознавстві теоретичних та практичних проблем virізнення окремих фразеологічних мікро- та макросистем стала монографія Ю.Ф. Прадіда “Фразеологічна ідеографія: проблематика

досліджень” [1], у якій учений провів лінгвістичний аналіз ФО на позначення психічних процесів людини з урахуванням здобутків фразеологічної та психологічної наук. Наступним кроком на шляху розв’язання вищезазначеної проблеми стала дисертація Н.Ф. Грозян “Фразеологічна мікросистема “Поведінка людини в українській мові (ідеографічний і аксіологічний аспекти)” [2], у якій дослідниця отримала нові результати щодо сутності й семантичної організації фразеологічної мікросистеми “Поведінка людини”, її місця в структурі фразеологічної системи української мови, запропонувала психосемантичний підхід до дослідження оцінного значення ФО.

Фразеологічна мікросистема на позначення “Вольових станів людини” досі не була об’єктом мовного аналізу.

Мета пропонованої роботи – вирізнити з фразеологічного складу української мови групу фразеологічних одиниць (ФО), загальна семантична ознака яких має екстралінгвістичну природу, тобто позначає “Вольові стани людини”; описати семантичні особливості цих ФО з урахуванням досягнень фразеологічної та психологічної наук.

Досліджений матеріал засвідчує, що ієрархічна структура фразеологічної мікросистеми (ідеографічна класифікація подається за Ю.Ф. Прадідом [1, с. 40]) має такий вигляд (див. таблицю 1), що цілком відповідає класифікації вольових станів людини в психології.

Таблиця 1

| Тематична група | Вольові стани людини | | |
|-----------------|----------------------|----------------|--------------------------------|
| Семантичне поле | стан | стан | стан мобілізаційної готовності |
| | стан наважливості | стан пильності | |

Для дослідження екстралінгвістичного чинника фразеологічної семантики необхідно з’ясувати як психологічна наука розглядає вольові стани людини.

Таким чином, передусім треба зазначити, що вольовий стан не тотожний волі та вольовим якостям, оскільки вольовий стан може бути пережитий і безвільною людиною. Вольовий стан становить собою тривале пригнічення одного мотива іншим [3, с.78].

Відомий психолог В.І. Селіванов визначає вольові стани як “клас психічних тимчасових станів, що є оптимальними внутрішніми умовами особистості, які сприяють подоланню труднощів, що виникають” [4, с. 9]. Можна вирізнити стани

зосередженості, наважливості, стриманості, мобілізаційної готовності, пильності [5, с. 94].

Тематична група ФО, які позначають екстралінгвістичне поняття “Вольові стани людини” складається з п’яти семантичних полів:

1. **Стан зосередженості** пов’язаний з навмисною концентрацією уваги на процесі діяльності, що забезпечує ефективність сприйняття, запам’ятовування, мислення, швидкість реагування, якісний контроль за діями тощо. Внаслідок чого з’являється така вольова характеристика особистості, як уважність, що виявляється постійно, у різних ситуаціях [5, с. 97].

Семантичне поле “Стан зосередженості” безпосередньо складається таких з синонімічних рядів зі значеннями:

а) зосередитися: **брати / взяти голову в руки**.– *Вам ... треба взяти голову в руки та подумати до кінця і забути все минуле* (І. Микитенко); **обернутися / обертатися на (в) увагу**,перев. зі сл. увесь. *Микола Петрович пояснив: –...Якщо зрозумієте – буду радий. – Василь увесь обернувся на увагу*(В. Владко); **уткнутися носом у що**. *У глибині, під ялинками, уткнувся носом у молитовник гіпсовий кюре* (Г. Флобер, перекл. М. Лукаша); **прикипати / прикипіти очима (поглядом, зором) до чого**.*Всі вступилися поглядами у цю маленьку блискучу кульку, навіть престарий Лаврін Червінка прикипів до неї .. янгольськими очима*(Ю. Щербак);

б) зосереджено думати про щось, перейматися: **розкидати / розкинути розумом (умом, мізками, головою і т. ін.)**.*Невже ти не можеш нічого зробити?.. Ану ж бо розкинь розумом, ти ж міцний хлопець* (М. Ю. Гарновський); **напружувати тямку**. *Навіть найлукавіші гострослови не знали, що казати, і, коли вона [Емма] проходила мимо них, тільки поглядали на неї, напружуючи якомога всю свою тямку*(Г. Флобер, перекл. М. Лукаша) [ФСУМ не фіксує]; **клопотати собі (свою) голову кому, чим**. *Марусяк, раз рішивши собі усю оту справу, більше не клопотав собі нею голови* (Г. Хоткевич); **голова пухне (розпухає, репається, розколюється, тріщить) від чого, у кого і без додатка**. – *Коли вночі не спиться, почну примірятися в думці, як би це я хазяйнувати почав. Так чи повіриш, аж голова пухне од клопоту*(А. Головка);

в) робити щось зосереджено, захоплено: **із завмиранням серця**. *І йому пригадується, як десь отут стояв він босоногим семикласником з русокою Наталочкою, з завмиранням серця лічив подаровані зозулею роки* (Ю. Мушкетик); **як (мов, ніби і т. ін.)заворожений**. *Володька .. вмочив перо в чорнильницю, застиг. Всі завмерли: дивилися як заморожені на те гостре перо, нависле над чистим поки ще папером, боялися дихнути* (А. Дімаров).

2. **Стан наважливості** – це готовність не до швидкого прийняття рішення, а готовність почати здійснювати прийняте рішення, ініціювати дію за наявності ризику, у разі можливості неприємних наслідків. Таким чином, цей стан виникає одночасно з прийняттям рішення, а не до нього. М.Д. Левітов зазначає, що “наважливість, на відміну від рішучості, завжди короткотривала” [6, с. 160].

Семантичне поле “Стан наважливості” складається з наступних синонімічних рядів зі значеннями:

а) вираження наважливості: *була не була*. Смагляве лице, змигнуло йому назустріч, ... аж випроставсь наш Олекса і, ледь, усміхнувшись до людей, рушив: *була не була!* (О. Гончар); *що буде, те і буде*. **Що буде, те і буде**, А я іду в Угорщину До міста, до Буди (А. Федкович); *будь що буде*. Та вже *будь що буде*, лізь, ради бога, в он той кадуб, а я піду одчиню; побачимо, чого се він [чоловік] так рано повернувся (Боккаччо, перекл. М. Лукаша);

б) протидіяти комусь, чомусь: *піднімати (підіймати) / підняти (підійняти) вуха*.—Правильно Данюша каже: “Коли це в мене було, щоб проти голосував хто?” А то аж сім! **Підняли вуха**(А. Головка); *пливти (плисти, іти і т. ін.) / попливти (поплисти, піти і т. ін.) проти течії (проти води)*. Я два роки після інституту .. [працював] чесно. Ну, якось заступився за одного... **пішов проти течії**. Й одразу – чотири анонімки (Ю. Мушкетик); *піднімати (підіймати, підносити, підводити і т. ін.) / підняти (підійняти, піднести, підвести і т. ін.) голову*. – Знову, значить, **підіймають**[підпільщики та матроси]голову, – нахмурився Гаркуша (О. Гончар); *давати / дати відсічкому, чому*.О, сором мовчки гинути й страждати, як маєш у руках хоч заржавілий меч. Ні, краще ворогу **на одсіч дати**. Та так, щоб голова злетіла з плеч! (Леся Українка); *давати / дати відкоша (одкоша)кому*. Не те, щоби Радивон неспроможний **дати одкоша** коменданту.., та з остраху розгубився, знітився, ослаб (К. Гордієнко).

3. **Стан стриманості** – це стан вольового напруження у стриманні спонукань, що з’являються при виникненні певних емоційних станів (радості, злості, гніву тощо). Стриманість як “щойний” стан може бути вираженням самодисципліни, вихованості людини, а може відображати її боягузтво, але в будь-якому разі це вольовий стан, що долає потребу за допомогою вольового зусилля [5, с. 98].

Семантичне поле “Стан стриманості” складається безпосередньо з синонімічних рядів зі значеннями:

а) не реагувати: *не подавати (не показувати) / не подати (не показати) вигляду (виду)*. – Натерпілася [Вутанька] від багачів. **Виду не подавала**, а скільки тих сліз потаємці ночами виплакала, – одна лиш подушка знає (О. Гончар); *не давати (не подавати) / не дати (не подати) знаку (взнаки)*. І хоч серденько його [Юрасика] завмирало, він і **взнаки не давав**, як йому боязко (З. Тулуб); *пропускати (пускати) / пропустити (пустити) повз вуха (мимо вух, повз слухі т. ін.) що*. Петро **пропускав повз вуха** медоточиві слова. Йому огидний цей невисокий, з невеличким черевцем, білоголовий чоловік (Д. Бедзик); *і (рідшені, навіть) вусом (бровою) не моргнути*.Гей ти, проклятий стариганю! На землю з неба не зиркнеш, Не чуєш, як тебе я ганю, Зевес! – **ні усом не моргнеш**... (І. Котляревський); *і (рідше ані, навіть) оком не моргнути*. – Так чуєш же, Маринко? Завтра **ані оком не моргни**, коли знайдуть у Андрія (В. Винниченко); *і вусом не рушити*. Почнеться яка бесіда, а Марина .. зажартує, то дівки сміються, а парубок **і вусом не рушить**(Н. Кобринська); *і вусом (бровою) не вести / не повести*. [Остюк:] Вирішив я .. взяти полковника [фашистського] живим. Пустив коня на них. Їду і співаю: “Гоп, мої гречаники”. Фашисти спочатку наставили на мене автомати, я ж **і вусом не веду**, іду й співаю (О. Корнійчук);

б) приборкувати себе: **брати / взяти себе в руки**. – Вітру у тебе в голові багато, – казала Ганна Сильвестрівна. – Я буду **брати тебе в руки**, – обіцяв Рубін, і це була чесна обіцянка, він дотримувався її до... наступного разу (І. Сенченко); **держати (тримати) себе в руках (в шорах)**. Є люди, котрі... **тримають себе в шорах**, спрямовують свій шлях розумом, а є такі, котрим вибирає дорогу серце (Ю. Мушкетик); – От з ними [ледарями] й воюєш мало не щодня.. **Кипиш увесь, тамуєш у собі лютий вогонь і боїшся, щоб не зірватися, не розійтись, і дуже дорогою ціною тримаєш себе в руках** (В. Кучер); **тримати нерви в руках**. Учитель повинен пам'ятати, що в спілкуванні з дітьми важливо **тримати нерви в руках**[ФСУМ, с. 897];

в)заспокоюватися: **опановувати / опанувати себе (собою)**. [Евфрозіна:] Та що ти кажеш?! (на хвилину німіє з дива та обурення, потім **опановує собою**) (Л. Українка); **володіти (оволодівати) / оволодіти собою**. Якщо слова його звучали немовби байдуже, то погляд цей показав їм, що він зовсім не спокійний, що він лише добре **володіє собою**(Ю. Шовкопляс); **перемагати / перемогти себе (своє серце)**. Став шинкар свою жінку зневажати.., а Чайченко не **переміг свого серця**, уступився [заступився](Марко Вовчок); **скріпитися / скріплятися духом**, заст.Серце його скиміло глибоко... Але швидко він [Захар] **скріпився духом**(І. Франко);

г) стримуватися: **підкручувати (закручувати, підгвинчувати і т. ін.) / підкрутити (закрутити, підгвинтити і т. ін.) гайку (гайки)**. Книш, підгвинти гайку і покріпись. Дивись на мене: я вже старий чорт, а не здихаю (І. Микитенко); **держати (тримати) на прив'язі (на припоні)** що і без додатка.– Та ж сильні ви, то знаєте! Та ж ви встид **На прив'язі тримаєте**(І. Франко); **робити добру міну при поганій (недобрій) грі**. Не вішати носи, коли в серці кішки скребуться, **робити добру міну при зовсім недобрій грі**, – на таке здатний не всякий (Ю. Шовкопляс); **держати (гнути) фасон**. “Дурень, це й усміхається!.. Певно, кішки по душі шкребуть, а він **фасон гне..**”, – думав про свого супутника Чаленко (О. Слісаренко).

4. **Стан мобілізаційної готовності** характеризується як досить стійкий, триваючий від декількох годин до декількох днів, який скеровує свідомість людини на досягнення результату та готовність долати будь-які труднощі під час діяльності, що відбудеться. Ця готовність виявити максимум вольових зусиль, не допустити розвитку сприятливого емоційного стану, направити свідомість не на переживання значущості майбутньої діяльності, а на контроль своїх дій [5, с. 95-96].

Семантичне поле “Стан мобілізаційної готовності” складається з наступних синонімічних рядів зі значеннями:

а) виявляти максимум вольових зусиль: **розбивати / розбити лоб (лоба)**.– Ех, – зітхнув Миня, – добре було б по чарочці.. Скажи він це трохи раніше, Люда **лоба** собі **розбила б**, а чарочка стояла б на столі (Л. Первомайський); **видирати (виривати) / видерти (вирвати) зубами**що. Що ж інколи заважає їм [Анрі й Полетті] порозумітись? Злидні, життя, в якого все треба **видирати зубами**, ця ненастанна боротьба без дроздиху, без спочинку? (А. Стіль, перекл. М. Лукаша); **перериватися / перерватися надвоє (напополам)**.**Напополам перервусь**, а таки доб'юся свого (А. Головка); **витягтися (витягнутися) у нитку**. – Як так, то так!

Бадьоро відповів Котик. – Даю слово: сам у нитку витягнуся, а Сокиринці підтягну (Л. Гроха);

б) перебувати у стані готовності: **не дримати**. Галя сама **не дримала**, .. вона кинулась до матері і стала її сльозами благати, щоб не губила її краси, сили (Панас Мирний); **вуха (вуха) насторожі** в кого і без додатка. Риндичка зовні виглядала так: маленька, кругленька, дуже метка, рухалась швидкими куценькими кроками, а **вуха завжди насторожі** (З журналу) [СФУМ, с. 140].

5. **Стан пильності** – відображає готовність людини реагувати на очікувані стимули та пов'язаний з організацією уваги [5, с. 94], зокрема безперервно спостерігати, підмічати.

Семантичне поле “Стан пильності” складається безпосередньо з синонімічних рядів зі значеннями:

а) дуже пильно, старанно: **як зіницю ока**, зі сл. *берегти, ховати* под. Ще більше будемо .. берегти **як зіницю ока**, *берегти й вивчати безцінну спадщину нашу прекрасну* (П. Тичина); **як [своє] око; як [свої] очі**, зі сл. *берегти, стерегти* т. ін.. **Як очі свої стереже** вона синів, та хіба встережеш від такого, як Наливайко? (Іван Ле); **як (рідшмов, ніби т. ін.) ока в лобі (в голові)**, зі сл. *берегти, глядіти, пильнувати* под. – *Перемога залежить від проходів крізь Балкани. Тому пильнуй їх, як ока в голові* (Юліан Опільський); **паче ока**, заст., зі сл. *берегти, стерегти* под. – *Важко тобі, коханий? .. Нічого, звикнеш. Лишаю тобі, замість себе, Люсю. Пильнуй її паче ока й прости свою вільнолюбиву Ніну* (С. Черкасенко);

б) пильно вдивлятися: **впинати (вп'ялювати) / вп'ясти (вп'ялити) очі** в (на) кого-що. – *Я нічого позитивного не кажу, бо не маю довір'я... – До кого, Маню? – спитав я і вп'ялив очі в її лице* (О. Кобилянська); **встромляти (встромлювати) / встромити очі** в кого-що, куди. *Морда нерішуче спинявся, підходив до Лазаря, встромляв у нього очі і щось хотів казати, ворушив губами, але мовчав* (М. Коцюбинський); **втопити очі (зір, погляд)** у що, рідко в чому. *Він вхопив синка, посадив на коліна і пригорнув його свіже личко до свого блідого лиця, а потім втопив свій погляд в блискучих Марусиних очах* (І. Нечуй-Левицький); **лупити [свої] очі, фам. на (рідше в) кого-що і без додатка**. *І лупить Чіпка свої очі в темну темноту* (Панас Мирний);

в) уважно оглядати: **обмацувати (мацати) / обмацати (помацати) очима (поглядом, зоромі т. ін)** кого, що, якими (яким). *На танку вже стояв Антон Кужель і допитливо обмацував очима прибулих* (П. Панч); **обмірювати (обміряти) / обміряти очима (оком, поглядом)** кого, що. *Двоє військових сидять на лавці в сквері. Мій друг сідає коло них, обмірюючи очима храм* (Ю. Яновський); *Там береза висока Зводить голову тихо, Ліс обмірює оком Сизокрила дроздиха* (А. Малишко); **пронизувати (прошивати) / пронизати (прошити) очима (поглядом)** кого. – *Чи не кур'єр – спитала вона [Марфа Галактіонівна], пронизуючи поглядом дальню фігуру, що самотньо сиділа на останньому ряду* (М. Хвильовий);

г) пильно дивитися: **прилипнути очима** до кого-чого. [Бентлі:] *Більше жодних коштовностей у вас там не було?* [Фрау Мільх (розгублено мовчить)]. *Белін (прилип до неї очима і ледве помітним рухом голови підказує їй відповідь)* (Я. Галан). **прикипати / прикипіти очима (поглядом, зором)** до кого-

чого. Роксолана, обернувшись до порога, зразу зрозуміла, до кого **зором прикипів** цей велетень. Бо ж дивились на Ярину Подолянку всі (О. Ільченко); **впиватися / впитися (вп'ястися) очима (поглядом, зором)** в кого-що, перев. несхв. Сафрон темними, без блиску, **очима впивається** в Тимофія і говорить якомога спокійніше і голосно (М. Стельмах); **світити / засвітити очима (оком, білками)** на кого і без додатка. – Які проворні, – дорікає він і **світить оком** на Охріма та Гараська (Григорій Тютюнник); **наводити / навести очі (око, оком)** на кого-що і без додатка. Як тільки **оком наведу**, То і вгадаю, де співака (П. Грабовський);

г) наглядати: **не відривати (не відводити) / не відірвати (не відвести) очей (погляду)** від кого-чого. Під стіною, біля включателя стояв вже пикатий чоловік у чорному халаті і **не відводив очей** з того, що держав у руках годинника (Мирослав Ірчан); **не спускати з очей**кого, рідше що. – Додому втрапиш відтіть, Олексієчку? – зітхнула мати. – Втраплю, мамо. – Чому не втрапити, втрапить, – прогук, як джміль, присадкуватий орач у доброму кожусі..– Треба брати все по сонцю, а вночі **не спускати з очей** Чумацького Воза, тільки забирати все ліворуч (М. Лазорський); **невипустити / випустити з ока (з очей)**кого, що. Вона що-небудь робить, а він, підперши руками кучеряву голову, **не випускає її з очей**(Марко Вовчок);

д) стежити: **тримати на мушці (на прицілі)**кого, що. – Боюся, що нашого прибуду теж **на мушці тримають**, – чи застерігаючи Андрія, чи жаліючи, вставив про Голощука Кіндрат (М. Іщенко); **тримати на оці**кого, що. Не важко було помітити, що його [капітанові] люди пильнують за нами, постійно **тримають нас на оці**(В. Земляк);

е) виявляти певні почуття: **обсипати (осипати) / обсипати (осипати) поглядом**, перев. яким, кого. Василько крутився біля .. хат з переможним виглядом, **обсипав** усіх вогнистим **поглядом**(А. Турчинська); **обпікати (обпалювати, опікати і т. ін.) / обпекти (обпалити, опекути і т. ін.) [своїм] поглядом (очима, зором)**яким (якими), кого, рідше що. Вони [полонені вороги] ідуть понуро, звісивши голови додолу, відчувають, що десятки очей **опікають їх своїм грізним зором** (П. Воронько); **їсти (поїдати, жерти, пожирати і т. ін.) очима (оком)** кого. Парубки мовчки одійшли.., стали один проти одного, схрестили похмурі погляди. – Кажі, щомаєш, – Дзвонар **їсть очима** Щербину і мимоволі стискає кулаки (М. Стельмах); **свердлити / посвердлити очима(поглядом)**кого, що. За Юлькою стежить швець Раздорин, і, коли повертається вона до своєї кімнати, **свердлить очима її струнку постать** (А. Шиян);

Таким чином, проведений аналіз свідчить, що екстралінгвістичне поняття “Вольові стани людини” передається широким діапазоном фразеологічних засобів української мови. Зафіксовано п'ять семантичних полів, які безпосередньо складаються з синонімічних рядів. У структурі ідеографічної класифікації ФО відсутня одна ланка – семантична група. Семантичні поля порівняно чітко окреслені, але не є замкнутими.

Найпродуктивнішими є семантичні поля на позначення стану пильності та стриманості (7 та 4 синонімічні ряди відповідно), менш продуктивним є семантичне поле на позначення стану наважливості. СемантикаФО реалізується переважно у вузьких контекстах. Спостереження над структурно-граматичною будовою

подібних ФО дають підставу твердити, що кількісно переважають дієслівні, бо наявність стрижневого компонента-дієслова пояснюється самою природою вольових процесів, адже для досягнення поставленої мети людина повинна здійснити певні дії, які в мові позначаються дієсловами.

Отже, вирізнення та дослідження окремих фразеологічних мікросистем із урахуванням досягнень психологічної та інших наук допоможе при ідеографічному описі всього фразеологічного складу мови та при укладанні фразеологічних словників ідеографічного типу.

Список умовних скорочень

див. – дивіться; т. ін. – таке інше; СФУМ – Словник фразеологізмів української мови / Уклад.: В.М. Білоноженко та ін. – К.: Наукова думка, 2003. – 1104 с.; ФСУМ – Фразеологічний словник української мови: в 2 кн. – К.: Наукова думка, 1993. – Кн. 1 – 2.

Список літератури

1. Прадід Ю.Ф. Фразеологічна ідеографія (проблематика досліджень) [Текст] / Прадід Ю.Ф. / НАН України, Ін-т української мови – К. ; Сімферополь, 1997. – 252 с.
2. Грозян Н.Ф. Фразеологічна мікросистема “Поведінка людини” в українській мові (ідеографічний і аксіологічний аспекти): дис. ... канд.філол.наук : 10.02.01 / Грозян Ніна Федорівна. – Дніпропетровськ, 2000. – 228 с.
3. Соснови́кова Ю.Е. Психические состояния человека, их классификация и диагностика : [пособие для студентов и учителей] / Соснови́кова Ю.Е. – Горький : Изд-во Горьк. пед. ин-та, 1975. – 118 с.
4. Селиванов В.И. Психология волевой активности [Лекции по спецкурсу] / Селиванов В.И. – Рязань : Изд-во РГПИ, 1974. – 150 с.
5. Ильин Е.П. Психология воли / Ильин Е.П. – СПб : Питер, 2000. – 288 с. – (Серия “Мастера психологии”).
6. Левитов Н.Д. Детская и педагогическая психология / Левитов Н.Д. – М. : Просвещение, 1964. – 478 с.

Балацкая Ю.Ю.Классификационная характеристика фразеологических единиц, обозначающих экстралингвистическое понятие “Волевые состояния человека” /Ю.Ю.Балацкая// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 38-45

В статье исследуется семантическая классификация фразеологических единиц, обозначающих экстралингвистическое понятие “Волевые состояния человека” с учетом достижений фразеологической и психологической наук. Выделение и исследование отдельных фразеологических микросистем поможет при идеографическом описании фразеологического массива украинского языка и при составлении фразеологических словарей идеографического типа.

Ключевые слова: микросистема, идеография, фразеологическая единица, волевые состояния человека

Balatska Y.Y. Classifying characteristic of phraseological units, denoting extra-linguistic notion “ Volitional states of person ” / Y.Y.Balatska// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 38-45

The article deals with the semantic classification of phrase logical units, denoting extra-linguistic notion “volitional states of person”, on the basis of modern phraseological and psychological units. Selection and research of the definite phraseological micro-systems will help in ideographic description of the whole phraseological composition of Ukrainian language and in composing phraseological dictionaries of ideographic type.

Key words: microsystem, ideography, phraseological unit, volitional states of person.

Стаття надійшла до редакції 12 вересня 2010 року

УДК 811.161.2'373/374

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ ЯК ОБ'ЄКТ ОПИСАННЯ У СЛОВНИКАХ

ПІВДЕННО-СХІДНОГО НАРІЧЧЯ

Ващенко І.А.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті окреслено окремі питання діалектної фразеології, наголошено на тому, що порівняльне вивчення фразеологічного складу діалектних словників дасть можливість виявити фонд фразеологізмів, притаманних окремим говіркам і фонд спільний для певної групи говорів.

Ключові слова: діалектологія, діалектна фразеологія, діалектна лексикографія, фразеологічні одиниці, південно-східні говори.

У сучасному українському мовознавстві ведуться активні дослідження, спрямовані на розв'язання багатьох проблем діалектології. Комплексне вивчення всіх мовних рівнів говорів України залишається актуальним в наш час. Фразеологічний склад діалектної мови в цьому плані займає особливе місце. Це об'єкт для досліджень, який характеризується багатовимірністю та складною структурною організацією, етимологічною неоднорідністю та особливостями функціонування. Незважаючи на це, українська діалектна фразеологія ще й досі залишається майже поза увагою українських діалектологів. Виступ Б.О. Ларіна на Х республіканській діалектологічній нараді (ще у 1959 р.) “Про народну фразеологію” з закликом збирати й досліджувати українську народну, зокрема діалектну, фразеологію так і не знайшов ще належного відгуку серед дослідників, хоч, правда, в окремих працях з діалектної лексики і в деяких діалектних словниках відводиться певне місце й діалектній фразеології. У загальних працях про лексику українських діалектів майже не згадується про діалектну фразеологію, за винятком хіба що окремих натяків [1, с. 15].

У галузі української діалектної лексикографії поки що немає синтетичного діалектного словника, не говорячи вже про словник діалектної фразеології. Проте публікація у ХХ ст. низкою авторів регіональних діалектних матеріалів окремих населених пунктів, районів або й ширших ареалів України, як, наприклад, А.А.Москаленком “Словника діалектизмів українських говірок Одеської області” (1958), О.С.Мельничуком “Словника специфічної лексики села Писарівки (Кодимського району Одеської області)” (1952), В.С.Вашенком “Словника потавських говорів” (вип. 1., 1960), П.С.Лисенком “Словника поліських говорів” (1974), М.Й.Онишкевичем “Словаря бойковского диалекта” (1966), С.І.Дорошенком “Матеріалів до словника діалектної лексики Сумщини” (1962) та ін. [4, с. 109-110] надає неабиякий поштовх для розгорнення досліджень багатьох галузей мовознавства.

Дослідження потребує неоцінено багатий фактичний матеріал, який міститься саме в діалектних словниках, що представляють різні ареали української діалектної

мови. Цей матеріал дбайливо накопичувався науковцями протягом десятиліть і цікавить нас як об'єкт дослідження саме в такому вигляді, в якому він зафіксований у словниках. Усебічне спостереження над фразеологічною лексикою говірок України дасть підстави для багатьох теоретичних висновків і узагальнень, що певною мірою поповнить відомості з сучасної діалектної фразеології.

Українська діалектна мова являє собою складну систему діалектних одиниць, кожна з яких функціонує на певній обмеженій території й характеризується певними специфічними ознаками, якими вона в тій чи іншій мірі вирізняється з-поміж інших. Однак, уся різноманітність діалектних одиниць української діалектної мови, починаючи від найдрібніших говірок і включаючи більші говори, зводиться зрештою до трьох основних діалектних угруповань. У сучасній українській діалектології звичайно розрізняють три наріччя чи діалектні групи: поліську (північно-українську), південно-західну і південно-східну. Найбільшою діалектною однорідністю характеризуються південно-східні діалекти, які охоплюють найбільшу територію поширення української мови, і на території яких проживає більша частина українського народу. Саме вони лягли в основу української літературної мови. Проте, південно-східні діалекти, хоч і найближчі до літературної мови своєю фонетичною системою, граматичною будовою й лексичним складом, на фразеологічному рівні суттєво відрізняються від літературної української мови і протиставляються іншим діалектним групам.

Надзвичайно цінний фразеологічний матеріал зафіксовано в українських діалектних словниках південно-східної діалектної групи, на яких базується дослідження: "Словник специфічної лексики говірки села Писарівки (Кодимського району, Одеської області) О.С. Мельничука, "Словник діалектизмів українських говірок Одеської області" А.А. Москаленка, "Словник діалектної лексики говірок сіл південно-східної Полтавщини" А.Т.Сизька, "Словник говірок Нижньої Наддніпрянищини" В.А.Чабаненка, які, безумовно, є найґрунтовнішими розробками в галузі діалектної лексикографії південно-східного діалектного ареалу.

Основу фразеологічного складу вищевказаних словників становлять такі розряди ФО:

- 1) характерні і специфічні для говірки певного регіону місцеві ФО зі словами-компонентами, що не мають чіткого позначення в загальнонародній мові;
- 2) ФО що складаються із загальнонародних слів-компонентів, але в обстежених говірках вживаються з іншим значенням, ніж в літературній мові й такі, що взагалі не вживаються в літературній мові;
- 3) близькі до загальнонародної мови діалектні варіанти ФО, тобто вирази, що відрізняються у фонетичному, морфологічному або семантичному складі.

Розглянемо кілька прикладів за цими основними розрядами ФО в діалектних словниках.

1. Власне діалектна фразеологія – це найбільш стійка, незмінювана частина обласної фразеології. У досліджуваних нами словниках діалектної лексики південно-східного регіону більшу частину фразеологічного матеріалу становлять одиниці з діалектним словом-компонентом, яким нема абсолютного еквіваленту на позначення цього явища у загальнонародній мові. Вони є суто діалектними, такими,

що вживаються тільки в межах ареалу й цим найбільш цікаві для носіїв літературної мови:

Бидринці. ♦ *Бидринцями пахни. Приємно пахне* [М. 2];

Брундюки. ♦ *Брундюки бити. Нічого не робити, ледарювати* [С. 76];

Дубола. ♦ *Дубола ставати. Ставати ногами догори* [Моск. 2, с. 32];

Забузани. ♦ *Забузани забивать. Затуркувати, задурювати* [Ч. 2, с. 9];

Кошпа. ♦ *Водить кошпу. Приятелювати, дружити* [Ч. 2, с. 196];

Кувінька. ♦ *Кувіньки гнути. Чудити* [М. 15];

Мокринці. ♦ *Принести мокринців. Прийти з плачем* [Ч. 2, с. 290];

Підрі. ♦ *Лазити по підрях. Щось шукати* [С. 69];

Пухтері. ♦ *Пухтері пухтерити. Пекти добрий хліб* [С. 76];

Уздо. ♦ *Вирвать з уздром. Вирвати з корінням, видерти з м'ясом* [Ч. 4, с. 154];

Хендри. ♦ *Бить хендри. Коверзувати, вередувати* [Ч. 4, с. 193];

Шкраб. ♦ *В дішку шкраб упав. В діжці мало води* [М. 28].

Знак /?/ вказує на те, що подається довільний переклад діалектного слова-компонента фразеологічної одиниці.

Беїв /?/ ♦ Беєва собака. *Бігає як беєва собака* [С. 11].

Вряду /?/ ♦ За мого вряду. *За мого часу* [С. 20].

Галá. *Турбота, клопіт /?/. ♦ Про мене – малá галá. Це мене не обходить; мені байдуже. Про мене – малá галá, хай хоч і поубивайуц'а* [Ч. 1, с. 216].

Кеді /?/ ♦ Кеді не кеді. *Вираз для позначення ліні* [С. 41].

Хух /?/ ♦ Ні хуху, ні духу. *Нічого немає, холодно, ніякого тепла* [С. 90].

Хух /?/ ♦ Ні хуху, ні духу. *Ніякого тепла, все вихололо* [М. 27].

А для того, щоб найбільш точно передати значення самої ФО автори наводять описові звороти і поширено ілюструють її у формі словосполучень, речень живої мови діалекту:

♦ **Вершу розкрити.** *Розпочати лаятися, кричати, роззявивши рот. Чо ти свою вершу розкрила?* [С. 16].

♦ **До канцура.** *До крихти, геть чисто все. Підібрала Палажка усе до канцура, нічого нам не зоставила* [Ч. 2, с. 147].

♦ **Закацубнуть на ухнал.** *Заклякнути від холоду. Вирвалась у самому платочку та закацубла на ухнал.*

♦ **Із жабраками витягти.** *Витягти з коренем, з основою. Його йак застау, так він, дурбей, усе із жабраками повириваю нема того, шоб тіки вершечки позривать* [Ч. 1, с. 308].

♦ **Колготать вік.** *Жити без радощів. Отак йа, синку, й колготала свій вік у роботі та у заботі* [Ч. 2:192].

♦ **Кондрики напали.** *Про людину, яка почала гніватися, капризувати. О, на Галку кондрики напали! Тепер держись! Зараз усіх повигоне с хати* [Ч. 2, с. 196].

♦ **Крячкою сидіти.** *Сидіти довгий час, нічого не робити. Ну годі тобі, Петре, сидіти крячкою, берись за роботу* [С. 46].

♦ **Приндики напали.** *Про людину, яка виявляє незадоволення, образу, гнів. На Михайла приндики напали* [Ч. 3, с. 267].

Трапляється, що упорядники навіть не наводять жодного перекладу чи пояснення діалектного слова, а саму ФО пояснюють в основному її літературними відповідниками: *Джос. ♦ Джобсу даць комуць. Покарати когось, голову комуць намилиити, вичитати комуць молитву* [Ч.1:269]; *Патруха. ♦ Набратися патрухи. Зазнати лиха, побувати у бувальцях* [Ч. 3, с. 78]. На нашу думку, це не є вичерпним тлумаченням, а лише ще раз вказує на те, що діалектна ФО є специфічною одиницею місцевої лексики південно-східного регіону. У статті до слова *Свид* подається фразеологізм *♦Скосити у свид. Скосити недоспілим*[Ч. 4, с. 59] – без ілюстрацій і посилань, що дає можливість думати про довільність редакторського узагальнення у формулюванні значення ФО, не відомої аторам у живому вжитку близького їм суспільного середовища.

2. До другої групи специфічної фразеології південно-східних говорів відносимо зафіксовану в діалектних словниках велику кількість ФО, що складаються із загальнонародних слів-компонентів, але в обстежених говірках уживаються з іншим значенням, ніж у літературній мові і такі, що взагалі не вживаються в літературній мові:

- ♦ *Викоштовувать борці. Вештатися по всіх усюдах* [Ч. 1, с. 153];
- ♦ *З кішки вбільшки. Про щось дуже мале* [Ч. 4, с. 145];
- ♦ *Кози лижуть. Відчувати холод, мерзнути* [С. 44];
- ♦ *Коляр б'є. Про дуже розгнівану, рознервовану людину* [Ч. 2, с. 194];
- ♦ *Напрати боки. Намокнути* [С. 58];
- ♦ *Піднести заглушки. Вдарити у вухо* [Ч. 2, с. 21];
- ♦ *Піймать лисицю. Пропалити одяг іскрою* [Ч. 2, с. 253];
- ♦ *Побитися на карти. Вкритися тріщинами* [Ч. 2, с. 152];
- ♦ *Погладить утюгом. Вдарити чимось важким* [Ч. 3, с. 67];
- ♦ *Пробити зорю. З ким-небудь рано полаятись* [С. 75];
- ♦ *Пропасти з кожною. Безслідно зникнути* [Ч. 2, с. 184];
- ♦ *Сітку сіткувати. Радитись, прикидати розумом* [Ч. 4, с. 66].

Такі специфічні для регіону ФО становлять сімдесят відсотків усього фразеологічного матеріалу, поданого в досліджуваних словниках. Фіксуючи їх у словниках діалектної лексики, автори та укладачі мимоволі відбивають цінні характерні риси говорів населення південно-східного регіону країни. Можна сказати, що такі місцеві фразеологічні елементи діалектних словників настільки численні, що вони одні могли б лягти в основу дослідження про специфічну обласну фразеологію.

3. Явище варіантності та синонімії є дуже характерним для фразеології говірок південно-східного регіону України. Функціональне, синхронне вивчення фразеології показало, що варіантність – одна з найбільш характерних властивостей цієї частини словникового запасу [3, с. 18]. Проблемі варіантності та синонімії в діалектах останнім часом присвячено чимало праць, але в цих дослідженнях здебільшого розглядаються внутрішні зв'язки ФО у межах говірки чи ареалу. Видається важливим звернути увагу на синонімію та варіантність ФО у системі “діалект – літературна мова”. Діалектні ФО, що є варіантами та синонімами

фразеологічних одиниць загальнонародної мови і становлять другу за обсягом категорію обласної фразеології.

Діалектні ФО

- ◆ **Брундюки бити.** Нічого не робити, ледарювати [С. 13].
- ◆ **Випустить кендюхи.** Зарізати, вбити [Чаб. 2, с. 164].
- ◆ **Заробить на андрути.** Дістати покарання [Чаб. 1, с. 150].
- ◆ **З кошачим мозком.** Розумово обмежена людина, нерозумна [С. 45].
- ◆ **Подавать косяки.** Час від часу кидати косий погляд [Ч. 2, с. 205].
- ◆ **Лежать плазма.** Лежати нерухомо на спині або на животі [Ч. 3, с. 127].
- ◆ **Попасту у лебедики.** Опинитися в безвихідному, скрутному становищі [Ч. 2, с. 246].

Літературні варіанти ФО

- Байдики бити.** Бути без діла, весело проводити час, розважатися [6, с. 23].
- Випустити кишки.** Зарізати, заколоти, убити кого-небудь [6, с. 100].
- Заробити на горіхи.** Провинившись у чомусь, заслужено одержати покарання [6, с. 316].
- Курячий мозок.** Хто-небудь нерозумний, нетямущий [6, с. 501].
- Дерти косяка.** Неприязно, сердито поглядати на кого-небудь [6, с. 232].
- Лізма лежати.** Нічого не робити, ледарювати, байдикувати [6, с. 420].
- Попасту у петлю.** Опинитися у скрутному становищі, в несприятливих умовах [6, с. 675].

Варто зазначити, що в діалектних словниках спостерігається певна безсистемність у лексикографічній обробці фразеологічних одиниць. Це стає очевидним навіть із того, що деякі з діалектних ФО у словниках тлумачаться літературними варіантами:

Діалектні словники

- ◆ **Піджбги давати.** Пилувати масла в огонь [М. 18].
- ◆ **Піті ї заблуді.** Піти світ за очі [Чаб.2:6].
- ◆ **Набраться патрухи.** Зазнати лиха, побувати у бувальцях [Ч.3:78].

Фразеологічний словник української мови

- Підливати масла у вогонь** [634].
- Світ за очі** [784].
- Побувати у бувальцях** [60].

Уважаємо за потрібне наголосити на необхідності вироблення чіткої структури подання фразеологічного матеріалу в діалектних словниках, оскільки норма, стандартність у мові є категорією історичною, вони сприяють подальшому прогресу мовознавчих досліджень, засвоєнню й фіксуванню досягнень науки. Якщо в мові все системно, то в галузі діалектної лексикографії теж мають з'явитися закономірності.

Таким чином, формат статті дає змогу лише окреслити окремі питання діалектної фразеології і вказати на те, що порівняльне вивчення фразеологічного складу діалектних словників дасть можливість виявити фонд фразеологізмів, притаманних окремим говіркам і фонд спільний для певної групи говорів. Розробка проблематики фразеологічного складу діалектних словників української мови зробить можливим науково, об'єктивно диференціювати весь запас таких мовних засобів, які ми називаємо фразеологічним фондом мови. Різноструктурний фразеологічний матеріал, який міститься в діалектних словниках, повинен бути не тільки змістовним об'єктом лінгвістичного дослідження, але і предметом ґрунтового лексикографічного опису.

Список літератури

1. Бевзенко С.П. Актуальність вивчення української діалектної фразеології // Мовознавство. – 1974. – №2. – С. 15-19.
2. Івченко А.О. Українська народна фразеологія: ареали, етимологія. – Х.: Око, 1996. – 160 с.
3. Мокієнко В.М. Лексичне і фразеологічне значення // Мовознавство. – 1988. – №4. – С. 10-21.
4. Паламарчук Л.С. Українська радянська лексикографія. – К.: Наук. Думка, 1978. – 202 с. Самойлович Л.В. Українська фразеологія XIX - поч. XX ст. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Сімферополь, 2000. – 200 с.
5. Фразеологічний словник української мови. – К.: Наук. думка, 1993. – Кн. 1 – 2.

Джерела

1. Сизько А.Т. Словник діалектної лексики говірок сіл південно-східної Полтавщини / Дніпропетр. Держ. ун-т. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1990. – 99 с.
2. Словник діалектизмів українських говірок Одеської області / Уклад. А.А. Москаленко. – Одеса, 1958. – 70 с.
3. Словник специфічної лексики говірки села Писарівки (Кодимського району Одеської області) / Уклад. О.С. Мельничук // Лексикографічний бюлетень. – 1052. – Вип. 2. – С. 67-98.
4. Чабаненко В.А. Словник говірок Нижньої наддніпряниці: у 4 т. – Запоріжжя, 1992. – Т. 1: А – Ж / Передм.: с. 3-8. – 324 с.
Т. 2: З – Н. – 371 с.
Т. 3: О – П. – 304 с.
Т. 4: З – Я. – 261 с.

Ващенко І.А. Фразеологический состав диалектных словарей юго-восточных говоров Украины / И.А. Ващенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 46-52

В статье рассмотрены отдельные вопросы диалектной фразеологии, основной акцент сделан на том, что сравнительное изучение фразеологического состава диалектных словарей даст возможность выявить фонд фразеологизмов, присущих отдельным говорам, и фонд общий для определенной группы говоров.

Ключевые слова: диалектология, диалектная фразеология, диалектная лексикография, фразеологические единицы, юго-восточные говоры.

Vaschenko I.A. Phraseological composition of south-east dialects dictionaries of Ukraine / I.A. Vaschenko // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V. 24 (63), №1 P. 2. – P. 46-52

The article deals with some problems of dialect phraseology. It stresses the importance of comparative research of phraseological composition of dialect dictionaries as it can identify the composition of separate dialects and common one for particular groups of dialects.

Key words: dialectology, dialect phraseology, dialect lexicology, phraseological unit (idiom), south-eastern dialects.

Стаття надійшла до редакції 11 березня 2010 року

УДК 81.42

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЗЛА У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

(НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕПТУ “ЧОРТ”)

Вільчинська Т. П.

*Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка,
Тернопіль, Україна*

Стаття присвячена аналізу етноконцепту „чорт” у поетичній спадщині Т. Шевченка. Виявлено специфіку мовної об’єктивності цієї концептуальної одиниці в універсальній картині світу письменника (номінації, семантика, конотації).

Ключові слова: концепт, картина світу, номінація, фразема, етнокультура.

Світ демонів, створений уявою людей і освячений традицією багатьох поколінь, становить ієрархічно складну систему, яка засвідчує неоднорідність демонічного простору. Водночас розгалужена структура такого простору (власне демони, окремі реалії довкілля, персоніфіковані абстрактні поняття, а також так звані непрості люди) вказує на відсутність чітко вираженого протиставлення між світом демонів і людей. У концептосфері сакрального, що реалізується у бінарній опозиції добро / зло, ідея зла виноситься за межі трансцендентного та корелює з людиною. Добро, особливо в християнстві, співвідноситься не з якоюсь абстракцією, а визначається через стосунки з Богом, від якого воно залежить. Натомість зло, передусім за церковним ученням, носить характер несубстанціональний і реалізується насамперед через диявола (сатану) – виразника зла, який намагається порушити Божий порядок і заважає планам Господа. Зло – не просто пасивний супротивник Бога, воно намагається „поселитися” в людині і чинити супротив будь-якому вияву Божої волі. Водночас, як зауважує І. Бетко, зло „не має самостійного існування, не було створене Богом і, на відміну від людини, наділеної вічною душею, приречене на знищення” [1, с. 121]. Відомо чимало виявів зла. У дорозі до Бога людство пройшло фетишизм, анімізм, пантеїзм, і на всіх цих етапах певною мірою об’єктивувалося зло, якому постійно треба було протистояти: або задобрювати ті сили, що його уособлювали, або боротися з ними.

Основним провідником зла на землі, за християнським сценарієм, є насамперед сатана (диявол, антихрист) як супротивник Бога, що персоніфікує будь-яке зло. За язичницьким сценарієм, зло асоціювалося з чортом або іншою демоносилою, які, проте, частіше функціонували як аксіологічно амбівалентні, тобто наділені не лише типовими негативними рисами нечистої сили, а й деякими позитивними, що виявлялися в їх заступництві, прихильному ставленні і т. ін.

Саме чорта Н. Слухай кваліфікує як універсальне втілення сил хтонічного світу [2, с. 64]. Репрезентований в українській етнокulturі синкретичний концепт „чорт” виявляє себе як такий, що акумулював давні дохристиянські уявлення про нечисту

силу, так і ті, що сформулювалися у християнстві, а отже, реалізується як амбівалентний. Інформацію про етнічну специфіку цього концепту значною мірою містять художні тексти. Зауважимо, що образ чорта здавна належить до тих, які збуджували творчу фантазію багатьох письменників, що, з одного боку, сприяло збереженню в національній культурі різноманітної інформації про цього демона, а з іншого – справляло негативний вплив: сприяло розмиванню давніше цілісних демонообразів, зневиразненню їх портретних, акціональних, темпоральних та ін. характеристик, а також зумовлювало втрату багатьох народних назв цих реалій, заступлення їх іншими найменуваннями з художніх текстів. Тому сьогодні, незважаючи на велику кількість публікацій про українську демонологію, помітно відчутною є інформаційна недостатність із цього питання. А отже, цілком справедливим вважаємо твердження О. Забужко про те, що „проблема українського демонізму ще чекає на своїх дослідників” [3, с. 62]. Сама ж письменниця також намагається долучитися до її розробки через дослідження демонічного у творчості Т. Шевченка, констатує, що у ній глибоко закорінена українська народна традиція, яка виявляється у зневазі до диявола [3, с. 62].

Отже, предметом аналізу в запропонованій статті став концепт „чорт”, а матеріалом – поетична спадщина Т. Шевченка. Безперечно, що поет, який здійснив „українізацію” християнського міфу, стверджуючи сакральність українського світу (Г. Грабович, О. Забужко), не міг обминути у своїх творах того, що було неодмінним атрибутом життя українців – віри у різних демонів: чортів, відьом, русалок та іншу нечисту силу. Відтак, усі ці демоноперсонажі активно представлені у його поетичних текстах, характеризуючись у них відповідним функціональним навантаженням. Найбільш значущим серед них є образ чорта, який в універсальній картині світу Шевченка реалізується в різних іпостасях та репрезентований розгалуженою підсистемою номінацій.

Основними номінантами концепту „чорт” у Шевченкових творах є лексеми „чорт”, „сатана”, „диявол” („*А пан просить сала, А чорт їсти просить*” [4, с. 98]; „*Ось послухай, Доводить до чого Сатана той душу нашу*” [4, с. 62]). Щодо вербалізатора „чорт”, то він, зазнавши певної трансформації, есплікується у численних фраземах, як-от: „чортма”, „чортзна-що”, „начорта”. Послугується поет також лексемами „біс”, „враг”, „лихий”, „недобра”, які теж часто функціонують у складі фразем („*А то верзе біси зна що*” [4, с. 175] або „*А жіночки ... лихий їх знає!*” [4, с. 16]). Стосовно демононазв „враг (ворог)”, „лихий” зауважимо, що це типові приклади евфемістичних найменувань, уживання яких у творах письменника, як і в міфопоетичній творчості, пояснюється тим, що чорта вголос не прийнято було називати, щоб не накликати. Евфемістичними номінаціями вважають і займенники. У творчості Т. Шевченка імпліцитне вираження демоносили, асоційованої з чортом або й, ширше, – з нечистою силою загалом, за допомогою займенника „ти” засвідчує приклад: „*Прийми, Боже, мою душу, А ти – моє тіло! Шубовств в воду!.. Попід льодом Геть загуркотіло*” [5, с. 43]. У фраземах реалізуються і демононазви „цур” („*Та цур йому!*” [5, с. 231]) та „пек” („*А пек тобі, забув, дурню, Що смерть за плечима*” [4, с. 52]).

До вербалізаторів концепту „чорт”, що виявляються у позиціях вторинної номінації, належить демононазва „ирод” („Наталоньку! Дитя своє! Ирод нечестивий!..Занапастив...” [5, с. 281]). Зауважимо, що вживання демонономена „ирод” на позначення чорта поширене в українській міфології: „Назва *ирод* у деяких гуцульських говірках має значення „найстарший чорт, володар пекла” [6, с. 111]. Посилаючись на етимологічні джерела, Н. Хобзей зауважує, що *ирод* „чорт” – результат переосмислення імені іудейського царя Ірода [6, с. 112]. Певною мірою, особливо своїм творенням, до вказаної назви тяжіє й така, як „Иуда” („А я, мов проклятий Той Иуда, одринутий І людьми і Богом, Тиняюся, ховаюся” [5, с. 60]).

У мовно-концептуальній картині світу Шевченка привертають увагу також двокомпонентні номінації такі, як: „чортів син”, „вражий син”, „чортова сестра” („Здоров, чортів сину!” [5, с. 70]) та індивідуально-авторське найменування парафрастичного типу – „чортова кишеня”.

Досить часто автор апелює до назв „змій”, „гад”, які в його творах символізують насамперед нечестивих людей, що своєю поведінкою нагадують сатану („Я докажу отим зміям, Я вирву їх несите жало!..” [5, с. 267]). Інтерпретуючи лексеми „змій”, „змія”, „гад”, „гадина”, що є назвами плазунів, як номени нечистої сили, зважаємо на думку І. Огієнка, який зауважував, що „з гадюки виростають чорти, і тому вона нечиста. За її забиття відпускається сім тяжких гріхів. Так само і легендарний змій може сильно нашкодити людині. Вогненний змій чи дракон, частий в народних віруваннях, і часто виступає як зла сила, як демон” [7, с. 78]. У позиціях вторинної номінації реалізуються й такі вербалізатори досліджуваного концепту, як „аспид”, „луцифер” („О царю поганій. Царю проклятий, лукавий, Аспиде неситий!” [5, с. 188]; „На дітей своїх не глянув, Луцифер проклятий!” [5, с. 279]).

До назв концепту, які становлять периферію номінативного ряду, належать лексеми „поганець”, „зłodий”, також репрезентовані в аналогічній позиції („Та вилами пана І просадив, мов ту жабу. Застогнав поганець” [4, с. 229]). Щодо вербалізатора „поганець”, то спочатку поганами називали тих, хто не сповідував християнської віри, а тримався старої, язичницької. Саме під впливом християнства закріпилися за прикметником *поганій* значення „злий”, „лихий”. Лексема „зłodий” певною мірою корелює з „враг”. В. Жайворонок подібний зв'язок пояснює так: „Старослов'янське *враг* означало „чорт, диявол” (з праслов'янського *лиходій*); згодом значення перейшло на злих (лихих) людей (тобто лиходіїв, звідси ж і переосмислене *зłodий*)” [8, с. 113]. Передусім для номінування різних лиходіїв, що асоціюються своєю поведінкою із сатаною, і використовує Т. Шевченко згадані демононазви.

Важливо наголосити, що саме етимонами більшості із номінантів концепту „чорт” значною мірою мотивується і його семантика. Так, „чорт” – це насамперед „той, що сіє ворожнечу і якого треба остерігатися” („Нема... Усе покинув. Чорт нарадив” [4, с. 70]); „диявол” – „той, що збиває з розуму” („Як навчив диявол проклятий” [4, с. 62]); „враг” – „той, від якого все зло” („Да не скаже хитрий враг: Я його подужав” [5, с. 258]).

Таким чином, семантику досліджуваного концепту визначають насамперед такі концептуальні смисли: „той, що втілює зло” („*Чи сатана лихо коїв?*” [4, с. 59]); „той, що підбурює до зла” („*Слухай, сину, як навчає Сатана проклятий*” [4, с. 64]); „той, що уособлює такі ознаки, як лютість, злорадство та под.” („*Доки буде ворог лютий На мене дивитись І сміятись!..*” [5, с. 258]). З іншого – у семантичній структурі реалізуються також ті компоненти, що зумовлені авторським світобаченням, на зразок: „той, що пов’язаний із панами” („*Чи то не гуси, то пани... Агу! Гиля! До сатани. До чорта в гості!*” [4, с. 99]).

У певних контекстах експлікується по декілька індивідуальних смислів. Так, у „Москалевій криниці” демононазва „сатана” іменує і „того, що уособлює небезпеку, якого треба остерігатися”, і „того, що є бридким та потворним”: „*Ось послухай, Доводить до чого Сатана той душу нашу... То так і воп’ється Пазорями в саме серце*” [4, с. 62].

Проте значно частіше лексеми-вербалізатори концепту „чорт” реалізуються у позиції об’єкта зіставлення. Так, до демоносили за концептуальною ознакою „ті, що чинять зло” уподібнюються пани, ченці, кардинали, навіть сам цар чи папа. Виражається цей смисл як експліцитно („*О царю поганій... Аспиде неситий!.. І ми сковані з тобою, Людоїде, змію!*” [5, с. 188-189]), так і імпліцитно („*Всі пузаті до одного В землю провалились!.. Тільки застогнало, Пішли в землю*” [5, с. 190]). Досить часто з демоносилою асоціюються й нечестиві люди, які вражають своїми гріхами („*То розкажи, сину, Що ти бачив диявола Своїми очима*” [4, с. 58]). Зокрема, пан-спокусник за цією ознакою уподібнюється до „луципера”, „ірода” („*Привітав мене, луципер, Благословив діток, Та й забрав їх у покої... Наталоньку! Дитя своє! Ірод нечестивий!.. Занапастив...*” [5, с. 281]) чи „змії” („*Дивися, чорная змія По снігу лізе... Утечу*” [4, с. 100]), а москаль зіставляється з „гадиною” („*Якби знала, до схід сонця Була б утопила... Здалась тоді б ти гадині, Тепер – москалеві...*” [5, с. 33]).

У поетичних текстах, як зазначає В. Шевчук, Т. Шевченко „розкриває силу диявола, який породив в Україні панів, царів”, „род проклятий”, „злочачатий”, „лукавий”, „біснуватий”, „скажений” і под., що „людей незлобних, праведних дітей, жере” та виражає упевненість, що Боже начало переможе, як переміг Авель Каїна (алегоричні мотиви з „Москалевої криниці”), і з’явиться видиво Києва святого як Божого града (алегоричний образ із „Варнака”), і все погане „межи людьми во притчу стане” („Подражаніє Іезекіілю”) [9, с. 257].

Загалом, реалізуючись у позиції об’єкта зіставлення, концепт „чорт” помітно розширює свою семантику за допомогою таких компонентів, як: „той, що проклятий і Богом, і людьми та приречений на самотність” („*Всюди люди, а я один Диявол проклятий!.. одринутий І людьми і Богом, Тиняюся, ховаюся*” [4, с. 60]); „той, що є надмірно гордовитим, зневажає інших” („*На дітей своїх не глянув, Луципер проклятий!*” [5, с. 279]); „той, що у своїй звироднілості нагадує Іуду, Ірода” („*Та шукаю пана, Того ірода, що знаєш?.. Дитя своє! Занапастив...*” [5, с. 278]); „той, що приречений на загибель, але шукає прощення у Бога” („*І пропадаю, Мов той Іуда! Помолись За мене Богу, мій ти сину*” [4, с. 65]); „той, убити якого святе діло” („*Убий гадюку, покусас! Убий, і Бог не покарає!*” [4, с. 23]) та ін.

Згідно з міфологічним світоглядом, біс міг перекидатися на пса, kota, вовка та ін. Такі перевтілення, подекуди відображені у Шевченкових текстах, актуалізують семантичний компонент „той, що виявляє здатність до метаморфоз”: „*Кицю, кицю, Не йде прокляте бісеня!*” [5, с. 278]. На думку О. Забужко, демонічне походження „кошеняти” у поемі „Відьма” „цілком недвозначне, і не випадково воно привиджується саме Лукії – „відьмі” в ортодоксально-християнському значенні слова, тобто жінці, що здобуває здатність контактувати з нечистою силою, вступивши в сексуальний зв'язок із дияволом – у даному разі його роль бере на себе пан-спокусник” [3, с. 86].

Здебільшого у підтексті об'єктивується такий важливий компонент концептуальної семантики, як „той, що є супротивником Бога”. На відміну від сатани, Бог – всемогутній і вічний, а дії сатани зазвичай обмежені Всевишнім. Тому досить часто спокушені сатаною герої Шевченкових творів звертаються за допомогою до Бога, в молитві шукають порятунку від нечистих помислів, як це робить, приміром, молода генеральша, яка надіється, що „*молитва, може, прожене Диявола*” [4, с. 203]. Здебільшого Бог перемагає, як у поемі „Варнак”, де розбійник, якому шлях цей „*чорт нарадив*”, врешті повертається до Бога, йде „*суда його праведного*” та „*суда людського просити*” [4, с. 71]. Часто Господь жорстоко карає тих, хто піддався спокусі, як, наприклад, Микиту з „Титарівни”, пустивши його за диявольський вчинок „*сатаною-чоловіком по світуходить*” [4, с. 87]. Проте у Шевченка віднаходимо також контексти, в яких Бог залишається незворушним: „*У Київ їздила, молилась, Аж у Почаєві була. Не допомгла Святая сила... Везла Назад гадюку в серці люту*” [4, с. 203]. Такі приклади, з одного боку, засвідчують силу сатани на землі, з іншого – підтверджують його несприйняття та бажання боротися з ним.

Імпліцитно через підтекст виражається і такий семантичний компонент, як „той, що локалізується у нечистих місцях (під землею)”. Так, усі гнобителі, що співвідносяться з нечистою силою, „*пішли в землю*” – локус чорта, „*тільки застогнало*” – типові звуки для чортів, які не користуються людською мовою, замість того стогнуть, зітхають, зойкають, регочуть тощо.

Хоча фразеосполуки прямого відношення до концепту не мають, проте висока частотність їх лінгвальних об'єктивацій у Шевченкових поетичних текстах привертає до них увагу. Насамперед це стосується фразем зі словами „*цур*” та „*пек*”. На думку І. Огієнка, Цур – це домовий бог, що оберігав родину, добро тощо, тому й кажуть: „*Хоч лайся, та тільки не цурайся!*”. Ним може бути й обоготворений предок, покликаний охороняти домашнє вогнище, родове майно, локусом якого часто є піч, поріг та под. [7, с. 125]. Частина дослідників наполягає на диференціації згаданих богів. Зокрема, Н. Слухай, характеризуючи домовика як одного із „старших демонів”, хтонічного покровителя домівки, розмежовує Щура (пор. прашур), Пека (пор. піч, спекатися, пекло) і Цура (пор. цур йому, відцуратися) та звертає увагу на амбівалентність цього образу [2, с. 66]. Аналогічну думку щодо аксіологічної амбівалентності Цура висловлюють й інші науковці. Так, В. Жайворонок зауважує, що „численні народні вислови зі словом *цур* позначено енантіосемією, тобто як позитивним значенням слова (відгомін бога-захисника), так

і значенням негативним (відгомін бога-біді)” [8, с. 632]. У поетичній картині світу Т. Шевченка експлікуються передусім фраземи зі словами „цур” (більшою мірою) та „пек” (меншою мірою), які, виражаючи застереження від когось, чогось, подекуди набувають помітного соціального звучання: „*Та цур їм, тим царям поганим!*” [4, с. 231]. Особливо показовим у плані реалізації аксіологічної природи вказаної фраземи є приклад: „*Шукаю Бога, а нахожу Таке, що цур йому й казати*” [4, с. 150]. Наведені рядки імплікують думку про Всесвіт, що поєднує у собі супротивні начала добра і зла – Боже та диявольське.

Більшість із розглянутих концептуальних смислів засвідчує виразну негативну конотованість досліджуваного концепту, пов’язану з домінуванням в його структурі таких концептуальних ознак, як: „підступний”, „хитрий”, „злий”, „проклятий” та под. Водночас виявлено і такі смисли, що підтверджують певну амбівалентність аналізованого концепту в Шевченкових текстах. Зокрема, у позиції об’єкта зіставлення експлікується концептуальний фрагмент „ті, що своєю несамовитістю, можливо, й злістю нагадують чортів”. Він реалізується у поемі „Гайдамаки” при зображенні борців за визволення народу: „*Цу-цу, скажені! Схаменіться! Бач, розходилися! От чорти!*” – *Кричить отаман*” [5, с. 83].

Подібне простежуємо і в характерологічних номінаціях праведника великого – Яна Гуса: „*Погас вогонь, дунув вітер І попів розвіяв, І бачили на тіарі Червоного змія*” [5, с. 206]. Тут, крім негативно маркованої, проглядає ще й архетипна семантика змія, який символізував спочатку мудрість, зцілення, а в східній символіці – безсмертя, енергію життя. Важливо наголосити, що вербалізатор „*змії (гад, гадина)*”, який об’єктивує креатині сили Всесвіту, належить до продуктивних найменувань у міфопоетичній картині світу Т. Шевченка. У поемі „Титарівна” із „*гадиною*” зіставляється байстрюк („*А з калини, мов гадина, Байстрюк виглядає!*” [(2) 86]). Швидше за все, тут це аналог змія-спокусника на стовбурі світового дерева.

Як зауважує І. Бетко, під злом можуть також „розумітися ті темні сили, що живуть у людській душі і володіють нею” [1, с. 123]. Шевченко із психологічною вірогідністю відтворює феномен страху перед прихованими небезпеками душі: „*Щоб та печаль Не перлася В самотню душу. Лютий злодій Впирається-таки, та й годі*” [4, с. 90].

Помітно корелює з концептом „чорт” та впливає на реалізацію його семантики і алегоричний образ ворон із містерії „Великий льох”, тих птахів, які „з глибокої давнини стали лиховісними” [7, с. 75]. Символічний зв’язок ворон із чортом виявляється здебільшого імпліцитно. Вони влаштували на землі таке свято, „*аж пекло злякалось*”. Об’єктивіацію концепту „чорт” у містерії засвідчують передусім чисельні фраземи на зразок: „*чортма*” („*Чортма хисту!*” [5, с. 226]); „*на чорта*” („*Такна чорта ж Їх на горах ставить?*” [5, с. 230]); „*чортзна-що*” („*Чортзна-що провадить!*” [5, с. 231]), а також „*враг їх знає*”, „*лихий їх знає*”, „*цур йому*” та ін.

Із сатаною, його діями асоціюються різні лиха, хвороби, інші негаразди. Показовою у цьому плані є поезія „Чума”, в якій персоніфікований образ чуми теж певною мірою корелює з чортом: „*Чума з лопатою ходила, Та гробовища рила, рила, Та трупом, трупом начиняла І со Святими не співала*” [4, с. 147]. Тут наявні

маркери меж різних полісвітів: медіатор-локатив („*кропива*”, якою все „*поросло*”), медіатор-хронос („*свята неділенька*”, про яку „*забули*”), медіатор-атрибутив („*лопата*”, якою чума „*мете, як помелом*”), медіатори-агентиви („*воли*”, „*коні*”, що „*ревуть голодні*”) та ін. Проте в поетових описах домінують не елементи міфопоетичної свідомості, а жорстокість реального буття: „*запалили село,.. Згоріло, зотліло, Попіл вітром розмахало, І сліду не стало*” [4, с. 148].

Аналіз концепту-образу „чорт” у поетичній картині світу Т. Шевченка засвідчує його семантико-когнітивну багатогранність, яка виявляється не лише через окреслені концептуальні смисли, а й через різні диференційні ознаки, що характеризують хтонічних персонажів. Зокрема, йдеться про такі їх атрибути, що відповідно експлікуються в шевченківських текстах, як: „*проклятий*”, „*неситий*”, „*лютий*”, „*злий*”, „*хитрий*” та под. („*Да не скаже хитрий враг: Я його подужав*” [5, с. 258]), у тому числі й зовнішні – „*сатана з пазорями*”. У цьому плані увагу привертає акцентація відповідної кольорової гами на зразок: „*чорная змія*”, „*червоний змії*” та вказівка на здатність демоносили з’являтися й пропадати.

У зображенні демоноперсонажів в аналізованих текстах певною мірою виявляється космоцентричність засобів сакральної мови, здатної об’єктивувати міфосвіт сну (простежується насамперед в однойменній поемі Т. Шевченка); спостерігаються спеціальні маркери меж полісвітів, як „*пекло*”; відтворюються елементи міфологічних метаморфоз, зокрема, перевтілення „*бісеняти*” в „*кошеня*” та ін.

Встановлено, що концепт „чорт” у досліджуваній поетичній концептосфері є аксіологічно амбівалентним. Проте здебільшого він реалізується як негативно маркований. У Шевченкових текстах негативну конотованість досліджуваного концепту підтримують різні лінгвостилістичні засоби: численні епітети, як-от: „*неситий*”, „*проклятий*”, „*лютий*”, „*хитрий*”; персоніфікації: „*сатана лихо коїв*”, „*диявол навчає*”; порівняння: „*гадюкою зашипіли*”, „*звірем заревіли*”, „*як гадина*”; тавтології: „*А то лихо розказувать, Нехай його лихий візьме!*” [5, с. 37] тощо.

Певні зрушення в референційній віднесеності слів, що сполучаються, засвідчує апозитивна синтагма „*сатана-чоловік*”. Зауважимо, що подібне людське втілення зла імплікує багато шевченківських текстів. Указана сполука, вжита у поемі „Титарівна”, безпосередньо об’єктивує відповідний концептуальний смисл, позначаючи людину, гріх якої досягає кульмінації: батько вкидає у криницю власну дитину, перекладаючи гріх на титарівну, яку судять і закопують живою з мертвою дитиною. Вчинок грішника-нелюда можна мотивувати тим, що сам він був байстрюком. Микита стає сіячем зла, адже в ньому тече диявольська панська кров, яка й робить його сатаною-чоловіком. Так інтерпретує цей образ В. Шевчук [9, с. 117]. Додамо лише, що саме апозитивна конструкція, у якій акцентована негативнооцінна конотативна семантика досліджуваного концепту, формує відповідне емоційне тло сприйняття зображуваних подій: „*Покарав Його Господь за гріх великий Не смертю – він буде жить, І сатаною-чоловіком Він буде по світу ходить І вас, дівчаточка, дурить Вовіки*” [4, с. 87]. Наведений контекст засвідчує певну алегоризацію образу сатани-чоловіка, експлікуючи таку важливу

концептуальну ознаку, як „вічність зла”, що зумовлює необхідність постійно боротися з ним.

Аналіз концепту-образу „чорт” у поетичних текстах Шевченка, здійснений на основі когнітивного моделювання, виявляє семантичну багатогранність досліджуваної структури, її амбівалентність при виразному домінуванні негативних конотацій, Смысловое наповнення вказаної концептуальної величини, співвідносною з концептом „Бог”, засвідчує нерозривну єдність у Всесвіті супротивних начал добра і зла, Божого і сатанинського, які широко репрезентовані в універсальній картині світу Т. Шевченка.

Список літератури

1. Бетко І. Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку. – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003. – 240 с.
2. Слухай Н.В. Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології. – К.: Київський університет, 2005. – 167 с.
3. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997. – 144с.
4. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 томах. – К.: Наукова думка, 1989. –Т. 2. Поезія. – 590 с.
5. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 томах. – К.: Наукова думка, 1989. –Т. 1. Поезія. – 527 с.
6. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. – Львів, 2002. – 216с.
7. Лларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Історико-релігійна монографія. – К.: АТ „Обереги”, 1991. – 424с.
8. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
9. Шевчук В. «Personaeverbum» (Слово іпостасне). – К.: ЛТД „Твім інтер”, 2001. – 261 с.

Вильчинская Т.П. Концептуализация зла в поэтическом творчестве Т. Шевченко /Т.П. Вильчинская// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 53-60

Статья посвящена исследованию концепта „черт” в поэтическом наследии Т. Шевченко. Установлена специфика объективации этой концептуальной единицы в универсальной картине мира писателя (номинации, семантика, коннотации).

Ключевые слова: концепт, картина мира, номинация, фразема, этнокультура.

Vil'chinskaya T.P. Conceptualization of evil in the T. Shevchenko's poetic heritage / T.P. Vil'chinskaya// Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Socialcommunications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 53-60

The article is devoted to analyze the concept “devil” in the T. Shevchenko's poetic heritage. The specific character of this concept objectification in universal writer's picture of the world is determined. (nomination, semantics, connotation).

Key words: concept, picture of the world, phraseologism (idiom), ethnic culture.

Стаття надійшла до редакції 18 грудня 2010 року

УДК 811.161.2'373.7

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ З КОМПОНЕНТАМИ – НАЗВАМИ ТВАРИН (НА МАТЕРІАЛІ ГОВІРОК НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ)

Дмитрук М.В.

Південний філіал національного університету біоресурсів і природокористування «Кримський агротехнічний університет», Сімферополь, Україна

У статті розглядається специфіка діалектної фразеології говірок Нижньої Наддніпрянщини та встановлюються лексико-семантичні і стилістично-естетичні групи фразеологізмів з компонентами – назвами тварин.

Ключові слова: діалектна фразеологія, фразеологізми з компонентами-назвами тварин, свиня, курка, собака, кішка, вівця, кінь.

Нині у зв'язку з кардинальними змінами в соціально-політичному устрої нашої країни відбуваються значні зрушення і національного характеру. Вони виявляються насамперед у переорієнтації на національні цінності, підвищенні самосвідомості, зверненні до кращих здобутків рідної культури, їх відродженні. Не обминають ці процеси і мову. Підвищується інтерес до неї як до комунікативного засобу і як до об'єкта досліджень. Разом з тим переосмислюється і співвідношення української літературної мови та її діалектів. Хоч українська літературна мова утворилася на основі середньонаддніпрянських говорів, але вона змогла стати загальнонародною тільки тому, що ввбрала в себе все те найкраще, що було вироблене українським народом, його мовною практикою протягом століть.

Так, у нижньонаддніпрянських говірках засвідчуються такі риси [7, с.112]:

- часте вживання носового *e*, наприклад, *колодізь (колодязь)*;
- вимова голосного *и* після губних приголосних на місці *і* в запозичених словах (*фамилія*);
- часті випадки відсутності чергування приголосних *z, k* із *z, ц* у відмінкових формах іменників (*на дорогі, ялинкі*);
- переважне вживання дієслівних форм типу *сидю, світю, носю*;
- часте вживання форм 3-ї особи множини теперішнього часу дієслів II дієвідміни на *-ють*, (*ходють, несють, ломлють*);
- вживання слів: *конюшня* (приміщення для всіх свійських тварин), *кося* (вигук, яким відганяють коней);
- дуже характерним для говірок Нижньої Наддніпрянщини є вживання інфінітиву дієслів з основою на голосний з кінцевим *-ть*: *прижать хвоста*[10, с.116] – втратити пиху, самовпевненість; *знать своє корито*[10, с.51] – поводити себе відповідно до свого становища; *курячими ступнями поле мірять*[10, с.73] – дріботіти, йти малими кроками; *зищить губи*[10, с.54] – замовкнути; *чесать гриву*[10, с.152] – плести небилиці; *піднять хвоста*[10, с.105] – відчувши чиюсь

підтримку, стати впевненішим, сміливішим; *в'іхатъ на котові*[10, с.22] – зайти в приміщення з якимось великим предметом в руках; *покаратъ kota мишами* [10, с.112] – тобто покарати лише про людське око, зробити винуватцю замість покари приємність, вигоду;

• наявність слів: *тиріш-тиріш* (вигук, яким відганяють овець), *гуль-гуль* (вигук, яким кличуть гусей та ін.)

Як відомо, українська національна фразеологія історично формувалась під впливом фольклорної традиції, що відображає життя передусім сільського населення. Селянська тематика на якомусь етапі була домінуючою. Вона збереглася в українській мові пропорційно до того, який шлях розвитку пройшла українська культура, держава, український народ.

З давніх часів українські селяни утримували домашніх тварин. Вони особливу увагу приділяли тим тваринам, від яких залежало успішне ведення господарства (коні, велика рогата худоба, свині). Фразеологізми про свійських тварин висвітлюють ставлення людини до тварин взагалі. Саме це властиве пізнанню світу шляхом повсякденної практичної діяльності. Фразеологізми про свійських тварин дуже мало досліджені. У них закріплена здобута досвідом система знань народу про різноманітну діяльність людини на основі своєрідного національного світогляду з елементами міфологічного мислення, віри, табу (заборони) і передбачення.

Особливої уваги заслуговує процес переосмислення буквального змісту словосполучення в переносне, цілісне значення фразеологічної одиниці. Послідовність і перебіг мовно-мислительних процесів у творенні нової семантичної якості є характерною для фразеологізмів Нижньої Наддніпряниці. Народові здається смішним не бачити за відмінністю слів тотожності думки: *одна шкура та маслаки* [10, с.99], *одні ребра стирчать* [10, с.106], *одні кості* [10, с.99] – це вислови про дуже худу, виснажену людину, що вживаються в говірках Нижньої Наддніпряниці і зафіксовані в словнику В.А. Чабаненка. А чоловік, що був дурний, порівнювався так: *як віця кручена*[10, с.157], або *баран з баранів*[10, с.11], чи *баран бараном*[10, с.11]. Якщо ж непомірно роздувають яку-небудь дрібну, незначну справу, то використовують такі фразеологізми: *робить з мухи бугая*[10, с.122], чи *робить із мухи вола*[10, с.122].

Фраземи говірок Нижньої Наддніпряниці з компонентами-назвами тварин мають і частиномовні особливості. Усі фраземи за характером їх значення й виконуваними синтаксичними функціями в реченні можна поділити на іменникові, займенникові, прикметникові, дієслівні, прислівникові й вигуківі.

Особливе місце серед перерахованих фразем займають вигуківі: вони не мають лексичного значення, не вступають у ніякі зв'язки з іншими словами в реченні. Ці фраземи, як і вигуки, виражають різні емоції мовця, такі, як захоплення, обурення, схвалення, похвалу, здивування, осудження, докір. Вигуківі фраземи також можуть позначати різні волевиявлення мовця, його побажання, наприклад: та про мене – *хай хоч і всі собаки виздыхають*[10, с.169]. Вони також виражають психічний і фізичний стан людини, її емоційні реакції на різні факти й явища позамовної дійсності, наприклад: *аж гусяча шкура вилізла* – про відчуття сильного холоду [10, с.5]; а про мовчанку кажуть так: *ні "гав", ні "няв", або ні "гу-гу", ні "му-му"* [10, с.93].

Зіставлення фразеологізмів, що функціонують у нижньонаддніпрянських говірках і в літературній мові, дозволяє виділити такі їх групи:

а) фразеологізми, що не мають фонетичних, граматичних, лексичних та семантичних відмінностей у порівнянні з літературною мовою: *за три дні конем не об'їдеш*[10, с.48]; *конем не доженеш, не об'їдеш*[9, с.388]; *випить на коня* [10, с.20]; *пити на коня* – за благополучну, щасливу дорогу [9, с.388]; *кури не клюють і свині не їдять*[10, с.72] – дуже багато чогось; *всі собакизнають*[10, с.26] – про людину, яку всі дуже добре знають;

б) фразеологізми, що мають відмінності фонетичного, граматичного та лексичного характеру при тотожному значенні: *курі вже давно на сідалі*[10, с.72]; *і собаку здів би*[10, с.63]; *легше кота здісти*[10, с.73]; *жизня собача*[10, с.42] – погане життя; *двом свиням їжу не розділе*[10, с.35] – так кажуть про недоумкувату людину; *й курям на свайбу треба*[10, с.59] – іронічне зауваження про тих, хто приречений на щось, а видає, що робить це із власної охоти. *Химині кури, Мархвині петухи*[10, с.146] – про якусь нісенітницю; *двинуть коні*[10, с.34] – в говірках означає померти; *пустить корову на роздой*[10, с.119] – говорять, коли треба іти до начальства що-небудь пояснювати, виправдовуватися; людина, що була значною персоною, порівнялася як *важна птиця*[10, с.15].

в) фразеологізми, що мають тільки семантичні відповідники в літературній мові (діал. *псів бити* – літ. *собак ганяти "ледарювати"*).

За нашими підрахунками в говірках Нижньої Наддніпрянщини найчастіше трапляються такі назви тварин: *собака, домашня птиця, кішка, дрібна худоба; коні, корови, воли, свині* – в однаковій кількості.

Так, про некрасиву, потворну людину у говірках зазначено: *аж собаки гавкають (тікають)*[10, с.9], а про людину, яку всі дуже добре знають, в народі кажуть так: *всі собаки знають*[10, с.26]. Волоцюгу в говірках називають *семихатній собака* [10, с. 127]. *Як на собаці бліх, як на собаці ковтунів, як на собаці реп'яхів, як на собаці липки* [10, с.162] – ці вислови вживають фамільярно про велику кількість чогось. *Була у собаки хата*[10, с.157] – кажуть хвастунів, або іронічне зауваження з приводу хвастання тим, що в кого-небудь було колись.

Кози і вівці користувалися великою популярністю в українських господарствах. Тому й у фразеологізмах про них часто згадували. Так, говорили *налякають козла капустаю*[10, с.82], тобто вжити таких заходів для остраху чи покарання когонебудь, які зовсім не страшні злочинцеві, винному порушникові і йому на руку. Або говорили: *нема ні козла, ні посла*[10, с.90], *нема ні того, за ким послали, ні того, кого послали*. Якщо кому-небудь давали вільний доступ до чогось ласого, цінного, то вживати такий фразеологізм: *пустить цапа в капусту*[10, с.119]. А якщо чогось було дуже мало, то казали: *як у кози хвоста*[10, с.165]. Про стан холоду вживали такий вислів: *кози лижуть*[10, с.70].

Коли ж необхідно зігнати овець у коло перед бурею, щоб не розбіглися та не загубилися, то у мовленні чабанів треба було *закрутить отару*[10, с.46].

Не можна уявити господарство селянина без домашньої птиці. Так, про щось незугарне, невправно зроблене говорили: *зробить гусям ярмо*[10, с.53]. Якщо хтось

удавав із себе дурника, то про нього говорили: *приставиться мерзлим індиком* [10, с.117]. А коли було чогось дуже мало, то казали: *як індику коник* [10, с.160].

Кури також часто фігурують у фразеологізмах: *курі вже давно на сідалі* [10, с.72] – пізня година; *на курячих правах* [10, с.81] – не маючи ніяких прав; *курча курицю вчить* [10, с.72] – про ситуацію, коли хтось недосвідчений дає поради людині з великим життєвим досвідом; *ніде й куриці стать* [10, с.93] – дуже тісно, немає вільного місця.

За народними повір'ями кішка створена Богом, вона визнається доброю істотою, другом людини. Їй приписують здатність охороняти людину від усього злого. Про гарне життя говорять: *то котові, то попові* [10, с.155]. Коли трапляється сміх без причини, то використовується такий фразеологізм: *смішки з дурної кішки* [10, с.136]. *Ще й кіт не качався* [10, с.153] – говорять у тому випадку, коли ще нічого не зроблено. А коли щось трапилося дивне, судне, то вживають фразеологізм: *чудо-юдо: кішка здохла* [10, с.155]. *Котове сало* [10, с.71] – існує така жаргівлива назва невеличкого залишка чого-небудь їстівного (сало, ковбаса, м'ясо, хліб, риба і т.п.), що приховується від когось або до слушного часу.

Кінь завжди користувався великою повагою в українських селян, без цієї тварини неможливо було вести господарство. Так, якщо прудкий кінь, то казали: *кінь на двадцять підкрилків* [10, с.70]. Іронічно про худу, але дуже злу людину говорили: *те, що коней кусає* [10, с.136].

Шаную і лагідною турботою народ оточує корову-годувальницю. Про неї збереглася ціла низка заборон, спрямованих на збереження здоров'я худоби, забезпечення високого удою, доброго приплоду; селяни дуже дбали і про волів. Коли людина дуже бідна, коли немає на господарстві нічого, то вживають такий фразеологізм: *ні кола, ні двора, ні рогатого вола* [10, с.94]. Якщо ж людина простакувата, навіть дурень, то її порівнюють як *теля на мотузку* [10, с.136].

У фразеологічних порівняннях говірок Нижньої Наддніпряни досить активно вживаються вислови, пов'язані з свинею: *у свинячий голос* [10, с.144] – коли щось зроблено з великим запізненням; якщо ж мати безтурботна, якій байдуже до долі своїх дітей, то про неї кажуть: *свині не до поросят* [10, с.126]. Отже, фразеологізми про свійських тварин висвітлюють ставлення до тварин взагалі.

З допомогою фразеологізмів дають образно-емоційні оцінки того, що називається, причому як позитивної, так і здебільшого негативної: *морда – хоч цуценят бий* [10, с.78] – зневажливо про широке, гладке обличчя; *собака і з маслом не здість* [10, с.130] – про як-небудь погану, несмачну їжу; *собача пара* [10, с.130] – лайлива назва лихого людини; *хоть одірви й собаці викинь* [10, с.147] – про що-небудь погане, неякісно зроблене; *хоть на собаку вилий* [10, с.148] – про дуже погану, несмачну страву; а коли відчувається неприємний запах, то вживається таке висловлювання: *вроді табун котів переночував* [10, с.25]; про людину бездарну, нікчемну говорять: *й хвоста котові не зав'яже* [10, с.64]; якщо ж людина гордовита, пихата, то про неї казали: *на рябій козі не під'їдеш* [10, с.61]; а про дуже несмачну, погану страву кажуть, *що й свині одвертаються* [10, с.62].

Фразеологізми також передають емоційно позитивну оцінку. Так, про фізично дуже сильну людину у говірках існує таке висловлювання: *бугая піднімають* [10, с.15];

і півень несеться [10, с.62] кажуть про чий-небудь великі можливості; а про того, хто прийшов з гостинцями або взагалі щось приніс жартівливо вживають вислів: *коза з оріхами* [10, с.70]; а про гарне життя говорять: *то котові, то попові* [10, с.155].

Таким чином, фразеологізми, що функціонують в говірках Нижньої Наддніпряниці, в основній своїй масі збігаються з фразеологізмами літературної мови або відрізняються від останніх певними фонетичними, граматичними, словотвірними та лексичними особливостями. Наявність у говірках Нижньої Наддніпряниці діалектних фразеологізмів, властивих лише цій групі говірок, дозволяє припустити існування мовних контактів їх носіїв з іншими народами на різних етапах історичного розвитку.

Список літератури

1. Бевзенко С.П. Актуальність вивчення української діалектної фразеології // Мовознавство. – 1974. – №2. – С.15-19.
2. Демський М.Т. Українські фраземи й особливості їх творення. – Львів-Краків-Париж: Просвіта, 1994. – 62 с.
3. Дмитренко М.К. Народні повір'я – К.: Народознавство, 1994. – 65 с.
4. Івченко А.А. Українська народна фразеологія: ареали, етимологія. – Харків: Основа, 1996. – 160 с.
5. Коваль А.П. Пригоди слова. – К.: Радянська школа, 1985. – 213 с.
6. Коломієць М.П. Фразеологічна синоніміка української мови. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1986. – 79 с.
7. Матвіяс І.Г. Українська мова і її говори. – К.: Наукова думка, 1990. – 168 с.
8. Прадід Ю.Ф. Із спостережень над української діалектикою фразеологією / На матеріалі бойківських говірок // Мовознавство, 1992 – №5 – С.44-47.
9. Фразеологічний словник української мови. – К.: Наукова думка, 1993.
10. Чабаненко В.А. Фразеологічний словник говірок Нижньої Наддніпряниці. – Запоріжжя, 2001. – 200 с.

Дмитрук М.В. Фразеологізми з компонентами-названнями животної (на матеріалі говорів Нижньої Наддніпряниці) / М.В. Дмитрук // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 61-65

В статье рассматривается специфика диалектной фразеологии говорів Нижней Надднепряниці и лексико-семантические и стилистико-эстетические группы фразеологизмов с компонентами – названиями животных.

Ключевые слова: диалектная фразеология, фразеологизмы с компонентами – названиями животных, свинья, курица, собака, кошка, овца, лошадь.

Dmitryk M.V. Idioms with component of animals' names (based on dialects of The Lower Dnieper) / M.V. Dmitryk // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 61-65

In the article there was examined specific features of the accents according to the dialectic phraseology in Nizhniy Podneprovye and established lexical and semantical and also stylistical and aesthetical, phraseological groups with the names of animals as the components.

Key words: dialect phraseology, phraseologisms with animal's name-components, pig, hen, dog, cat, sheep, horse.

Стаття надійшла до редакції 18 листопада 2010 року

УДК81'246.3'373.7

ФРАЗЕОСЕМАНТИЧЕСКАЯ ГРУППА ОЩУЩЕНИЕ В КРЫМСКОТАТАРСКОМ И УКРАИНСКОМ ЯЗЫКАХ

Джелилов А. А.

Крымский инженерно-педагогический университет, Симферополь, Украина

В статье рассматриваются фразеологические единицы крымскотатарского и украинского языков, относящиеся к семантической группе “ощущение”. Проводится классификация фразеологизмов в соответствии с видами ощущений.

Ключевые слова: фразеология когнитивной деятельности человека, семантические группы фразеологических единиц, процесс ощущения.

Современные исследования в русле когнитивной лингвистики приобрели большую популярность. Существует масса научно-исследовательских работ, посвящённых проблемам когнитивной семантики, роли человеческого фактора в языке на материале языков генетически родственных и неродственных [1; 3; 6; 9; 12; 14; 16; 17; 20].

Когнитивизм – это направление в науке, объектом изучения которого является человеческий разум, мышление и те ментальные процессы и состояния, которые связаны с ним. Это наука о знании и познании, о восприятии мира в процессе деятельности людей.

Процессы, связанные с получением знания и переработкой информации, называются когнитивными, или когницией. Их синонимами также являются слова «интеллектуальный», «ментальный», «рассудочный». [10, с. 7 – 9].

Ключевым понятием когнитивной лингвистики является когниция, охватывающее знание и мышление в их языковом воплощении.

Основные принципы когнитивной лингвистики связаны с общей теорией информации и её обработкой человеческим разумом. Когнитивная лингвистика вместе с когнитивной психологией призвана ответить на вопросы о том, как язык репрезентирует ментальное пространство, каким видят мир разные люди и нации и как эти различия выражаются в их языке и речи. [9, с. 20 – 27].

Крымскотатарский язык, располагающий довольно большим фразеологическим фондом, остро нуждается в когнитивных исследованиях.

Крымскотатарская фразеология долгое время собиралась и систематизировалась известным учёным Усеином Куркчи. Материалы его исследований – рукописные толковый и переводный фразеологические словари находятся в архиве Республиканской крымскотатарской библиотеки имени И. Гаспринского, г. Симферополь. Некоторые фрагменты из первого словаря фразеологического словаря (буквы А – К) были опубликованы на страницах журнала «Йылдыз» с 1987 по 1989 годы под общим названием “Сёз бирикмелери” [20, с. 5].

Среди современных исследований, посвящённых крымскотатарской фразеологии, следует отметить работы профессора А.М. Эмировой, касающиеся различных аспектов изучения фразеологической семантики крымскотатарского и русского языков, а также изданный в 2004 г. «Русско-крымскотатарский учебный фразеологический словарь», которые явились весомым вкладом в развитие крымскотатарской фразеологии [15, с. 252 – 256; 21, с. 3 – 15].

Фразеологическая микросистема «Психические процессы человека» в структуре идеографической классификации фразеологического состава украинского языка была рассмотрена профессором Ю.Ф. Прадидом [12, с. 36 – 68].

Цель статьи: выявить и охарактеризовать семантическую группу фразеологических единиц крымскотатарского и украинского языков, характеризующих различные ощущения.

При воспроизведении и актуализации фразеологических единиц, говорящий всегда обращается к семантическим, тематическим и ассоциативным полям. Понятийные и ассоциативные поля являются той когнитивной «упаковкой», в которой систематизируются и хранятся знания говорящего о внешнем мире, накопленные им в процессах практической и познавательно-классифицирующей деятельности [14, с. 58].

В данной работе в основу рубрикации фразеологических единиц положена разработанная профессором А.М. Эмировой классификация, соответствующая номенклатуре когнитивных процессов [14, с. 70 – 76]. Языковой материал выбирался из толковых, переводных и фразеологических словарей крымскотатарского и украинского языков [4; 7; 18 – 23; 25 – 27]. Идиомы репрезентируются следующим образом: инвариантная форма ФЕ, её буквальное значение и толкование.

Фразеология когнитивной сферы деятельности человека разделена на следующие группы: фразеологические единицы, обозначающие различные ощущения, процессы восприятия, памяти, воображения, мыслительной деятельности и умственных способностей человека, а также характеризующие речевую деятельность человека.

В современной психологической науке под ощущением понимается: “психофизический процесс чувственного отражения отдельных свойств явлений и предметов объективного мира при непосредственном воздействии различных стимулов на органы чувств и возникающее в результате указанного процесса субъективное психическое переживание силы, качества, локализации и других характеристик воздействия на органы чувств” [24, с. 271].

Многообразие ощущений отображает качественное многообразие окружающего мира. Ощущения человека опосредствованы его практической деятельностью, всем процессом исторического развития общества. В качестве источника знаний человека об окружающем мире ощущения входят в целостный процесс познания, образуя чувственную ткань человеческого сознания [20, с. 272 – 275].

Ощущения часто сопровождаются эмоциями, совместно с которыми они составляют фундамент познавательной деятельности человека, поэтому в

содержании идиом, обозначающих различные внешние, внутренние и смешанного характера (внешне-внутренние) ощущения, может быть указание на определённую эмоцию.

В данной группе ФЕ, можно выделить идиомы, выражающие тактильные ощущения холода и озноба:

1) в крымскотатарском языке – *дыр-дыр къалтырамакъ* (букв. дрожать дыр-дыр) ‘замёрзать от холода’; *буз-бузламакъ* (букв. как лёд застывать) ‘замёрзать, застывать от холода’; *тиши тишине [тиши-тишке] тиймемек* кимнинь (букв. зуб к зубу не притрагивается у кого) ‘замёрзнуть до крайней степени’; *устюне бир сувукъ [бузлу, салкъын] сув тѣкюльмек* (букв. проливать холодную [ледяную] воду с верху) ‘2) замёрзнуть под воздействием чего-либо’; *ченгеси къарышмакъ* кимнинь (букв. челюсть свело у кого) ‘очень сильно замёрзнуть’; *чырайы [бети] <мос-мор>* (букв. цвет лица (стал) тёмно-фиолетовый) ‘очень сильно замерзнуть’; *эти-тени титремек [чымырдамакъ]* кимнинь (букв. мясо и кожа дрожит у кого) ‘ощутить озноб, замерзнуть от страха’ и др.;

2) в украинском языке – *[аж] снігом сипле за шкуру* (букв. аж сыплет снегом за шкуру) ‘появляется неприятное чувство холода от страха, тревоги, боли и др.’; *мороз поза (за) спиною [за плечима, поза шкірою] ходить [бігає]* (букв. мороз ходит [бегаёт] (за) спиной [за плечами, кожей]) ‘кому-нибудь холодно, кто-л. мёрзнет’; *[як, мов, ніби] лихоманка взяла кого* (букв. [как, будто] лихорадка схватила кого) ‘кто-либо ощутил озноб, задрожал, кому-то внезапно стало плохо, страшно и т.д.’; *[аж] морозом синнуло [за спиною, поза шкірою, по спині]* в кого (букв. [аж] морозом осыпало [за спину, кожу, по спине] кого) ‘кто-л. испытывает чувство холода от страха и испуга’; *цокотати [цокати] зубами* (букв. цокотать [цокать] зубами) ‘дрожать от холода, страха и т.д.’; *[аж] мурашки бігають [пробігають, лізуть] / побігли [пробігли, забігали, полізли] по спині [по тілу, за плечима]* чий, у кого (букв. [аж] мурашки бегают [пробегают, лезут] / побежали [пробежали, забежали, полезли] по спине [по телу, за плечами] чьей, у кого) ‘1) кто-либо дрожит от холода, волнения, радости’; *[аж] мороз дерє [подирає, пробирає] по спині [по шкірі, за плечі]* кого, у кого (букв. [аж] мороз дерёт [пробирает] по спине [коже, за плечи и др.] кого, у кого) ‘1) кто-л. ощущает озноб, дрожит от холода, волнения, воздействия чего-либо на органы чувств и др.’; *[аж] вухналі кувати зубами* (букв. [аж] ухнали ковать зубами) ‘очень сильно дрожать от холода, страха и др.’; *берє на дрижаки* кого (букв. берёт на дрожь кого) ‘кто-либо мерзнет, трусится от холода, страха и др.’; *вбивати [бити] дрижаки [дріб]* (букв. отбивать [бить] дрожь [дробь]) ‘очень сильно дрожать от холода, нервного напряжения’; *мороз [холод] пробирається / пробрався до тіла [до самих кісток, за плечі]* (букв. мороз [холод] пробирается, пробрался к телу [до самых косточек, за плечи]) ‘кому-либо становится холодно, кто-либо мёрзнет’; *зуб на зуб не попадає [не потрапляє]* у кого (букв. зуб на зуб не попадаету кого) ‘кто-либо очень дрожит от холода, страха’; *їсти [ловити, хапати] дрижаки / наїстися [наловитися, нахапатися] дрижаків* (букв. есть [ловить] дрожь / накушаться [наловить] дрожь) ‘дрожать от холода, страха’; *кляцати зубами* (букв. щёлкать зубами) ‘1) сильно замёрзнуть’; *обсипає [осипає, сипле] / обсипало [осипало] морозом [дрижаками]* кого (букв. обсыпает

[осыпает, сыплет] / обсыпало морозом [дрожью] кого) ‘1) кто-либо ощущает дрожь по всему телу преимущественно от боли; 2) кто-либо ощущает озноб от волнения’; *морозом [дрожью] проймае / прожняло*кого (букв. морозом [дрожью] пронизывает / пронзило кого) ‘кто-либо ощущает холод, дрожь от большого волнения’; *вбивати зубами чечётку* (букв. отбивать чечётку зубами) ‘дрожать щёлкая зубами, преимущественно от холода или испуга’ и др.

Различные внутренние (мышечно-суставные, вибрационные и статико-динамические) ощущения выражаются следующими фразеологизмами:

1) в крымскотатарском языке – *башы агъыр олмакъ* кимнинь (букв. голова стала тяжелой у кого) ‘плохо себя чувствовать’; *башы айланмакъ* кимнинь (букв. голова кружится у кого) ‘испытывать головокружение’; *башы къабакъ киби* олмакъ кимнинь (букв. голова стала как тыква у кого) ‘сильно устать, голова пухнет (распухла)’; *къолларындан айырылмакъ* (букв. руки отнимаются у кого) ‘очень устать от работы’; *манълай тери тёмек* ким (букв. проливать пот со лба) ‘затратить много усилий для выполнения чего-либо, пролить семь потов’; *козюне къаранлыкъ басмакъ* кимнинь (букв. темнота наступила в глаз) ‘испытать сильное утомление’; *козьлери оюлып кетмек* кимнинь (букв. глаза впали у кого) ‘очень устать от тяжелой работы’; *козю агъармакъ [айланмакъ]* кимнинь (букв. глаз побелел [завертелся]) ‘утратить все силы, измучиться в ожидании’; *зорнен аякъта турмакъ* (букв. еле держаться на ногах) ‘очень устать от работы, кое-как на ногах стоять’; *аякъларындан айырылмакъ* (букв. отделиться от своих ног) ‘быть усталым, не чувствовать ног’; *аякъ устюнде турамамакъ* (не стоять на ногах) ‘очень сильно устать’; *тили бир къарыш олмакъ* кимнинь неден (букв. язык вышел на четверть аршина) ‘очень сильно устать (от работы, бега, ходьбы)’; *джаны агъыздан чыкъмакъ [кельмек]* кимнинь (букв. душа выходит изо рта у кого) ‘очень сильно устать’; *эзмеси чыкъмакъ* кимден (внутренности выходят из кого) ‘развалиться, очень сильно устав’; *Мамашайнынъ къатыгъы киби, джайылмакъ* ким (букв. разлиться, как кислое молоко из села Мамашай (ныне с. Орловка Севастопольского горсовета) ‘очень сильно устать, не чувствовать своих ног’; *эси-усу къалмамакъ* кимнинь (букв. сознание не осталось у кого) ‘очень сильно устать’; *олю киби юкъламакъ* (букв. спать как убитый) ‘очень сильно устать, вследствие чего заснуть’; *эзмеси чыкъмакъ* кимден (букв. подавленное вышло из кого) ‘очень сильно устать’; *тили бир къарыш чыкъмакъ* кимнинь, неден (букв. язык вышел с размером в одну пядь) ‘устать от работы, ходьбы и пробежки’; *джаны агъызындан чыкъмакъ [кельмек]* кимнинь (букв. душа выходит через рот у кого) ‘в крайней степени устать’ и др.;

2) в украинском языке – *голова крутиться / закрутилася* у кого (букв. голова крутится / закрутилась у кого) ‘1) кого-либо охватывает состояние, при котором всё шатается’; *голова [иде (ходить) / пішла (заходила)] обертом* у кого (букв. голова [идёт (ходит) / пошла (заходила)] кругом у кого) ‘1) кто-либо начинает испытывать головокружение от боли, голода’; *лёдве (насилу) тягати [тягнути, тягати, волочити] ноги* (букв. еле (насилу) тянуть [тащить, волочить] ноги) ‘очень медленно ходить, двигаться (по причине усталости, болезни, старости)’; *[аж] мило падає [клубками] кóтиться, летить* і т. ін.з кого(букв. [аж] мыло падает [клубками]

катится, летит и т.д. с кого) ‘кто-либо очень устал, уморился от тяжелой работы, большого напряжения’; *вибива́тися [вйбйтися] з сил [з сйли]* (букв. выбиваться [выбится] из сил [из силы]) ‘слабеть, обессилеть вследствие продолжительной, напряженной работы’; *вимо́тувати [усі] жылы* з кого (букв. выматывать [все] жилы из кого) ‘1) обессилеть, устать от тяжёлой работы’; *прогледіти (проглядіти, продивітися) [всі] очі* (букв. проглядеть (просмотреть) [все] глаза) ‘устать в ожидании кого-либо; [аж (білий)] світ кру́титься [вернетъся, колихається, іде] / закрутився [завертівся, заколихався, пішов] обертом [в очах (перед очима)] у кого ([аж белый] свет крутится [вертится, колышется, идёт] / закрутился [завертелся, зашатался, пошёл] кругом [в глазах (перед глазами)] у кого) ‘1) кто-либо испытывает головокружение от усталости, болезни, боли и др.’; *аж вага́ з груди́ спала* (букв. аж груз упал с груди) ‘кому-л. стало легче’; *облива́тися (рідше умива́тися, обмива́тися і т. ін.) / обли́тися (вмі́тися, обмі́тися і т. ін.) [кривавим (гірким, сьомим і т. ін.)] потом* (букв. обливаться (реже умываться, обмываться и т.д.) / облиться (умыться, обмыться) [кровавым (горьким, седьмым и др.)] потом) ‘очень устать, вследствие тяжелой работы’; *як викручена ганчірка* (букв. как выкрученная тряпка) ‘очень уставший, обессиленный человек’; *як вичавлений лимон* (букв. как выжатый лимон) ‘человек, плохо выглядящий из-за болезни, переживания, усталости; *відходити [відбігати] но́ги* (букв. отходить [отбежать] ноги) ‘устать от долговременной ходьбы’; *в очах жовтіє [темніє і т. ін.]* у кого (букв. в глазах желтеет [темнеет и др.] у кого) ‘кто-л. ощущает сильную боль от усталости, переживания’; *сотати кишки [жылы]* з кого (букв. выматывать кишки [жилы] у кого) ‘измучить, обессилеть кого-л. непосильным трудом’; *виганя́ти / вигнати сім потів [сьомий піт]* з кого (букв. выгонять / выгнать семь потов [седьмой пот] из кого) ‘2) кто-либо сильно устает от напряженной или очень тяжелой работы, деятельности’; *не чути (не відчува́ти) ніг [під собою]* (букв. не чувствовать (не ощущать) ног [под собой]) ‘2) испытывать сильную усталость от чрезмерной ходьбы, бега и др.’; *відкривається / відкрилося друге дихання* у кого (букв. открывается / открылось второе дыхание у кого) ‘ощущается прилив новых сил’; *світ [в очах (перед очима)] тма́рється (темніє, ме́ркне, му́титься) / потьма́рився (потемнів, поме́рк, помуті́вся)* (букв. мир [в глазах (перед глазами)] темнеет (меркнет, мутнеет, помутнел) ‘1) кто-л. испытывает головокружение, теряет возможность четко воспринимать действительность от удара, боли’ и др.

Органические (висцеральные) ощущения, рецепторы которых расположены во внутренних органах и тканях тела, возникают вследствие сдвигов, происходящих во внутренней среде организма (голод, жажда, боль и др.). Следующие фразеологизмы, характеризуют ощущение голода, жажды:

1) в крымскотатарском языке – *ачтан ольмек* (букв. умирать от голода) ‘быть очень голодным, умирать с голоду’; *копек киби ач олмакъ* (букв. быть голодным как собака) ‘сильно проголодаться, быть голодным как волк’; *агъызына бир чён биле алмамакъ* (букв. во рту не было и щепки) ‘кто-либо ничего не ел, не пил’; *аши дамары [тамырлары] ачылмакъ* кимнинь (букв. открылся пищевод) ‘начинать испытывать сильный голод, проголодаться, разгулялся аппетит у кого’; *силикейлери акъмакъ* (букв. слюнки текут) ‘кто-либо испытывает сильное желание поесть,

слюнки текут'; *юрєги талыкъмакъ [талыкъ]* (букв. сердце становится чуть тёплым) 'проголодаться'; *агъызны ельге ачмакъ* (букв. открыть рот на ветер) 'остаться голодным'; *козьлерине къаранлыкъ тюшмек* (букв. темнота опустилась на глаза) 'в глазах темнеет от голода' и др.;

2) в украинском языке – *живіт присо́х до спи́ни (до хребта́)* у кого (букв. живот присох к спине (к хребту) у кого) 'кто-либо очень голодный'; *і горобець у роті не наслідив* у кого (букв. и воробей в рту не наследил у кого), 'кто-л. очень голодный, совсем ничего не ел'; *[аж] слина [з рота (по губах)] котиться (тече, набігає і т. ін.) / покотилася (потекла, набігла і т. ін.)* кому, у кого (букв. [аж] слюна [из рта (по губам)] катится (течёт, набегаёт и т.д.) / покати́лась (потекла, набежала и т.д.) у кого) '1) кто-л. очень хочет есть, предчувствует наслаждение от чего-нибудь вкусного, аппетитного'; *кишки грають / заграють [марш]* у кого (букв. кишки играют / начинают играть [марш] у кого) 'кто-л. очень голодный'; *закропи́ти душучим* (букв. окропить душу чем-л.) '1) утолить голод, жажду небольшим количеством еды или воды'; *замори́ти черв'яка́* (букв. заморить червяка) 'утолить голод, перекусить'; *вовк кишки догризає* у кого (букв. волк кишки догрызает у кого) 'кто-л. очень хочет есть'; *[і] крихти (росинки) в роті небуло́у* кого (букв. [и] крошки (росинки) во рту не было) 'кто-л. очень голодный, совсем ничего не ел' и др.

Идиомы, характеризующие болевые ощущения:

1) в крымскотатарском языке – *чырайы [чекрен] атмакъ [агъармакъ, ап-акъ кесильмек, бем-бєяз олмакъ]* кимнинь (букв. цвет лица стал белым) 'ощутить острую боль'; *юрєкке тиймек [токъунмакъ]* (букв. тронуть сердце) '2) ощутить острую, сильную боль'; *юкбусызлыкътан башы агъырлашты* кимнинь (букв. от бессонницы голова стала тяжёлой у кого) 'ощутить головную боль из-за долгого сна' и др.;

2) в украинском языке – *голова́ розва́люється [лопається]* у кого (букв. голова разваливается [лопается] у кого) 'кто-либо мучается, страдает от сильной головной боли'; *голова́ [іде, ходить, пішла] обертом [кругом]* у кого (букв. голова [идёт, ходит, пошла] кругом / пошла (начала ходить) [кругом] у кого) '1) кто-л. испытывает головокружение (от болезни, боли, голода и др.)'; *круги літають [іду́ть] / заліта́ли [пішли́] перед очі́ма [в оча́х]* у кого (букв. круги летают [идут] / залетали [пошли] перед глазами [в глазах] у кого) 'кто-л. испытывает головокружение от боли, усталости и т.д.'; *[аж] іскри з очей сиплю́ться [летять, скачуть] / посипались [полетіли, поскакали]* (букв. [аж] искры с глаз сыплотся [летят, скачут] / посыпались [полетели, поскакали]) '3) испытывать головокружение от острой физической боли, наплыва сильных непредвиденных чувств и т.д.'; *як хто [ножем, серпо́м] різну́в (різону́в) [по серцю́]* кого (букв. как кто-л. [ножом, серпом] резнул (резанул) [по сердцу] кого) 'кто-л. испытывает сильную боль'; *смеркло в голові* у кого (букв. потемнело в голове у кого) 'кто-л. испытывает головокружение от удара, болезни'; *слухати джмелі́в (чмелі́в)* (букв. слушать шмелей) 'ощущать гул, шум в голове от удара' и др.

Внешние ощущения (зрительные, слуховые, вкусовые, обонятельные) передаются такими фразеологическими единицами:

- зрительные ощущения:

1) в крымскотатарском языке – *козь чыкъармакъ мумкюн* (букв. можно выгащить глаз) ‘совсем ничего не видно’; *козьге илишимек* (букв. прицепиться к глазу) ‘останавливать на себе чьё-либо внимание, бросаться в глаза’; *назарына чалынмакъ* кимнинь (букв. играть на чей-либо взор) ‘бросаться в глаза’ и др.;

2) в украинском языке – *аж в очах мерехтити [мигтїть]* (букв. аж в глазах мелькает [мигает]) ‘кто-л. испытывает неприятные зрительные ощущения от чего-л. очень яркого, от быстрой смены объектов и т.д.’; *метнути очима (оком)* на кого – що, куди (букв. метнуть глазами (глазом) на кого – что, куда) ‘быстро глянуть на кого-, что-нибудь, куда-то’; *[аж] в очах рябіє* у кого (букв. аж в глазах рябеет у кого) ‘1) кто-л. теряет возможность нормально видеть что-л. из-за избыточности ярких красок, света, пестроты и т.д.’ и др.

• вкусовые ощущения:

1) в крымскотатарском языке – *дады-тузы ёкъ* (букв. нет ни вкуса, ни соли) ‘невкусный’; *зеэр кибѝ* (букв. как яд, отрава) ‘очень острый, острый как перец’; *дадыны [лезетини] алмакъ* (букв. пробовать на вкус) ‘постепенно проявить всё больший интерес к чему-либо, ощущая удовольствие, входить во вкус’; *агъызгъа алынаджакъ шей дегиль* (букв. в рот нельзя взять) ‘что-либо очень горькое, кислое, и в рот не возьмёшь’; *лезети агъызында къалмакъ* кимнинь, ненинь (букв. вкус остался во рту) ‘что-либо очень вкусное, вкус остался во рту’; *пармакъларыны яларсынъ* (букв. пальчики оближешь) ‘очень вкусный, о еде’; *тиши урмакъ* неге (ударить зубы о что) ‘в первый раз отведать, попробовать блюдо; *юрегини [юрекни, юрек] якъмакъ* (букв. сжечь сердце) ‘3) ощутить остроту или кислоту еды’ и др.;

2) в украинском языке – *[тільки] пальчики оближеш* (букв. только пальчики оближешь) ‘1) что-либо очень вкусное’ и др.

• слуховые ощущения:

1) в крымскотатарском языке – *тик кельмек* (букв. приходит грубым, резким) ‘производит неприятное впечатление на слух, ухо режет’; *юрегине [джанына] тиймек* (букв. затрагивать сердце, душу) ‘сильно, глубоко волновать, тревожить, брать за душу’ и др.;

2) в украинском языке – *[аж]вўха в’янутьу* кого (букв.[аж] уши вянут у кого) ‘кому-либо неприятно, противно слышать, слушать что-нибудь’; *різати вўхо [вўха, слух]* кому, чим (букв.резать ухо [уши, слух] кому, чем) ‘1)производит неприятное впечатление на слух, вызывает раздражение своей неуместностью, несуразностью’ и др.

• обонятельные ощущения:

1) в крымскотатарском языке – *башыны тутмакъ* (букв. охватить голову) ‘кружить голову от резкого запаха, затхлого воздуха’; *бурунны йыртмакъ* кимнинь (букв. порвать нос кого, чей) ‘ощутить резкий запах чего-нибудь’ и др.;

2) в украинском языке – *у нїс заколотї* (букв. в нос заколоть) ‘стать не по вкусу’; *[аж] у головї морочитьсѝ* від чого (букв. [аж] в голове кружится от чего) ‘возникает головокружение у кого-л. (преимущественно от сильного воздействия чего-л.)’ и др.

Фразеосемантическая группа «ощущение» включает в себя идиомы, характеризующие следующие виды ощущений: тактильные, внутренние (мышечно-

суставные, вибрационные и статико-динамические), органические (возникают вследствие сдвигов, происходящих во внутренней среде организма: голод, жажда) и внешние (зрительные, слуховые, вкусовые, обонятельные).

Особого внимания заслуживает лексический состав идиом. Семантическая характеристика отдельных подгрупп ФЕ тесно связана с их составляющими – лексическими элементами. Это в основном соматизмы, которые символизируют тот или иной когнитивный процесс [14, с. 78].

Элементами фразеосемантической группы “Ощущение” являются большей частью ФЕ с компонентами, обозначающими вид анализатора: *баш* (голова), *козь* (глаз), *агъыз* (рот), *къулакъ* (ухо) в крымскотатарском языке и *голова* (голова), *очи* (глаза), *зуби* (зубы), *вухо* (ухо) в украинском языке.

Различные виды ощущений представлены фразеологическими единицами в следующем количественном соотношении:

- тактильные ощущения холода и озноба: в крымскотатарском языке – 7 ФЕ, в украинском языке – 19 ФЕ;
- различные внутренние (мышечно-суставные, вибрационные и статико-динамические) ощущения: в крымскотатарском языке – 20 ФЕ, в украинском языке – 20 ФЕ;
- органические ощущения: в крымскотатарском языке – 8 ФЕ, в украинском языке – 8 ФЕ;
- болевые ощущения: в крымскотатарском языке – 3 ФЕ, в украинском языке – 7 ФЕ;
- зрительные ощущения: в крымскотатарском языке – 3 ФЕ, в украинском языке – 3 ФЕ;
- вкусовые ощущения: в крымскотатарском языке – 8 ФЕ, в украинском языке – 1 ФЕ;
- слуховые ощущения: в крымскотатарском языке – 2 ФЕ, в украинском языке – 2 ФЕ;
- обонятельные ощущения: в крымскотатарском языке – 2 ФЕ, в украинском языке – 2 ФЕ.

Общее количество идиом, характеризующих ощущение, насчитывает 53 ФЕ в крымскотатарском и 65 ФЕ в украинском языках. В семантических рядах ФЕ, обозначающих внутренние, органические, зрительные, слуховые и обонятельные ощущения, количество единиц абсолютно равно. Это связано с одинаковыми механизмами когнитивной деятельности человека.

Количество украинских идиом, обозначающих тактильные ощущения холода и озноба, превосходит количество аналогичных крымскотатарских ФЕ, что может быть связано с географическим положением Украины и Крымского полуострова, южная часть которого, находится под влиянием субтропического климатического пояса, в результате чего здесь всегда теплее, чем в остальных регионах Украины.

В семантическом ряду «вкусовые ощущения» значительно преобладают крымскотатарские ФЕ. Можно предположить, что это связано с особенностями крымскотатарской кухни, вкусовой чувствительностью носителей языка.

При обширном материале представится возможность сделать более детальное описание фразеосемантической группы “Ощущение” и её составляющих.

Список литературы

1. Аюпова, Р. А. Семантическое поле “любовь и ненависть” в русской и английской фразеологии / Р. А. Аюпова // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11-13 декабря 2003 г.): Труды и материалы: В 2 т. / Под общ. ред. К.Р. Галиуллиной, Г.А. Николаева. – Казань: 2003. – Т. 2. – С. 121 – 123.
2. Болдырев, Н. Н. Концепт и языковое значение. Лексические и грамматические концепты / Н. Н. Болдырев // Когнитивная семантика (курс лекций по английской филологии). Тамбов: Издательство Тамбовского университета, Издание 2-ое стереотипное, 2001. – С. 5 – 18.
3. Галиуллина, К. Р. Сопоставительный анализ фразеологических единиц, ориентированных на человека в русском и английском языках / К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. – Казань, Издательство КГУ, 2003. – Т. 2. – С. 121 – 123.
4. Девлетов, Р. Р. Русско-крымскотатарско-украинский фразеологический словарь для начальных классов / Р. Р. Девлетов – К.: Пед. думка, 1999. – 27 с.
5. Карасик, В. И. Базовые характеристики лингвокультурных концептов. Антология концептов / В. И. Карасик, Г. Г. Слышкин – Волгоград, 2005. – С. 13 – 15.
6. Кубединова, Л. Ш. Особливості фразеологічної мікросистеми “Мовлення” (на матеріалі субстантивних та дієслівних фразеологічних одиниць російської, кримськотатарської та англійської мов): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.15 “Загальне мовознавство” / Л. Ш. Кубединова. – Донецьк, 2008. – 20 с.
7. Куркчи, У. Сёз бирикмелери / У. Куркчи // Ыылдыз. Ташкент, 1987, №№ 1 – 4, 6; 1988, №№ 1, 3, 4; 1989, №№ 1, 2.
8. Куртсеитов, А. М. Къырым татар тили фразеологиясынынъ пейда олув ёллары ве семантик джеэтинден бирлешюви. Къырымтатар тилининъ къыска фразеологик сёзлюги / А. М. Куртсеитов // Ыылдыз. – 1995. – № 5 – 6. – С. 77 – 86.
9. Манакин, В. Н. Сопоставительная лексикология / В. Н. Манакин – Киев: Знання, 2004. – 326 с.
10. Маслова, В. А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие / А. В. Маслова – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
11. Попова, З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И.А. Стернин – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. – С. 3 – 5.
12. Прадід, Ю. Ф. Фразеологічна ідеографія (проблематика досліджень) / НАН України, Ін-т української мови / Ю. Ф. Прадід – К.: Сімферополь, 1997. – 252 с.
13. Шараева, Г. З. Сопоставительный анализ способов объективации концепта “Истина” в английской и татарской языковых картинах мира: автореф. дисс. на соискание научн. степ. канд. филол. наук: спец. 10.02.19 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / Г. З. Шараева. – Казань, 2007. – 24 с.
14. Эмирова, А. М. Русская фразеология в коммуникативном аспекте / А. М. Эмирова А.М. – Ташкент: ФАН, 1988. – 92 с.
15. Эмирова, А. М. Аспекты сопоставительного изучения фразеологической семантики / А.М. Эмирова. // Проблеми зіставної семантики. Збірник наукових статей. Випуск 7/ Відп. ред. Кочерган М.П. – К.: Вид. центр КНЛУ. – 2005. – С. 252 – 256.
16. Janssen, T. Cognitive Linguistics: Foundations, Scope, and Methodology / T. Janssen, G. Redeker. – Berlin, N.Y.: Mouton de Gruyter. – 1999. – 270 p.
17. Rosh, E. Cognitive representation of Semantic Categories / E. Rosh // Journal of Experimental Psychology. – 104. – 1975. P. 27-48.
18. Айтымларлугъаты (тургъунсёзбирикмелери) / [авт.-сост. Озенбашлы Э.] – Симферополь: Доля, 2008. – 120 с.
19. Крымскотатарско-русский словарь / [авт.-сост. Усеинов С. М.]. – Симферополь: Оджакъ, 2005. – 396 с.
20. Новий англо-український та українсько-англійський фразеологічний словник / [ред. Л. Куліш]. – К.: АКОНІТ, 2008. – 544 с.

21. Русско-крымскотатарский учебный фразеологический словарь / [авт.-сост. Эмирова А. М.] – Симферополь: Доля, 2004. – 176 с.
22. Русско-украинский и украинско-русский фразеологический тематический словарь. Эмоции человека / [авт.-сост. Прайд Ю.Ф.]. – Симферополь: Редотдел Крымского комитета оп печати, 1994. – 244 с.
23. Словник фразеологізмів української мови/ [уклад.: В. М. Білоноженко та ін.]. – К.: Наук. думка, 2003. – 1104 с.
24. Современный психологический словарь / [ред. Б. Г. Мещерякова и др.]. – СПб.: Прайм-Евро-Знак, 2007. – 490 с.
25. Фразеологический словарь крымскотатарского языка У. Куркчи [рукопись], (архив Республиканской крымскотатарской библиотеки им. И. Гаспринского).
26. Широков, В. А. Словники України [Електронний ресурс] / В. А. Широков, О. Г. Рабулець, І. В. Шевченко, О. М. Костишин, К. М. Якименко. – 80 min / 700 MB. – Київ: Інститут мовно-інформаційних досліджень НАН України, 2003. – 1 електрон. опт. диск. (CD-ROM); 12 см. – Систем. вимоги. Intel Pentium – II / 300, 64 Mb RAM; Windows 95, 98, 2000, XP ; MSWord 97-2007. – Назва з контейнера.
27. Новый англо-український та українсько-англійський фразеологічний словник/ [ред. Л. Куліш]. – К.: АКОНІТ, 2008. – 544 с.

Джелілов А.А. Фразеосемантична група відчуття в кримськотатарській і українській мовах / А.А. Джелілов // Ученізаписки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 66-75

У статті розглядаються фразеологічні одиниці кримськотатарської та української мови, що відносяться до семантичної групи “відчуття”. Проводиться класифікація фразеологізмів відповідно до видів відчуттів.

Ключові слова: фразеологія когнітивної діяльності людини, семантичні групи фразеологічних одиниць, процес відчуття

Djelilov A.A. Phraseological unit feeling in tatar and ukrainian languages / A.A.Djelilov // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 66-75

The article deals with phraseological units, related to the semantic group “feeling” in the Crimean Tatar and Ukrainian languages. It shows the classification of phraseological units according to the types of feeling activity.

Key words: phraseology of person’s cognitive processes, semantic groups of phraseological units, feeling process.

Стаття надійшла до редакції 4 жовтня 2010 року

УДК 811.512.19:81'373.7

**КРЫМСКОТАТАРСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ:
УНИВЕРСАЛЬНОЕ И ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ**

Эмирова А.М.

РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Симферополь, Украина

На основе сопоставительного анализа идиоматики русского и крымскотатарского языков сделаны выводы о содержании феноменов универсального и этнокультурного во фразеологии. Отмечена особая – генеративная – функция русского языка в процессах возрождения миноритарных языков, которым угрожает опасность исчезновения.

Ключевые слова: языковая универсалия, этнокультурный феномен, генеративная функция языка.

Активизирующиеся в последнее десятилетие процессы глобализации, по мнению учёных, представляют угрозу языкам и культурам прежде всего малых народов. Процессы социально-культурного строительства, которые происходили в прошлом веке в рамках СССР, могут быть интерпретированы сегодня как глобализация в миниатюре. Известно, что русский язык, как язык межнационального общения, в условиях советского тоталитарного режима выполнял неоднозначные социальные функции: с одной стороны, он способствовал развитию и обогащению словарного запаса и стилистических систем языков малых народов, с другой, – во многом содействовал их деструкции, вытесняя их из совокупного коммуникативного пространства. Наибольший урон языковая ситуация в бывшем Советском Союзе нанесла языкам репрессированных народов, в частности – крымскотатарскому языку.

Известно, что вся система крымскотатарского языка за истекший после депортации крымских татар период подверглась глубокой деформации, особенно заметной на лексико-фразеологическом и грамматическом уровнях. Проблема возрождения и развития крымскотатарского языка имеет два аспекта: социально-политический и собственно лингвистический. В рамках первого аспекта предполагается решение ряда взаимосвязанных вопросов: 1. определение социального статуса крымскотатарского языка (миноритарный – официальный – государственный – язык коренного народа?); 2. расширение системы воспитания и образования на крымскотатарском языке (из функционирующих сегодня в Крыму 600 школ только 14 считаются школами с крымскотатарским языком обучения); 3. расширение его функционального пространства в СМИ (из более чем 1300 изданий, зарегистрированных в Крыму в 2007 г., только 3 газеты и 4 журнала издаются на крымскотатарском языке; эфирное время на радио и телевидении составляет соответственно 1 час 20 минут и 5 часов в неделю). Собственно лингвистический аспект проблемы реанимации крымскотатарского языка предполагает работу в следующих направлениях: 1. сбор и сохранение на современных носителях

исчезающих территориальных диалектов; 2. развитие стандартного (литературного) языка и единой, непротиворечивой системы его ортологии.

Как известно, одним из путей расширения внутреннего (ментального) лексикона человека является языковое общение в процессе обучения, в том числе и самостоятельная работа со словарями. [1]. Практическая лексикография является тем беспристрастным зеркалом, в котором отражается состояние языка и науки о нём. Современная крымскотатарская лексикография бедна в количественном и качественном отношениях. Достаточно сказать, что до сих пор не создан толковый словарь, который призван регламентировать употребление слов (в соответствии с их значением), их написание, изменение, сочетаемость и в определенной степени – произношение. Отсутствует и толковый фразеологический словарь [2].

В данной статье обобщён опыт создания двух учебных переводных фразеологических словарей с левой русской частью, позволивший сделать выводы об онтологических категориях языка – универсальное и этнокультурное на уровне фразеологии.

На современном этапе функционирования крымскотатарского языка особую роль должны и могут сыграть двуязычные словари с левой русской частью. Мною создано два русско-крымскотатарских фразеологических словаря: “Русско-крымскотатарский словарь сочетаний, эквивалентных слову” (в соавторстве) [3] и “Русско-крымскотатарский учебный фразеологический словарь” [4].

Особо значимым в рамках заявленной темы является второй словарь, потому что и в русской, и в крымскотатарской его частях представлен однородный фразеологический материал – только идиомы (фразеологические сращения и фразеологические единства). Известно, что в двуязычной фразеографии используются три способа перевода фразеологических единиц: 1. с помощью эквивалентов, т.е. фразеологизмов, полностью совпадающих по содержанию, в том числе и по внутренней форме, стилистической и эмотивной окраске; 2. с помощью аналогов, т.е. фразеологизмов, частично совпадающих по значению, отличающихся внутренней формой и, возможно, стилистической и эмоциональной коннотацией; 3. с помощью буквального перевода, интерпретируемого свободным словосочетанием. В данном словаре использованы первые два способа: в него включены лишь те русские идиомы, для которых были найдены крымскотатарские идиоматические же соответствия – эквиваленты и аналоги. Такой подход к сбору и фиксации языкового материала объясняется поставленной целью – не знакомство с идиоматикой русского языка, а расширение ментального лексикона крымских татар.

Формирование крымскотатарской части словаря осуществлялось следующими путями: 1. работа со словарями разных типов и языков; 2. работа с респондентами; 3. выборка из художественных и газетно-публицистических текстов.

Материал обоих словарей позволяет сделать выводы по кардинальной для теории фразеологии и фразеографии проблеме универсальное и этнокультурное во фразеологии. **Универсальное** обнаруживается прежде всего во фразеологических единицах, соотносящихся со сферами психики (мыслительные и эмоциональные процессы и состояния) и физиологии человека. Именно эти сферы дают наибольшее количество фразеологических эквивалентов: **открывать рот агъызыны**

ачмакъ ‘начинать говорить, высказывать своё мнение’; *молоко на губах не обсохлоу кого* – *агъзы даа сют къокъуй кимнинъ* ‘кто-либо совсем ещё молод и неопытен’; *вбивать в голову кому, что* – *акълына къоймакъ кимнинъ, нени* ‘внушать что-либо, убеждать в чём-либо’; *держатъ в умекого, что* – *акълында тутмакъ нени* ‘постоянно думать или помнить о ком-либо или о чём-либо’; *вылетать из головыукого* – *акълындан чыкъмакъ кимнинъ* ‘забывать’; *ходить из уст вуста* – *агъыз агъыздан кезмек* ‘распространяться (о слухах, новостях)’; *поджилки трясутся у кого* – *къоркъу дамарлары тутмакъ кимнинъ* ‘кто-либо испытывает сильный страх, дрожит от страха’; *поворачивать оглобли арабасыны тувармакъ* ‘отступать от своих обещаний, убеждений’. Ср. также: *белая кость* – *акъ суюк (суюклерден)* ‘человек знатного происхождения или принадлежащий к привилегированному сословию’; *чёрная кость* – *къара суюк (суюклерден)* ‘человек незнатного происхождения или принадлежащий к непривилегированному сословию’ и др.

Этнокультурное проявляется в содержании тех единиц, внутренняя форма которых отражает национально-культурные реалии: природно-климатические условия, в которых сформировался народ носитель данного языка, традиционные формы его жизнедеятельности и хозяйствования, обычаи, собственные имена, реалии повседневной жизни (одежда, обувь, пища, мебель, орудия труда) и др. Это преимущественно фразеологические аналоги: *болтать языком* – *агъзында бакъла сыланмаз кимнинъ* (букв.: у него во рту фасоль не намокнет) ‘слишком много говорить, пустословить’; *как осёл глуп* – *Корбекуль эшеги киби ахмакъ* (букв.: глуп, как осёл из села Корбекуль, жители которого считались глупыми); *делатъ большие глаза пармагъыны тишлемек* (букв.: укусить палец, взять его рот) ‘выражать крайнее удивление, недоумение’; *когда рак на горе свистнет девеминареге чыкъкъанда* (букв.: когда верблюд поднимется на минарет) ‘никогда’; *важная птица* – *агъасы гъазы (гъазылардан) кимнинъ* (букв.: его брат газы – борец за ислам в средние века) ‘человек, занимающий высокое общественное положение, обладающий большим влиянием’.

Выявление универсального и этнокультурного усложнено феноменом калькирования: респонденты затруднялись разграничивать исконно тюркские фразеологические единицы и русские заимствования-кальки, что свидетельствует о мощном влиянии русского языка на механизмы речеобразования крымских татар и о деформации их языкового сознания на ассоциативном уровне. Ср.: *пить кровь кого* – *къаныны ичмек кимнин* ‘мучить, притеснять кого-либо, издеваться над кем-либо’; *отсохни у меня язык* – *тилим къурусун* (при наличии в языке – *тилим тутулсын*, букв.: пусть мой язык отнимется) ‘клятвенное заверение’; *входитъ с чёрного хода* – *арт къапыдан кирмек (сокъулмакъ)* ‘добиваться чего-либо незаконным путём’; *вариться вобщем котле* – *биркъазанда къайнамакъ* ‘долго находиться в какой-либо среде, воспринимая её взгляды, интересы’; *быть одной ногой в могиле* – *бир аягъы мезардаолмакъ кимнинъ* ‘быть при смерти’; *утопить в ложке водыукого* – *бир къашыкъ сувда богъмакъ* (при наличии вариантов: *къарыш* ‘пядь, небольшое количество’, *ютум* ‘глоток’); *уйти виной мир* – *обир дюнъягъа кетмек* ‘умереть, скончаться’; *слюнки текуту кого-либо* – *силекийлериакъмакъ*

кимнинь ‘кто-либо испытывает сильное желание съесть, попробовать или выпить что-либо вкусное’; *несчитать за человека кого-либо* – *адасаймамакъкимни* ‘пренебрежительно относиться к кому-либо, не считаться с кем-либо’; *легко сказать – айтмасы къолай* ‘выражение несогласия’ и др.

Как показывает опыт создания и использования вышеназванных двуязычных словарей с левой русской частью, русский язык в данном случае выполняет функции особого “входа” в крымскотатарский язык, функции компаса-ориентира, позволяющего вести целенаправленный поиск языковых единиц, необходимых для оптимизации коммуникации на крымскотатарском языке. Данный вывод базируется на анализе языковой ситуации в Крыму и характере крымскотатарско-русского билингвизма, который относится к типу асимметричного с преобладанием русской составляющей [5 – 10].

Сегодня сама история предоставила великому русскому языку возможность выполнять новую социальную функцию – способствовать сохранению и возрождению языков, которым угрожает опасность исчезновения с лингвистической карты мира. Такую эксклюзивную функцию русского языка можно условно назвать регенеративной (от лат. *regeneratio* – восстановление, возрождение, возобновление) – восстановительной, возмещающей нанесенный ущерб.

Список литературы

1. Эмирова А.М. Учебные словари как инструмент возрождения и развития крымскотатарского языка // Культура народов Причерноморья. – Симф., 2003. – № 43. – С. 242-245.
2. Эмирова А.М. Крымскотатарская лексикография: современное состояние и перспективы развития // Культура народов Причерноморья. – Симф., 1998. – № 3. – С. 293-296.
3. Эмирова А.М., Усеинов С.М. Русско-крымскотатарский словарь сочетаний, эквивалентных слову. – Симферополь: Сонат, 2003. – 232 с.
4. Эмирова А.М. Русско-крымскотатарский учебный фразеологический словарь – Симферополь: Доля, 2004. – 176 с.
5. Эмирова А.М. Языковая ситуация в Крыму и насущные проблемы возрождения крымскотатарского языка // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 1997. – № 1. – С. 83-86.
6. Эмирова А.М. Мовна ситуація та мовна політика в Криму // Ж. Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – Київ, 1998. – № 6. – С. 121-126.
7. Эмирова А.М. Крымскотатарский язык в лингвокультурной ситуации Крыма // Проблемы взаимодействия языков и культур в посткоммунистических странах Центральной и Восточной Европы: Матер. междунар. науч.-практ. конф. (Ялта, 23– 27.11. 1998). – Киев: УНВЦ «Рідна мова», 1999. – С. 25-30
8. Эмирова А.М. Языковая компетенция крымских татар // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2001. – № 21. – С. 182-184.
9. Эмирова А.М. уський дискурс як компонент речової діяльності кримських татар // Культура народів Причорномор'я. – Симферополь, 2003. – № 37. – С. 132-135.
10. Эмирова А.М. Шляхи відродження і розвитку кримськотатарської мови // Україна– Туреччина: минуле, сучасне та майбутнє / Збірник наукових праць. – Київ, 2004. – С. 410-414.

Емірова А.М.Кримськотатарська фразеологія: універсальне й етнокультурне /А.М.Емірова// Ученізаписки Таврійського національного університетуім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 76-80

На основі порівняльного аналізу ідіоматики російської і кримськотатарської мов зроблено висновки щодо змісту феноменів універсального й етнокультурного у фразеології. Звернено увагу на особливу –

генеративну – функцію російської мови в процесах відродження міноритарних мов, яким загрожує небезпека зникнення.

Ключові слова: мовна універсалія, етнокультурний феномен, генеративна функція мови.

Emirova A.M. Crimean-Tatar phraseology: universal and ethnic cultural / A.M. Emirova// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 76-80

On the basis of comparative analysis of Russian and Crimean Tatar idioms conclusions about the content of universal and ethnocultural phenomena in phraseology have been made. The main – generative – function of the Russian language in the processes of reviving endangered minority languages has been noted.

Key words: linguistic universality, ethnocultural phenomenon, generative function of language.

Стаття надійшла до редакції 19 грудня 2010 року

УДК 811.161'373.7

ІДІОМА (И) КОНЦЫ В ВОДУ В СИНХРОНІЇ ТА ДІАХРОНІЇ

Жуйкова М.В.

Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк, Україна

У статті запропоновано нову версію походження "темної" російської ідіоми *(и) концы в воду*, що у ХІХ ст. вживалась у своєму первісному значенні, яке маркувало благополучне завершення якоїсь складної справи. Припускається, що ця ідіома генетично пов'язана, по-перше, з традиційною обрядово-календарною формулою вигнання нечистої сили, а по-друге, з популярними російськими пареміями двох типів: *Кто лопти плетет, тот умей и концы хоронит* та *Правду, что дугу, в воду не спрячешь: концы в воду, а середка наружи*.

Ключові слова: ідіома *(и) концы в воду*, паремія, синхронія, діяхронія, семантика.

Історична (діяхронна) фразеологія, незважаючи на величезну кількість робіт, присвячених реконструкції внутрішньої форми й походженню окремих сталих виразів, фактично робить перші кроки. Про це досить яскраво і переконливо пише В.М.Мокієнко в одній зі своїх останніх робіт "Народная этимология в исторической фразеологии" [2, с. 228-238]. У чому ж причина суттєвого відставання фразеології від інших історичних дисциплін (історичної фонетики, граматики, навіть лексичної етимології)? Відповідь очевидна – незрівнянна складність предмету дослідження, який досі не вдається навіть задовільно класифікувати, через відсутність регулярності та повторюваності у механізмах творення фразем (якщо говорити не про формально-семантичні моделі, які охоплюють лише частину стійких сполучень, а про масив фраземіки мови в цілому), через різну історичну глибину досліджуваних явищ і т.д. Все це, звичайно, ускладнює й відсутність (точніше, нерозробленість) методик, які б дозволяли отримати хоча б несуперечливі з точки зору вимог лінгвістичної науки результати. Чи можливо взагалі розробити методики, якщо йдеться про закриті для сучасного дослідника, загублені в часі процеси? Про одиничні фраземи, що не творять формально-семантичні моделі? Про фраземи, що погано зафіксовані старими джерелами (або й зовсім не зафіксовані)? На нашу думку, за таких умов залишається лише сподіватися на щасливий випадок, який, можливо, надасть фразеологові унікальну інформацію для виявлення минулого ідіоми та дозволить висунути верифіковану гіпотезу про її походження.

Нашу статтю присвячено етимології однієї з "темних" ідіом російської мови – виразу *(и) концы в воду*. Очевидно, в українську та білоруську мову він потрапив уже в готовому вигляді, як запозичення з російської, тому його етимологізація потребує звернення до фактів російської історії та народної культури.

Розгляньмо актуальне значення цієї ідіоми в сучасних фразеологічних словниках, а також коротко подамо відомі версії її походження.

У словниках російської фразеоматики за редакцією О.І.Федорова та О.І.Молоткова ідіома подається у формі *и концы в воду* і тлумачиться однаково: "Не

осталось (чтобы не осталось) никаких улик, следов, признаков чего-либо” [ФСФ 1, с. 315], [ФСМ, с. 204-205]. Подібне тлумачення подано і в “Історико-етимологічному довіднику” з російської фразеології, однак у ньому до ідіоми *и концы в воду* додається дієслівний компонент. Крім того, це джерело подає не одне, а два близьких значення: “*И концы в воду* (с компонентом *прятать, хоронить*). Простор., ирон. 1. Дело кончено, не осталось никаких следов, улик. 2. Об уничтожении чего-либо предосудительного, что необходимо скрыть” [БМС, с. 293]. Два значення ідіоми *кінці у воду* знаходимо в українському фразеологічному словнику, однак різниця в тому, що одне з них – актуальне, подібне на тлумачення, подані в російських фразеологічних словниках, а інше – застаріле (з прикладом із “Наталки-Полтавки” І.Котляревського): 1. “не залишати ніяких слідів злочину, негідного вчинку”. 2. “все вирішено” [ФСУМ 1, с. 375-376].

Наявні версії походження ідіоми (*и*) *концы в воду* зібрані в “Історико-етимологічному довіднику”. Коротко йдеться про таке:

а) Ідіома пов’язана з видом страти, яку застосовував цар Іван Грозний до новгородців (коли до шиї жертви прив’язували мотузку з каменем). Цієї версії дотримувалися відомі дослідники С.Максимов та М.Міхельсон.

б) Ідіома виникла з професійного мовлення розбійників, які викидали у воду тіла своїх жертв (ця версія представлена у “Словаре русского языка” Я.Грота та О.Шахматова).

в) Ідіома бере свій початок із мовлення моряків та рибалок. Коли судно відчалює від берега, краї канатів потрапляють у воду, пор. сталий вираз *отдать концы* (відв’язати мотузку, якими судно прив’язане до берега). Тут слово *конец* спочатку співвідносилось з канатом. Ця версія належить М.Шанському, В.Зиміну, О.Філіпову.

Наш основний аргумент проти всіх запропонованих гіпотез полягає в тому, що жодна з них не бере до уваги діахронної семантики ідіоми *и концы в воду*, хоча остання легко виявляється у численних вживаннях цього виразу у російській (і меншою мірою – в українській) літературі ХІХ століття. Звернімося до деяких характерних контекстів.

(1) Скотинін. *...Хлопотать я не люблю, да и боюсь. Сколько меня соседи ни обижали, сколько убытку ни делали, я ни на кого не бил челом, а всякий убыток, чем за ним ходит, сдеру с своих же крестьян, **таки концы в воду**.*

Простаков. *То правда, братец: весь околоток говорит, что ты мастерски оброк собираешь.* Д. Фонвизин. Недоросль.

(2)– *Добре! от добре!* – сказав Солопий, хлопнув руками. *... Да что думать: годится или не годится так – сегодня свадьбу, **даи концы в воду!*** Н.Гоголь. Сорочинская ярмарка.

(3) Аммос Федорович. *Да вам чего бояться? Колпаки чистые надел на больных, **да и концы в воду.*** Н.Гоголь. Ревизор.

Ці контексти дуже чітко засвідчують старе значення фразеологізму *и концы в воду*: “некое хлопотное дело благополучно закончено; больше не о чем беспокоиться”. Як бачимо, ідіома не завжди співвідносилась із ситуаціями, де щось приховувалось.

Близьке значення цей вираз має й у І.Котляревського (текст 1819 р.):

(4) *Н а т а л к а. О Петре! Скільки сльоз вилила я за тобою. Я знаю тебе і з тим не питаюся, чи іще ти любиш мене, а за себе — божусь...*

М и к о л а (перебиває). Об любові поговорите другим разом, ліпшим часом; а тепер поговоріте, як з возним розв'язатись.

*Н а т а л к а. Не довго з ним розв'язатись: не хочу, не піду, **та й кінці в воду!*** І.Котляревський. Наталка-Полтавка.

Спочатку з'ясуємо запитання: як співвідносяться ідіоми *прятать* (*хоронить*) *концы в воду* и *концы в воду*? Чи можливо одну з них вважати основною, а іншу – утворену від її основи шляхом нарощування або ж редукції компонентів?

Зіставивши їх, з'ясуємо, по-перше, розбіжність у семантиці: *прятать* (*хоронить*) *концы в воду* означає 'уничтожать улики какого-либо преступления', а ідіома *и концы в воду* – 'сложное дело закончено, благополучно завершилось'. По-друге, легко помітити, що ці близькі за формою вислови зовсім по-різному поведуть себе в синтаксичному плані: якщо *прятать* (*хоронить*) *концы в воду* входить у структуру речення як звичайний дієслівний присудок, простий чи складений, див.(5), то ідіома *и концы в воду*, як правило, зберігає свою синтаксичну автономність й утворює самостійну приєднувальну конструкцію.

(5) *Если он сам ограбит, то старается **схоронить концы в воду.*** М.Салтыков-Щедрин, Благонамеренные речи.

Таким чином, це дві різні фраземи, що не виключає наявності між ними якихось генетичних чи асоціативних зв'язків.

Ще раз акцентуємо увагу на тому, що спочатку ідіома *и концы в воду* не співвідносилась з ситуаціями, де що-небудь приховувалось. Вживання сталого сполучення з цим значенням у літературі фіксуються пізніше, ніж ті, в яких йдеться про благополучне завершення складної справи. Що ж можна сказати про походження ідіоми *и концы в воду*?

У нашій гіпотезі ми виходимо з того, що ідіома *и концы в воду* – це фрагмент повнішої за складом одиниці – паремії. На це вказує синтаксична самостійність ідіоми, її вживання в приєднувальній конструкції. Саме так (поза структурою речення) використовуються в мовленні приказки. Справді, таке припущення підтверджується наявністю у збірці російських приказок І.Снегірьова (1848 р.) рідкісної паремії *Концы в воду, а пузыри наверх* [Снегир., с. 486]. У В.Даля ця ж паремія зафіксована двічі, у наступних формах: *Концы в воду – и пузыри вверх. Концы в воду – и пузыри в гору* [ПРН, с. 170]. На жаль, ці паремії подаються без будь-яких коментарів про те, що вони означали і як вживались. Однак цей напрям дослідження виявляється все ж таки не безплідним, подальші пошуки приводять нас до старої паремії *Все бесы в воду, да и пузырья вверх*, де на місці першого іменного компонента *концы* стоїть сполучення *все бесы*.

На цю рідкісну, маловживану приказку звернув увагу О.І.Фьодоров, вивчаючи російську фразеоматику XVIII ст. У своїй монографії він навів єдиний відомий контекст з цією приказкою – фрагмент з комедії письменника XVIII ст. М.Матинського "Санктпетербургский гостинный двор". Крім цього, Фьодоров виявив у п'єсі Івана Крилова "Пирог" (1802 р.) вираз *так и беси в воду!* і припустив,

що “в данном случае мы имеем дело с устаревшей поговоркой, смысл которой не понятен” [4, с.164]. Паремія *Все бесы в воду, да и пузырья вверх* потрапила в словник фразеологізмів російської мови XVIII ст. М.Ф.Палевської, де наводиться той самий фрагмент з комедії М.Матинського [Пал., с.115].

Звернімось до цього контексту.

(6) Крючкодей: *Ну, смотри же. Поручительство-то от векселя отрежь, как будто закладу у тебе не бывало; а я вексель Крепышкиной на обороте поскоблю, так вот все бесы в воду и пузырья вверх.*

Яку ж інформацію про зміст паремії може подати цей контекст?

Приказка використана в ситуації, де герой комедії (*Крючкодей*) хоче шляхом махінації (підробки грошового документа) досягти успіху у фінансових справах. Якщо на векселі зникне запис про позику грошей, то шахрайство неможливо буде викрити, а шахрая не притягнуть до відповідальності. Саме цей бажаний для себе результат герой маркує приказкою *Все бесы в воду, да и пузырья вверх*. Її значення, згідно з інтерпретацією М.Палевської, таке: ‘О благополучном завершении какого-либо предприятия’ [Пал., с.115]. Однак досі неясно, як цей зміст пов’язаний з образом, що лежить в основі паремії: *бесы (черти)* переміщуються у воду (скажімо, стрибають), а з глибини на поверхню піднімаються бульбашки повітря.

Редуковану форму приказки (*Все бесы в воду*), від якої залишилась лише перша частина, крім п’єси І.Крилова, знаходимо також у сатиричному романі Василя Наріжного “Российский Жилбляз, или Похождения князя Гаврилы Чистякова”, що був надрукований у 1814 р. Тут вираз *Все бесы в воду* також означає благополучне завершення справи, вирішення складної, заплутаної проблеми:

(7) Староста. *Да коего ж беса мы с ним делать будем?*

3-й десятский. *Ну, когда уж так, пусть, собака, окрестится и мы занего выдадим шинкарку. Тут все бесы в воду, а он нас хорошенько за то попотчует да даст на кушаки, а бабам на повойники.* В.Нарежный. Российский Жилбляз.

Пізніші використання приказки *Все бесы в воду, да и пузырья вверх* в її повній чи редукованій формі (у вигляді першої частини) нам невідомі. Очевидно, що вже на початку XIX ст. паремія сприймалась як архаїчна і зникла з ужитку. Це явище теоретично можна пояснити двома причинами: або смисл, що передає паремія, перестав бути для мовців актуальним, або ж приказку *Все бесы в воду, да и пузырья вверх* замінив інший вираз, семантично еквівалентний і формально близький. Ми схиляємось до другого варіанту пояснення. Як нам видається, відомий фразеологізм *и концы в воду* виник шляхом формально-семантичної трансформації приказки *Все бесы в воду, да и пузырья вверх*, отримавши від неї весь план змісту й частину плану вираження (*в воду*).

Тепер слід коротко зупинитися на запитанні про походження паремії *Все бесы в воду, да и пузырья вверх*, яка використовувалась, коли йшлося про благополучне завершення якоїсь справи.

Семантичним центром цієї паремії є дві лексеми: “вода” і “бес”. У паремії створений образ чорта, який переміщується з суходолу у воду. Який сенс має це переміщення? Відомо, що у народній культурі вода є постійним (точніше,

узуальним) місцем перебування багатьох демонічних персонажів. Але, як свідчать етнографічні дані, деякі представники нечистої сили регулярно, у певні календарні періоди, переходять з води на землю, а потім знову зникають у воді. Це стосується, наприклад, русалок, які виходять на землю влітку, після Трійці, залишаються на ній приблизно до Івана Купала, а потім знову повертаються у воду. Іншим часовим інтервалом, коли на землі з'являється нечиста сила, є святки, тобто період від Різдва до Хрещення, як відомо, найбільш прийнятний час для ворожінь про майбутнє. У цей час на землі гуляють чорти. У М.І.Толстого є спеціальна робота, де він докладно описав одного демонічного персонажа на ім'я *шуликун*, популярного на Російській Півночі [3, с. 270-279]. За його даними, шулікуни (це невеликі чорти, розміром з кулак, що живуть артіями, ватагами) з'являються з води на святки і зникають у річці чи озері після водосвяття на Хрещення. Це підтверджується і сучасними етнографічними джерелами: "*На Святки на реку с крестным ходом ходят, а потом говорят, теперь всех шуликунов в речке, в Ердане потопили, некого бояться*" [Череп., с. 62].

Вихід нечистої сили з води в народній традиції інтерпретується як порушення усталеного світового порядку, як небезпечне для людей вторгнення у світ чужих, хаотичних сил. Тому для відновлення порушеного порядку використовуються спеціальні календарні обряди, що мають як акціональний, так і вербальний компонент. Як можна припускати (тільки припускати, оскільки фіксацій цього календарного обряду дуже мало!), формула *Все бесы в воду, да и пузырья вверх* спочатку була вербальною складовою обряду вигнання нечистої сили у воду, що здійснювався, скорше за все, наприкінці періоду 'страшних вечорів', тобто в січні, докладніше про це в [1, с. 336-349]. Є непрямі етнографічні докази, наприклад стаття Михайла Макарова 1828 року, що вказують на обрядову 'прив'язку' виразу *Все бесы в воду, да и пузырья вверх* [Макар., с. 190]. Оскільки мета обряду вигнання нечистої сили – відновити порушений порядок, відправити нечисту силу в її локус, то формула *Все бесы в воду, да и пузырья вверх* легко отримала узагальнене значення: 'складна справа благополучно закінчилась, немає потреби повертатись до неї'. Очевидно, з його появою стало можливим використання цієї паремії поза обрядовим контекстом.

Саме у такому значенні ('складна справа благополучно закінчилась, немає потреби повертатись до неї') вживався у XVIII ст. (і у першій третині XIX ст.) російський зворот *и концы в воду*. Цей промовистий факт дозволяє зблизити два вирази: паремію *Все бесы в воду, да и пузырья вверх* і коротшу фразу *и концы в воду*. Очевидно, мовці іноді використовували цей вираз і в його повній формі: *Концы в воду, а пузырья на верх* (як він зафіксований у збірках І.Снегірьова та В.Даля). Втрата другого компонента (*пузыри на верх, вверх, на гору*) пов'язана, очевидно, з тим, що образ, який у ньому поданий, виявився для носіїв російської мови дуже далеким від змісту, що передається у першій частині паремії. Нагадаємо, що у російській літературі початку XIX ст. фіксується усічена паремія *Все бесы в воду* – тобто без другої частини.

Тепер слід дати відповідь на запитання: як замість *бесов* в паремії опинились *концы*? Звичайно, слово *концы* можна розуміти у результативному значенні, як

‘завершення справи’. Але в такому випадку тут слід очікувати однину (пор. *Конец — делу венец, и дело с концом, в конце концов*). Ще один можливий варіант – вважати *концы* евфемістичною заміною слова *бесы* (*беси*). Навряд чи його можна визнати правильним, оскільки такі заміни невідомі.

Тут ми ризикнемо зробити деякі припущення.

Як нам здається, лексема *концы* з’явилась у паремії *Концы в воду, а пузыри на верх* внаслідок атракції, тобто під впливом прислів’їв двох типів.

По-перше, це паремія, що базується на способі плетіння *лаптей*: *Лапти плетет, а концов хоронить не умеет, Кто лапти плетет, тот умеет и концы хоронить* [Аник., с. 149], *Кто лапти плетет, тот умеет и концы хоронить* [ПРН 1, с. 170]. Слово *конец* означає тут край, кінець однієї смужки лика, тобто матеріалу, з якого плели *лапти*. Пор. діалектне *конец* у значенні “лько определенной длины для вязания лаптей” [СРНГ 14, с. 253]. Оскільки таких смуг використовувалось багато, в паремію ввійшло слово у множині – *концы*. Переносне значення цих паремій вказує на необхідність (або вміння) приховувати сліди своєї діяльності. Зрозуміло, йшлося про незаконні справи, які слід здійснювати непомітно, щоб не видати себе, не залишити доказів. Невипадково В. Даль розмістив паремію *Кто лапти плетет, тот умеет и концы хоронить* у розділі “Сознание – Улика”. Скорше за все, ці паремії стосувались крадіжок, на що вказують деякі варіанти, наприклад: *Крадёт, а концов не умеет хоронить* [Аник., с. 143]. Таким чином, слово *концы* отримує у семантичному просторі поданих приказок узагальнене значення ‘те, що слід приховати’.

По-друге, можна припустити, що слово *концы* у приказці *Концы в воду, а пузыри на верх* з’явилося під впливом паремій, що базуються на образі дерев’яної дуги, що не тоне у воді. Ці паремії формують цілу семантично і формально близьку групу: *Неправда* (или: *Грех*), *что дуга ветловая: концы в воде, так середка наружу; середка в воде — концы наружу* [ПРН 1, с. 162], *Грех, что дуга вязовая, концы в воде, середка наружу* [ППЗ, с. 153], *Правду, что дугу, в воду не спрячешь: концы в воду, а середка наружи* [Аник., с. 145]. Це експліцитні порівняння, в яких основою для зіставлення служить звичайний у селянському побуті предмет – дуга для запрягання коней. У пареміях відзначена властивість дерева не тонути у воді, а плавати на її поверхні. Референтом слова *конец* у цих пареміях є “кінець, край дуги”, що протиставляється її середині. У цьому компоненті паремії актуалізований смисл “те, що складно або неможливо заховати”. Порівняння правди (неправди, гріха) з дугою, яка не потопає, базується на народно-етичному переконанні, що все таємне рано чи пізно стане явним.

Як бачимо, символічне значення лексеми *конец* в обох типах паремій досить близьке: кінець – це те, що хтось хоче приховати від людських очей. Пор. паремію *Как ни хорони концов, а выйдут наружу* [ПРН 1, с. 161], з якою можна зіставити обидві базові ситуації: плетіння личаків та занурення у воду дерев’яної дуги. Інші паремії виразніше вказують на те, що приховують щось недозволене, гріховне, злочинне: *Как ни хорони концов, а Бог попутает, выдаст, Как ни хорони концов, а Бог найдет* [ПРН 1, с. 162].

Звернімо увагу на те, що в паремії, яка містить у собі порівняння правди (неправди) з дугою, вводиться й посилання на сферу води як місця, де можна щось надійно заховати, не залишаючи слідів і при цьому не боятися, що предмет з'явиться на поверхні води. Таким чином ми припускаємо, що в результаті контамінації наступних паремій: *Лопти плетет, а концов хоронить не умеет* і *Правду, что дугу, в воду не спрячешь: концы в воду, а середка наружи*—і виникла ідіома *прятать (хоронить) концы в воду*.

Що ж стосується обрядової паремії *Все бесы в воду, да и пузырья вверх*, то про її близькість до приказок про дерев'яну дугу свідчить той факт, що в обряді вигнання нечистої сили нечиста сила також ховалась у воді. Заміна слова *бесы* словом *концы* могла, очевидно, відбутись тоді, коли у свідомості більшості мовців паремія *Все бесы в воду, да и пузырья вверх* вже не асоціювалась з обрядовою практикою вигнання чортів, відокремилась від неї й отримала узагальнене значення.

Отже, є підстави вважати, що російська ідіома *и концы в воду* утворена складним шляхом у кілька етапів. Вона була безпосередньо виділена із старої паремії *Концы в воду, а пузыри вверх*, яка в свою чергу є трансформацією обрядової вербальної формули *Все бесы в воду, да и пузырья вверх*. Від неї ідіома *и концы в воду* отримала своє перше значення “про (благополучне) завершення складної справи” і частину плану вираження (*в воду*). Паремія *Концы в воду, а пузыри вверх*, очевидно, не була широко популярною і легко втратила свій другий компонент. Паралельно з цим відбулась заміна іменного компонента *все бесы (беси)* на лексему *концы* в обрядовій вербальній формулі *Все бесы в воду, да и пузырья вверх*. Це спричинило, очевидно, семантичне притягання, атракція паремії про бісів, з однієї сторони, та паремій про личаки (*Кто лопти плетет, тот умей и концы хоронить*) та про дугу (*Правду, что дугу, в воду не спрячешь: концы в воду, а середка наружи*), з іншої. Можливо, саме стійка культурна пам'ять, що пов'язує ці паремії з ідіомою *и концы в воду*, зумовила її використання в тих ситуаціях, де йшлося про необхідність (бажання) приховати щось від людських очей (наприклад, тіло вбитого чи сам факт вбивства). Таке припущення звучить досить переконливо, якщо взяти до уваги старе значення ідіоми *и концы в воду*, що не пов'язане з ситуацією приховування чи знищення чого-небудь незаконного. Очевидно, зсув у референції, а потім – і в значенні цієї ідіоми був спричинений атракцією до популярних паремій, близьких за образною складовою (внутрішньою формою).

Таким чином, ідіома *и концы в воду* пройшла унікальний шлях розвитку, реконструювати який можливо лише за умови врахування широкого мовного та культурного контекстів.

Список літератури

1. Жуйкова М.В. Динамічні процеси у фразеологічній системі східнослов'янських мов: Монографія. — Луцьк: РРВ "Вежа" ВДУ ім. Лесі Українки, 2007. — 416 с.
2. Мокиенко В.М. Народная этимология в исторической фразеологии // Ad fontes verborum: Исследования по этимологии и исторической семантике. К 70-летию Ж.Ж.Варбот. — М.: Индрик, 2006. — С. 228—244.
3. Толстой Н.И. Шуликуны // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. — М.: Индрик, 1995. — С. 270—279.

4. Федоров А.И. Развитие русской фразеологии в конце XVIII — начале XIX в. — Новосибирск: Наука, 1973. — 171 с.

Скорочення словників та джерел

- Аник. — Русские пословицы и поговорки / Под ред. Аникина В.Н. — М.: Худ. литература, 1988. — 431 с.
- БМС — Бирих А., Мокиенко В., Степанова Л. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. — СПб.: Фолио-Пресс, 1998. — 704 с.
- Макар. — Макаров М. Древние и новые божбы, клятвы и присяги русские // Труды и летописи Общества истории и древностей российских. — Ч. IV, кн. 1. — М., 1828. — С. 184-218.
- Пал. — Палевская М.Ф. Материалы для фразеологического словаря русского языка XVIII века. — Кишинев: Штиинца, 1980. — 388 с.
- ППЗ — Пословицы, поговорки и загадки в рукописных сборниках XVIII-XX веков. — М.-Л.: Из-во АН СССР, 1961. — 289 с.
- ПРН — Даль В.И. Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа. Сборник в 2 томах. — СПб: Литера — "ВИАН", 1997.
- РРЗ — Русские заговоры и заклинания. Материалы фольклорных экспедиций 1953-1993 гг. / Под ред. проф. В.П.Аникина. — М.: Из-во МГУ, 1998. — 480 с.
- Снегир. — Русские народные пословицы и притчи, изданные И.Снегирёвым. — М., 1848. — 504 с.
- СРНГ 14 — Словарь русских народных говоров. Вып. 14. Кобзарик — Корточки. — Л.: Наука, 1978. — 376 с.
- ФСМ — Фразеологический словарь русского языка / Под ред. Молоткова А.И. — М., 1986. — 543 с.
- ФСФ — Фразеологический словарь русского языка. В двух томах. Сост. А.И.Федоров. — Новосибирск: Наука, 1995.
- ФСУМ — Фразеологічний словник української мови. У 2-х кн. — К.: Наукова думка, 1993.
- Череп. — Черепанова О.А. Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. — СПб.: Из-во С.-Петербург. университета, 1996. — 211 с.

Жуйкова М.В. Идиома (и) концы в воду в синхронии и диахронии /М.В. Жуйкова// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 81-88

В статье предложена новая версия происхождения "темной" русской идиомы (и) концы в воду, которая в XIX в. употреблялась в своем первоначальном значении, соотношенном с благополучным завершением какого-либо хлопотного дела. Предполагается, что эта идиома генетически связана, во-первых, с традиционной обрядово-календарной формулой изгнания нечистой силы (*Все бесы в воду, да и пузырья вверх*), а во-вторых, с популярными русскими паремиями двух типов: *Кто лопти плетет, тот умей и концы хоронить* и *Правду, что дугу, в воду не спрячешь: концы в воду, а середка наружи*.
Ключевые слова: идиома (и) концы в воду, паремия, синхрония, диахрония, семантика.

Zuykova M.V. Idiom "(и) концы в воду" in synchronism and diachronism / M.V. Zuykova// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.–2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 81-88

In the article the version of origin of the obscure Russian idiom "(и) концы в воду" is offered. In the 19th century this idiom was used in its primary meaning which was correlated with the successful completion of some difficult tasks and affairs. The author assumes that the idiom is genetically linked: at first, with traditional ritual expression of banishment of evil spirit, and secondly, with popular Russian proverbs of two types: *"Кто лопти плетет, тот умей и концы хоронить"* and *"Правду, что дугу, в воду не спрячешь: концы в воду, а середка наружи"*.

Key words: idiom "(и) концы в воду", paremia, synchronism, diachronism, semantics.

Стаття надійшла до редакції 3 вересня 2010 року

УДК 811.161.2 + 81′373.7 : 159.9

СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ НА ПОЗНАЧЕННЯ СПЕЦІАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЛЮДИНИ

Картамишев О. О.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

Стаття присвячена ідеографічному дослідженню семантичного поля фразеологізмів на позначення спеціальних здібностей людини, подані кількісні та статистичні показники.

Ключові слова: фразеологічні одиниці, спеціальні здібності людини, ідеографічна класифікація, семантичне поле, семантична група, синонімічний ряд.

Ідеографічні дослідження у сфері фразеології за останні 20-30 років відзначаються певною системністю та зростаючим науковим інтересом. За цей час активно розвиваються системні дослідження фразеологічних явищ, залучаються екстралінгвістичні дані. На думку мовознавців, здійснювати ідеографічний опис фразеологічних одиниць набагато складніше, ніж, наприклад, ідеографічно описувати слова. Це пояснюється тим, що, безумовно, фразеологізми, у порівнянні зі словами, мають більш конкретне значення, певну емоційно-експресивну забарвленість та образну конотацію.

Сучасна фразеологічна ідеографія має суттєво виражений та домінуючий антропоцентричний напрямок. Приблизно 95 % стійких словосполучень пов'язані з фразеологічною макросистемою „Людина”, вивченням якої займалися такі вчені, як Л. Арсентьев, А. Івченко, Н. Смолякова, Ю. Прадід, Г. Курковська, Н. Коваленко, Т. Ігліковська, М. Олійник та інші [9, с. 45].

Семантичне поле фразеологічних одиниць „Спеціальні здібності людини” не було об'єктом окремого мовного дослідження. Ідеографічний опис зазначеної фразеологічної мікросистеми є науковою новизною, а також актуальним внеском у доробок фразеологічної ідеографії.

Сучасна лінгвістика зацікавлена у знаходженні спільної міжпредметної системи, зокрема в синтезі фразеології та психології. Кожні нові ідеографічні пошуки впливають на розвиток фразеологічних угруповань.

Мета статті – дослідити структуру та склад семантичного поля фразеологізмів „Спеціальні здібності людини”, засновуючись на ідеографічному аспекті, а також встановити кількісний показник фразеологічних одиниць зазначеного тематичного спрямування та з'ясувати деякі конотативні ознаки фразеологізмів (оцінку, емотивність).

Спеціальні здібності відповідають вимогам одного виду діяльності. Їх формування вимагає спеціального навчання і навіть обдарованості [7, с. 142].

Семантичне поле ФО „Спеціальні здібності” складається з семантичних груп, що позначають: педагогічні здібності, наукові, літературні, музикальні, образотворчі, вокальні, ораторські (див. схему 1).

Схема 1. Структура семантичного поля ФО „Спеціальні здібності”

| Семантичне поле | Спеціальні здібності (96) |
|------------------|---|
| Семантична група | Літературні (10) Музикальні (7) Ораторські (4) Образотворчі (3) Педагогічні (34) Наукові (29) Вокальні (9)* |

Наведена схема створена на основі ієрархічної структури ідеографічної класифікації фразеологізмів, запропонованої Ю. Ф. Прадідом [6].

Найголовнішою ознакою семантичного поля „Спеціальні здібності” є відображення у фразеологізмах соціально обумовленого характеру здібностей людини. Спеціальні здібності вважаються соціально обумовленими. Довкілля та соціально-культурні чинники справляють вплив на спеціальні здібності більш сильноше, ніж біологічні умови.

Отже, семантичне поле фразеологізмів „Спеціальні здібності” об’єднує у своєму складі 7 семантичних груп, що відповідають класифікації спеціальних здібностей людини, прийнятій у сучасній психології.

1. В семантичній групі „Літературні здібності” об’єднуються синонімічні ряди з такими значеннями: „природні літературні здібності” (*володіти пером, бездарний поет*) та „набуті літературні здібності” (*осідлати Пегаса, пробувати [своє] перо, взятися за перо та ін.*).

Слід зазначити, що синонімічний ряд „Природні літературні здібності” складається з діаметрально протилежних за змістом фразеологічних одиниць. Іншими словами, природні літературні здібності у когось є (*володіти пером*), а хтось від природи позбавлений літературного хисту (*бездарний поет*). Однак і в першому, і в другому випадках біологічний чинник визначає рівень здібностей. Саме тому фразеологізми *володіти пером* та *бездарний поет*, за логіко-поняттєвим принципом, належать до синонімічного ряду „Природні літературні здібності”.

* Цифрові дані у дужках показують кількість фразеологічних одиниць всієї семантичної групи або поля. Відбір фразеологічних одиниць, різноманітні підрахунки та наведення прикладів реалізовувалися за допомогою двотомного словника фразеологізмів української мови [10].

Всього в семантичній групі „Літературні здібності” об’єднуються 10 фразеологічних одиниць, з яких 20 % фіксують відсутність та втрату літературних здібностей.

2. Семантична група фразеологічних одиниць „Музикальні здібності” структурується з двох синонімічних рядів з такими значеннями: „**музикально-слухова майстерність**” (*ведмідь на вухо наступив, тонке вухо, туге вухо*) та „**музикально-виконавська майстерність**” (*у чотири руки, із сл. грати, котячий концерт, на слух; по слуху. перев. з сл. співати, грати*).

Загалом семантична група „Музикальні здібності” об’єднує 7 фразеологічних одиниць. Приблизно 43 % фразеологізмів відбивають нерозвинуті музикальні здібності.

3. Українська мова містить у своєму складі також фразеологічні одиниці, що підкреслюють хист людини до красномовства. Семантична група фразеологізмів „Ораторські здібності” формується з найбільш влучних фразеологічних одиниць на позначення саме красномовності, не торкаючись фундаментальних складових у вигляді комунікативних, мовленнєвих та міжособистісних навичок.

Семантична група ФО „Ораторські здібності” є однією з найменших семантичних груп в семантичному полі „Спеціальні здібності”. До її складу вписуються всього 4 одиниці: *дар мови (слова), мати добрий язик (доброго язика), хапкий на мову, цікавий на язик*.

Всі фразеологічні одиниці семантичної групи „Ораторські здібності” відзначаються позитивним забарвленням.

4. Семантична група фразеологічних одиниць „Образотворчі здібності” є найменшою (3 одиниці) у всій фразеологічній мікросистемі «Здібності людини». Фразеологічний склад даної семантичної групи умовно відображає образотворчу діяльність з певною сукупністю художніх навичок, а також нерозвинуті графічні уміння: *курачі лапи, жарт., темними фарбами, із сл. малювати, зображати і т. ін., у рожевих фарбах (рожевими фарбами); у рожевому світлі, із сл. малювати, зображувати*.

Таким чином, 2 фразеологічні одиниці семантичної групи „Образотворчі здібності” є антонімами, а всього один фразеологізм *курачі лапи* характеризує нерозвинуті каліграфічні уміння.

5. Семантична група фразеологічних одиниць „Педагогічні здібності” відбиває значну частину всієї специфіки різноманітної педагогічної діяльності, враховуючи комплекс організаторських та креативних здібностей. Фразеологізми даної семантичної групи утворюють синонімічні ряди з такими значеннями: „**виховні здібності**” (17 одиниць), наприклад: *виряджати в світ, вставляти клепку, ірон., інженер людських душ, навчити уму-розуму, перековувати мечі на орала, поставити на рівні ноги, переламувати характер тощо*; „**дидактичні здібності**” (8): *втворювати в голову, укласти в голову, підковувати на всі чотири, проливати світло, розжовувати і до рота покласти та ін.*; „**організаторські здібності**” (5): *привести до порядку, привести до тями, скрутити на гужа, тримати в кліщах і т. п.*; „**конструктивні здібності**” (4): *забити клин у голову (тім’я), тривожити уяву (фантазію, уми і т. ін.), наводити на думку, наводити на розум*.

Семантична група „Педагогічні здібності” загалом налічує 34 фразеологічні одиниці позитивного забарвлення, що відображають якісні здібності педагогічного напрямку.

6. Семантична група фразеологічних одиниць „Наукові здібності” представлена трьома синонімічними рядами, що означають: „**науково-дослідницькі здібності**” (докопуватися до кореня, доходити [до] висновку (думки), розкласти по полицках, розгризти горіх, розв’язати вузол, промацати ґрунт тощо); „**науково-креативні здібності**” (сказати нове слово, кинути світло, відкрити [нову] сторінку (еру), лишити за собою ниточку, дійти до клубочка); „**математичні здібності**” (на око. перев. із сл. визначати, прикидати, рахувати і т. ін., прикинути / прикидати оком, приміритися / примірятися (примірюватися) оком (очима), прицілюватися / прицілитися оком, прикидати (розкладати і т. ін.) / прикинути (розкласти і т. ін.) в думках (у голові, в умі).

Отже, семантична група „Наукові здібності”, об’єднуючи 3 синонімічні ряди, містить всього 29 ФО, що характеризують лише розвинуті наукові здібності людини.

7. Семантична група фразеологічних одиниць „Вокальні здібності” нечисленна (9 одиниць). Фразеологізми даної семантичної групи позначають факт якісного співу, спів як певну дію, фальшивий спів, певні вокально-виконавчі можливості людини.

Семантична група „Вокальні здібності” об’єднує синонімічні ряди з такими антонімічними значеннями: „**розвинуті вокальні здібності**” (вести перед, викидати колінця, у лад. із сл. співати, виконувати, на різні лади. із сл. виспівувати, співати) та „**нерозвинуті вокальні здібності**” (дерти горло (горлянку), не в лад. із сл. співати, виконувати і т. ін., пускати півня).

Кожний третій фразеологізм семантичної групи „Вокальні здібності” позначає фальшивий спів та неякісний вокал.

Отже, проведені дослідження дають змогу зробити такі висновки.

1. Семантичне поле ФО „Спеціальні здібності” складається з 7 семантичних груп, значення яких відповідають здібностям, що стосуються конкретного виду діяльності, наприклад, літератури, науки, вокалу, музики тощо. За кількісним показником, семантичні групи ФО „Педагогічні здібності” (34), „Наукові здібності” (29) та „Літературні здібності” (10) є найбільшими. Загалом в даному семантичному полі об’єднуються 13 синонімічних рядів та 96 фразеологічних одиниць, звідси один синонімічний ряд містить приблизно 7 фразеологізмів.

2. Із 96 фразеологічних одиниць семантичного поля „Спеціальні здібності” майже 20 % з негативною забарвленістю та значенням нерозвинутих спеціальних здібностей людини.

Список літератури

1. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. – 3-е издание. – СПб.: Питер, 2007. – 368 с.
2. Зубков М. Г. Сучасний російсько-український, українсько-російський словник. – Харків: Веста: Видавництво „Ранок”, 2003. – 720 с.
3. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2002. – 368 с.

4. Немов Р. С. Психология. – В 3 кн. Кн.1. Общие основы психологии. – 3-е изд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 688 с.
5. Полюга Л. М. Словник українських синонімів і антонімів. – К.: Довіра, 2007. – 575 с.
6. Прадід Ю. Ф. Фразеологічна ідеографія (проблематика досліджень) / НАН України, Ін-т української мови; Відп. ред. О.О. Тараненко.– К.: Сімферополь, 1997. – 252 с.
7. Психологічна енциклопедія / Автор-упорядник О.М.Степанов. – К.: „Академвидав”, 2006. – 424 с.
8. Сучасний тлумачний словник української мови: 65000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського. – Х.: ВД „ШКОЛА”, 2006. – 1008 с.
9. Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологія сучасної української мови: Навч. посіб. – К.: Знання, 2007. – 494 с.
10. Фразеологічний словник української мови / За ред. В. М. Білоноженко та ін. – 2 томи. – К.: Наукова думка, 1993. – 980 с.

Картамышев А.А. Семантическое поле фразеологических единиц для обозначения специальных возможностей людей / А.А. Картамышев // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 89-93

Статья посвящена идеографическому исследованию семантического поля фразеологизмов для обозначения специальных способностей человека, предоставлены количественные и статистические показатели.

Ключевые слова: фразеологическая единица, специальные способности человека, идеографическая классификация, семантическое поле, семантическая группа, синонимический ряд.

Kartamyshev O.O. The semantic field of phraseology units is on denotation of the special capabilities of man / O.O. Kartamyshev // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 89-93

The article is devoted ideographical research of the semantic field of phraseological units for denotation of the special capabilities of man, quantitative and statistical indexes are given.

Key words: phraseological unit, special capabilities of man, ideographical classification, semantic field, semantic group, synonymous line.

Стаття надійшла до редакції 12 грудня 2010 року

УДК 811.161.2+001.4:61

ТИПОЛОГІЯ ФОРМАЛЬНОЇ ВАРІАНТНОСТІ НА МАТЕРІАЛІ ТЕРМІНОЛОГІЇ АКУШЕРСТВА І ГІНЕКОЛОГІЇ

Морозова Г.О.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті порушена проблема варіантності термінів акушерства і гінекології. Зроблена спроба класифікації формальних варіантів у термінології.

Ключові слова: варіант, варіантність, формальна варіантність.

Суть проблеми. Проблема варіантності термінів досі не втратила своєї актуальності і залишається предметом активного обговорення з самого початку розвитку термінознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Варіантність термінів висвітлювалася в багатьох працях, починаючи з робіт В. Даниленко, яка ввела в науковий обіг саме поняття синонімічного варіанта терміна [2; 6; 7; 11; 12; 13 та ін.].

Поняття лексичної варіантності термінів використовується як узагальнююче при описанні дублетності, синонімії й еквівалентності [4, с. 48]. Таке положення надає науковцям підставу зробити висновок про те, що поняття варіанта в термінології потіснило поняття синонімії, закріпивши за останньою функцію характеристики мовних знаків [14, с. 190]. Цьому, на наш погляд, у певній мірі сприяло розуміння варіанта, яке склалося в термінологічній теорії варіантності. У межах цієї теорії, основи якої були закладені в працях В. Лейчика [4; 8; 9], В. Даниленко [6], К. Авербуха [1], В. Татарінова [14], С. Гриньова [5] та ін., прийнятий функціональний підхід щодо дослідження варіантності терміна, сенс якого полягає в установленні тотожності функцій у зіставлених одиницях номінації, що є необхідною і достатньою умовою для констатації відношень варіантності між ними [1, с. 38]. Природною межею варіантності терміна слугує ідентичність спеціального поняття, яке називають номінативні одиниці, що формально різняться між собою в межах однієї й тієї ж самої терміносистеми [6, с. 73; 14, с. 48; 1, с. 38]. Функціональний підхід дозволяє розглядати як варіанти всі номінативні знаки, що належать до одного і того ж спеціального поняття.

Мета статті – створити класифікаційну схему формальних варіантів термінології акушерства і гінекології.

Термін *варіант* означає різні прояви однієї і тієї ж сутності, яка при всіх змінах залишається сама собою [10, с. 80]. У загальній теорії варіантності традиційно виділяють два типи варіювання: *формальне* і *семантичне*, які відбивають кардинальні відмінності в межах такого складного й багатоаспектного явища, яким є мовна варіантність.

Під **формальним** варіюванням у загальній теорії розуміють наявність синонімічних груп на будь-якому рівні мовної системи – фонетичному, граматичному, лексичному [15, с. 5]. Формальне варіювання представлене в мовах у надзвичайно різноманітних модифікаціях, і його вивчення пов'язане з розв'язанням цілої низки питань, що стосуються процедури виділення на різних рівнях мови як власне суб'єктів варіювання, так і причин цього варіювання, а також методів «виміру варіативності» [див. про це: 3, с. 11].

Грунтуючись на класифікації Е. Неженець [11, с. 8 – 9], ми виділили п'ять основних типів варіантних рядів, утворених в результаті варіювання: а) термінів-слів, б) термінів-слів зі складеними термінами, в) складених термінів, г) складених термінів та їх аббревіатурних аналогів. П'ятий тип включає ряди, утворені варіюванням термінів-слів, складених термінів, аббревіатур в різних сполученнях і може розглядатися як змішаний. Усередині кожного структурного типу на основі ознаки мовного рівня виділяються такі різновиди варіантів:

1. Ряди, утворені варіюванням термінів-слів.

1.1. Фонетико-графічні варіанти представлені рядами, члени яких розрізняються написанням і вимовою окремих фонем: *макрокефалія – макроцефалія, аутоімунний – автоімунний, анейплоїдія – анеуплоїдія, амазія – амастія* та ін.

1.2. Словотвірні варіанти, що розрізняються словотвірними афіксами, включають ряди, члени яких різняться: а) суфіксами: *огляд – оглядання, опис – описування, розтин – розтинання; патологія – патологічність, дегенерація – дегенеративність*; б) префіксами: *антивірусний – противірусний, анормальний – ненормальний, препологовий – передпологовий* в) суфіксами й префіксами або наявністю суфікса або префікса при відсутності таких в терміні-варіанті: *карцинома – карциноїд, сила – зусилля* та ін.

1.3. Лексичні варіанти утворюють варіантні ряди, що об'єднують: а) терміни – прості слова *оваріальний – яєчниковий, канцер – рак, цервікальний – шийковий, фетальний – зародковий*; б) простий і складний термін: *гідрамніон – багатоводдя, пологи – дітонародження, пуерперійний – післяпологовий*; в) складні терміни: *вірусососій – бактеріососій, хворобостійкий – вірусостійкий* та ін.

Більшість варіантних рядів цієї підгрупи виникли в результаті одночасного функціонування в термінологічній мікросистемі україномовного й запозиченого терміна, близько 32 % рядів складаються із запозичених термінів і 14 % рядів включають лише україномовні варіанти.

2. Ряди, утворені шляхом варіювання однослівних і складених термінів.

2.1. Ряди, що включають простий термін і складений термін моделі «прикметник у називному відмінку + іменник у називному відмінку» (далі скорочено Пн + Ін). Залежно від того, чим є простий термін (компресив або однослівний лексичний варіант), усередині цієї підгрупи виділяються такі різновиди варіантних рядів:

а) словосполучення – термін-компресив, утворений сполученням або компресією атрибутивного компоненту складеного терміна і ускладнений або неускладнений суфіксом: *пологовий процес – пологи, оперативне втручання – операція, некротична дегенерація – некроз* та ін.;

б) словосполучення – однослівний лексичний варіант (синонім): *статеві органи – геніталії, ворсиста оболонка – хоріон, навколоматкова клітковина – параметрій* та ін.

2.2. Ряди, які включають терміни моделей $I_n + I_n$, $I_n + I_p$ і складний термін, а також моделей $P_n + I_n + I_p$, $P_n + I_n$ і складний термін, поділяються на два різновиди:

а) словосполучення – його композитний варіант: *комплекс симптомів – симптомокомплекс, перенесення вірусів – вірусоносійство, онкологічний огляд – онкоогляд* та ін.;

б) словосполучення – складний лексичний варіант (синонім): *кров'яна пухлина голівки – цефалогематома, концентрація крові – гемоконцентрація, стромальний ендометриоз – аденоміома* та ін.

2.3. Ряди, що включають простий термін і складений термін моделі $I_n + I_p$. Як правило, один з членів такого ряду представлений еліптичним варіантом, утвореним пропуском одного з компонентів складеного терміна без зміни його значення: *вірус герпесу – герпес, зона епігастрії – епігастрій* тощо. Інколи члени ряду можуть бути представлені й лексичними варіантами: *гнійник яєчника – піовар, стерилізація чоловіків – кастрація* і т. ін.

2.4. Ряди, що складаються з терміна моделі $I_n + I_p$ і складного терміна, в основному об'єднують композитні варіанти: *вмістище плоду – плодівмістище, розширювач ран – ранорозширювач, спазм вагіни – вагіноспазм* та ін.

Зазначимо, що варіантні ряди, які включають складений термін моделі $P_n + I_n$, складають близько 70% усіх рядів другої групи. Решта близько 30 % рядів утворені в результаті варіювання простих або складних термінів зі складеними термінами моделей $I_n + I_n$, $I_n + I_p$.

3. Ряди, утворені варіюванням складених термінів різних моделей.

3.1. Ряди, утворені в результаті варіювання складених термінів моделі $P_n + I_n$ та її модифікацій ($I_n + P_p + I_p$, $P_n + P_n + I_n$), поділяється залежно від варіантного компоненту на такі різновиди:

а) ряди термінів з варіацією атрибутивних компонентів при одному й тому ж опорному компоненті *пурулентний / піоваріальний абсцес, латентний / прихований період, тубарне / трубне продування* та ін.;

б) ряди, утворені в результаті еліпсису атрибутивного компоненту: *аглютинація статевих труб – аглютинація труб, ампула фаллопієвої труби – ампула труби, прямокишкова маткова зв'язка – прямокишкова зв'язка* та ін.;

в) ряди термінів з варіацією опорних компонентів при одному й тому ж атрибуті (атрибутах): *ендометріальна строма / кістяк / основа, вагінальний трихомоніаз / трихомоноз / трихомонадоз, старечий кандидоз / кандидамікоз* та ін.

3.2. Ряди, утворені варіюванням складених термінів моделі $I_n + I_p$ та її модифікацій поділяються на ряди термінів з варіацією опорного компоненту: *імплантація / пересадження ембріона, елонгація / видовження шийки, симфіз / зрощення / зчленування любка* та ін.

3.3. Ряди з паралельним варіюванням опорного й атрибутивного компонентів у моделі $I_n + I_n$: *дицефалія новонароджених – дицефалія немовлят – двоголовість новонароджених – двоголовість немовлят* та ін.

3.4. Ряди, утворені шляхом варіювання термінів моделей $I_n + I_p$ і термінів моделі $P_n + I_n$. Такі ряди характеризуються в термінології акушерства і гінекології варіюванням прикметника з іменною групою при одному й тому ж опорному компоненті. Результатом такого варіювання можуть бути:

а) синтаксичні варіанти, що вирізняються порядком слів і відношеннями між ними (за Гриньовим [5, с. 110]): *артерія клітора – кліторальна артерія, брижа матки – маткова брижа, закладка гонади – гонадна закладка* та ін.;

б) лексико-синтаксичні варіанти: *діаліз брюховини – перитонеальний діаліз, некроз міоми – карнеозна дегенерація міоми* та ін.

4. Ряди, утворені варіюванням складеного терміна та його абrevіатурного аналога, поділяються на дві групи:

а) складений термін – ініціальна абrevіатура усього терміна: *КТГ – кардіотокографія, ВГП – вірус герпесу простого стереотипу, ВІЛ – вірус імунодефіциту людини* та ін.;

б) складений термін – термін з абrevіатурним скороченням залежного компоненту: *синдром дисемінованого згортання крові – ДВЗ-синдром, захворювання, що передаються статевим шляхом – захворювання ПСШ*; до цієї групи належать і варіанти, до складу яких входять абrevіатури, які мають іншомовне походження й розшифрування *HELLP-синдром – hemolysisliverdysfunctionlowplateletssyndrome*, аналогічно *проба RW* тощо.

5. Варіантні ряди змішаного типу. До останнього структурного типу належать, як правило, нечисельні варіантні ряди, які не підлягають чіткій класифікації внаслідок різноструктурності одиниць, що їх складають, але й серед них за ознакою варіантного компоненту можуть бути виділені такі групи:

5.1. Ряди з одним і тим самим компонентом, який зберігається в складному і складеному терміні: *амінний глікозид – аміноглікозид – глікозид амінів, виділення бацил – бациловиділення – бацилярне виділення, утримувач голівки – голівкотримач – головковий тримач* та ін.

5.2. Ряди з варіацією опорного компоненту при одному й тому ж залежному: *УЗД-діагностика – УЗД-обстеження, бластогенез ембріона – процес бластуляції ембріона* та ін.

5.3. Ряди, до яких входять однослівні терміни й різноструктурні складені терміни: *контраст – контрастна речовина – контрастний матеріал, меланоцитстимулювальний гормон – МСТ-гормон – гормон-стимулятор меланоцитів* та ін.

Очевидно, що в колі аналізованої термінології простежується певна тенденція до словотвірної та лексичної варіантності термінів (40,78 % від загальної кількості рядів), що, на наш погляд, закономірно обумовлено одночасним функціонуванням власне-українських та запозичених термінів, а також варіантності простого і складеного термінів однопланових чи то різнопланових структур, що спостерігається практично в усіх медичних термінологічних мікросистемах, у тому числі й у термінології акушерства і гінекології (30,31 %). Поруч із цим, не можна не помітити й протилежної тенденції, продиктованої законом економії мовних засобів, яка проявляється у варіюванні складеного терміна з однослівними композитами,

універбами, еліпсними варіантами (II група) та аббревіатурними аналогами (IV група), що разом складають 26,0 % всіх варіантів.

Висновки. В цілому вивчення варіантності засобів вираження понять надає змогу говорити про значну продуктивність цього явища в термінологічній мікросистемі акушерства і гінекології, про розмаїття форм його прояву. Спроба класифікації формальних варіантів термінології акушерства і гінекології, створення їх типології має велике значення для побудови теорії термінологічної варіантності.

Список літератури

1. Авербух К. Я. Терминологическая вариантность: теоретический и прикладной аспекты / К. Я. Авербух // Вопросы языкознания. – Вып. 6. – 1986. – С.38 – 49.
2. Бабанова С. Ю. Вариантность терминов в научном языке // Терминоведение. – М., 1994. – Вып. 1. – С. 89-91.
3. Бабенко Н. С., Володарская Э. Ф., Кириленко Е. И., Крючкова Т. Б., Селиверстова О. Н., Семенюк Н. Н. К теории вариантности: современное состояние и некоторые перспективы изучения // Вопросы филологии. – 2000. – № 2 (5). – С. 8-19.
4. Гак В. Г. Субституция терминов в синтагматическом аспекте / В. Г. Гак, В. М. Лейчик // Терминология и культура речи. – М., 1981. – 270 с.
5. Гринев С.В. Введение в терминоведение. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 309 с.
6. Даниленко В. П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. – М.: Наука, 1977. – 246 с.
7. Кочан І.М. Варіанти і синоніми термінів з міжнародними компонентами / І. Кочан // Вісник національного університету «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології». – № 620. – 2008. – с. 14 – 19.
8. Лейчик В.М. Оптимальная длина и оптимальная структура термина // Вопросы языкознания. – 1981. – №2 – С. 5 – 10.
9. Лейчик В.М. Термины-синонимы, дублиеты, эквиваленты, варианты // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. – Новосибирск, 1973. – Вып. 2. – С. 103 – 107.
10. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцевой. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 685 с. Неженець Е.В. Варіантність російських термінів юриспруденції в системному та комунікативно-прагматичному аспектах: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Дніпропетровський нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2003. – 20 с.
11. Пристайко Г. С. Лексико-номинативная организация специального текста. – Днепропетровск: УКО Іма-прес, 1996. – 200 с.
12. Сложеникина Ю.В. Термин: семантическое, формальное, функциональное варьирование: Монография. – Самара: Изд-во СГПУ, 2005. – 288 с. - Библиогр.: с. 259 – 286.
13. Татарин В.А. Теория терминоведения, т. 1. – М.: 1996.
14. Ярцева В. Н. Проблемы языкового варьирования: исторический аспект // Языки мира: Проблемы языковой вариативности. – М.: Наука, 1990. – С. 4-36.

Морозова А.А. Типология формальной вариантности на материале терминологии акушерства и гинекологии/А.А.Морозова// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 94-98

В статье затронута проблема вариантности терминов акушерства и гинекологии. Сделана попытка классификации формальных вариантов в терминологии.

Morozova A.O. Conversion correlation in pedagogic vocabulary of contemporary Ukrainian language / A.O. Morozova // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 94-98

In the article problem of the terms variations on the basis of gynaecology and obstetrics terminology is described. An attempt is made to single out and differentiate the formal variants of the terms in terminology.

Key words: variant, variation, formal variation.

Стаття надійшла до редакції 4 вересня 2010 року

УДК 81'/.161.1+581]'36'367.627

ИМЯ ЧИСЛИТЕЛЬНОЕ В КУРСЕ СОПОСТАВИТЕЛЬНОЙ ГРАММАТИКИ РУССКОГО И КИТАЙСКОГО ЯЗЫКОВ

ПоловинкоЕ. А.

Днепропетровский национальный университетим. Олеся Гончара, Днепропетровск, Украина

Сопоставляются особенности русской и китайской счетных систем, специфика имени числительного как части речи в соответствующих языках.

Ключевые слова: сопоставительное языкознание, счетная система, имя числительное, грамматическая категория.

Все увеличивающийся в последние десятилетия интерес к сопоставительному и типологическому языкознанию объясняется, на наш взгляд, не только возросшей коммуникацией и взаимодействием языков, стремлением лингвистов улучшить преподавание и изучение иностранных языков, но и необходимостью в разработке методики преподавания неродного языка с учетом характерных особенностей родного. Актуально это как для носителей близкородственных языков, так и для студентов, для которых изучаемый иностранный язык далек по своему строю от их родного.

Сопоставительная лингвистика, предметом которой является, как известно, сравнение двух и более языков, помогает решить целый спектр задач, отмеченных языковедами и методистами. Сопоставительные исследования призваны определить сходства и различия между сопоставляемыми языками, выявить те признаки, которые остались незамеченными при изучении одного языка; обозначить характерные для данных языков тенденции; определить системные соответствия и несоответствия между языками; определить их точки взаимодействия и взаимообогащения; установить причины сходств и различий; определить методическую релевантность сходств и различий между сопоставляемыми языками; установить характер межъязыковых интерференций; определить трудности изучения неродного языка, возникающие в результате межъязыковых различий; определить границы применения межъязыкового сравнения как приема обучения неродному языку.

Сопоставление русского и китайского языков проводилось на разных уровнях, есть целый ряд работ, в которых описаны те или иные вопросы, касающиеся фонетики, лексики, грамматической структуры языков, языковых стереотипов русских и китайцев, перевода. В лингвистической литературе отмечены такие отличия между данными языками, как: свободный порядок слов в русском языке и строгий в китайском; многочисленные заимствования в русском языке и «пуристичность» китайской лексики; фонетическая основа русской письменности и идеографическая китайской; сложная система форм слова и словообразования в русском языке и своеобразный принцип конструктора в китайском и т. д. Следует

отметить, что сопоставительные исследования такого рода важны прежде всего для преподавателя. Очевидно, что если бы преподаватель иностранного языка не только свободно владел этим языком, глубоко понимал его структуру, но и отчетливо представлял себе релевантные сходства и различия между родным языком студентов и преподаваемым им иностранным, он бы с легкостью предвидел интерференцию, знал пути ее преодоления и эффективно предотвращал непонимание или разного рода трудности в освоении иностранного языка. Но воспользоваться такой возможностью можно лишь на занятиях в одноплатформенной аудитории, например, на занятиях по сопоставительной грамматике русского и китайского языка со студентами-китайцами. Одним из самых сложных, требующих детального рассмотрения и разъяснения многих аспектов вопросов в данном курсе является вопрос об имени числительном. Рассмотрим данный вопрос, основываясь на разработанных к настоящему моменту соответствующих принципах сравнения языков, благодаря которым сопоставительная лингвистика стала лингвистической основой обучения неродному языку.

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы выявить и описать сходные и отличительные свойства имени числительного как части речи в русском и китайском языках. Для достижения поставленной цели предполагается решить несколько задач: 1) дать оптимальное определение имени числительного как части речи в русском и китайском языках; 2) выявить особенности русской и китайской счетных систем, которые лежат в основе числовых номинаций; 3) установить набор грамматических категорий, которыми обладает данная часть речи в соответствующих языках; 4) описать принципы употребления отдельных разрядов числительных в русском и китайском языках.

Прежде всего рассмотрим определения имени числительного.

В грамматике китайского языка «числительное – часть речи, обозначающая отвлеченные числа, количество предметов или порядок предметов при счете» [1, с. 15].

В русском языке числительное определяют как часть речи, выражающую лексическое значение количества, сочетающееся с грамматической категорией падежа, а иногда и рода [3, с. 159].

Несколько иначе расставлены акценты в определении Л.Д. Чесноковой:

Имя числительное – это знаменательная часть речи, которая выражает всей совокупностью входящих в нее слов, расположенных в строгой последовательности, существующую в данном языковом обществе счетную систему, а каждое числительное выражает элемент этой системы – числовое понятие (число, количество предметов, порядок их при счете – место в счетном ряду) [2, с. 120]. Сама автор отмечает, что данное определение отличается от традиционного указанием на то, что числительные всей совокупностью входящих в этот класс слов выражают существующую в данном языковом обществе счетную систему – ряд натуральных чисел, где каждый элемент занимает строго определенное место в этой системе и отличается от рядом стоящих элементов на определенную одинаковую величину – единицу: ... *три, четыре, пять*... и т. д.

Данное определение, на наш взгляд, оптимально и универсально в том смысле, что может быть использовано и для определения числительного в других языках, в частности китайского, так как не актуализирует грамматические категории данной части речи в определенном языке. При этом данная дефиниция учитывает отличия счетных систем в рассматриваемых языках, что важно, поскольку китайская грамматическая система существенно отличается от русской набором грамматических категорий, в которых выражается значение той или иной части речи.

При изучении имени числительного необходимо сопоставить счетные системы в соответствующих языках, обратить внимание на некоторые несоответствия в них. Так, в китайской системе счета по сравнению с системой счета, принятой в русском языке, имеется разряд *wàn* *десятки тысяч* и, соответственно, специальное наименование; при этом нет такого разряда, как *миллионы*. *Сотни миллионов* обозначаются словом *yì* или *wànpàn*. Слова *bǎi* *сто*, *qiān* *тысяча*, *wàn* *десять тысяч*, *yì* *сотни миллионов* употребляются как названия разрядов и не являются обозначениями соответствующих чисел. Поэтому *сто* будет *yībǎi*, а не *bǎi*, *тысяча* - *yīqiān*, а не *qiān*, *десять тысяч* - *yīwàn*, а не *wàn*, *сто миллионов* - *yīyì*, а не *yì*. В русском языке использование различных форм, которые составляют подобные числительные, позволяет употреблять данные лексемы без числительного *один*, так как форма единственного числа именительного падежа подразумевает соответствующее значение. Во всех остальных случаях используются формы родительного единственного (*две тысячи*, *три миллиона*) или множественного числа (*пять тысяч*, *восемь миллионов*). Что касается слова *shí*, то оно является обозначением числа. Поэтому *десять* будет *shí*, а не *yīshí*. В многозначных же числах *shí* употребляется как название разряда десятков: *sānbǎiyīshí sān* *триста тринадцать*.

Интересно, что числительное *два* обозначается в китайском языке двояко: *èr* *liǎng*. Основное различие между *èr* и *liǎng* заключается в том, что *èr* употребляется при абстрактном счете, *liǎng* – при конкретном, т. е. при указании числа предметов: *yī*, *èr*, *sān* *один, два, три*; *liǎnggerén* *два человека*. Но в сложных числительных в пределах до ста употребляется только *èr*: *èrshí èr* *двадцать два*, *shí èrgerén* *двенадцать человек*. С названиями разрядов *bǎi* *сотни*, *qiān* *тысячи*, *wàn* *десятки тысяч*, а также с некоторыми именами существительными, обозначающими единицы измерения (*nián* *год*, *máo* *гривенник*) употребляется как *èr*, так *liǎng*.

Если говорить о разрядах числительных, то традиционно в русском языке, как и в китайском, выделяются прежде всего числительные количественные и порядковые. Количественные в свою очередь подразделяются на числительные, обозначающие целые числа и дробные. При этом среди русских количественных числительных выделяется также особая по значению и употреблению группа слов – собирательные числительные. Рассмотрим подробнее каждый из разрядов и подразрядов, опираясь на их значение и морфологические признаки.

В русском языке количественное числительное, как известно, совмещает признаки трех частей речи – числительного, существительного и прилагательного. Это находит отражение в категориальном значении числительных и в их

грамматических признаках. Говоря о категориальном значении числительного, следует исходить из того, что числительные, независимо от их принадлежности к тому или иному разряду, обозначают количество его самом широком понимании.

Значение числа – это значение элемента счетной системы, представляющей собой ряд натуральных чисел, в этом значении числительное содержит, наряду с количественной семантикой, и определенную долю семантики предметности и признаковости.

Количественные числительные называют число или количество предметов в виде целых величин, изменяются по падежам, рода не имеют (кроме слов *один, два, тысяча, миллион, миллиард* и др.). Разновидности количественных числительных также различаются по количественному значению, морфологическим и функциональным особенностям.

Количественные числительные, называющие определенное число или количество предметов в виде целых величин, могут быть простыми, сложными и составными. Они изменяются по падежам, при склонении сложных и составных числительных изменяется каждая часть слова или составного образования. Количественные числительные не могут сочетаться с прилагательными и причастиями, а также с числительными. Они не имеют категории числа и рода (кроме слов *один, два, тысяча, миллион* и т. п.) и являются средствами выражения счета (*три плюс два – пять*).

При анализе следует обратить внимание студентов на необходимость отличать такие числительные в сочетании с существительными от счетных существительных типа *двойка, десяток, сотня*. Счетные существительные в отличие от числительных изменяются по числам (*четверка - четверки*), имеют постоянный признак рода (*четверка – ж. р., десяток – м. р.*), могут иметь согласованные с ними определения (*отважная четверка, последний десяток*), сочетаются с числительными (*две четверки, пять десятков*).

Своеобразную группу как в русском, так и в китайском языке представляют слова и сочетания слов, обозначающие дробные и смешанные величины: *полтора, восемь сотых, три четверти, две целых три десятых* и т. п. По своему значению эти единицы тесно связаны с количественными числительными, но по грамматическим особенностям они являются пестрой группой: 1) слово *полтора* – типичное количественное числительное; оно образовалось путем сложения слов *пол (половина)* и *втора (второго)* или *вторы (второй)* с выпадением звука *в*; 2) сочетания *восемьсотых, одна вторая, четыре десятых* и т. п. состоят из количественного и прибавленного к нему порядкового числительного (собственно, *восемь сотых долей единицы, одна вторая доля единицы, четыре десятых доли единицы* и т. д., но существительные *долей единицы, доля единицы, и долей единицы* опускаются) – это самая большая группа словосочетаний, обозначающих дробные величины; 3) сочетания *две трети, три четверти* состоят из количественного числительного и прибавленного к нему существительного в родительном падеже; 4) сочетание *две целых три сотых* состоит из количественных (*две, три*) и порядкового (*сотых*) числительных и прилагательного (*целых*), употребленного в значении существительного.

Собирательные числительные (*двое, десятеро*) обозначают определенное количество предметов как единое целое, как совокупность. По структуре все они простые, в состав дробных входить не могут, имеют суффиксы *-о- [-ој-], -ер-*, помогающие разграничивать собирательные и определенно-количественные числительные в косвенных падежах: *двух* и *дво(ј)их*, *пяти* и *пятерых*. Собирательные числительные не имеют категории рода и числа, изменяются только по падежам. В счете не участвуют, имеют ограниченную сочетаемость с именами существительными: сочетаются только с названиями лиц мужского пола (*двое мужей*), с названиями детенышей (*трое котят*) и со словами pluraliatantum (*трое суток, двое ножниц*), а также с названиями парных предметов (*двое носков, трое чулок*). На занятиях по русскому языку как иностранному изучение данного разряда числительных требует особого внимания и отработки навыков с помощью практических заданий. Материал, который не соотносится с аналогичным явлением в родном языке студентов, рассматривается не в сопоставлении, а как особый факт изучаемого языка.

Порядковые числительные, в своей совокупности отражая счетную порядковую систему, каждым отдельным словом обозначают количественный признак предмета по его месту в этой системе при счете однотипных предметов. Числительные этого разряда не имеют значения отвлеченного числа, поэтому они не используются при вычислениях. Они, в отличие от количественных, имеют только значение количественной характеристики предмета по его месту в ряду считаемых предметов.

Порядковые числительные в научной и учебной литературе нередко относят к группе относительных прилагательных. Действительно, у слов типа *второй, тридцатый* есть сходство с относительными прилагательными: они имеют окончание *-ой* или *-ый*, изменяются по родам и числам, склоняются как прилагательные и обозначают признак предмета по порядковому номеру при счете. Но в то же время порядковые числительные имеют ряд признаков, которые отличают их от прилагательных. Они могут, наряду с количественными, входить в состав составных числительных, образуя составные порядковые числительные, имеющие свою особенность в склонении (у них изменяется только последнее слово). Вместе с количественными они входят в состав дробных числительных.

Специфической особенностью русских порядковых числительных является наличие у них категории числа. Взятое вне текста, порядковое числительное свободно образует формы единственного и множественного числа: *пятый – пятыe*. Однако в отличие от прилагательных оно во множественном числе свободно употребляться не может: нельзя сказать «пятыe студенты», «сорок вторые дни», «пятидесятыe рубли» и т. д. Порядковые числительные в форме множественного числа имеют ограничения в употреблении. Они употребляются: 1) в сочетании с существительными pluraliatantum: *восьмыe сутки, пятыe ворота*; 2) в составе дробных числительных: *две пятыx, три десятыx*; 3) для обозначения десятилетий: *двадцатыe годы, восьмидесятыe годы*; 4) в сочетаниях типа *десятыe классы* (*Десятыe классы сдали экзамены*), *третьи этажи* (*Третьи этажи имеют балконы*) – в значении неопределенного количества (*все десятыe классы, все третьи этажи* – но,

сколько этих классов и этажей, не известно). В таком же неопределенном значении они потребляются и при перечислении – *одни, другие, третьи...*; 5) в сочетаниях *первые блюда, вторые блюда, третьи блюда*.

Главная особенность числительных в китайском языке – это то, что они не изменяются по числам, родам и падежам. Как и в других языках, числительные бывают количественными и порядковыми.

Количественные числительные обозначают отвлеченные числа или количество предметов: *wǔ пять, shí wǔ пятнадцать, wǔshí пятьдесят, yī gerén один человек, liù ge yuè шесть месяцев, èrshí nián двадцать лет*. В китайском языке оперировать количественными числительными сложнее, чем порядковыми, для связки с исчисляемым словом есть такое явление как счетные слова. Если его не вставить, числительное получится не количественным, а порядковым. В русском языке подобные слова встречаются в таких сочетаниях, как *один рулон бумаги, десять буханок хлеба*, однако чаще всего они не нужны. К наиболее употребляемым китайским счетным словам можно отнести около 15 единиц, использование которых зависит от того, с каким существительным в данном случае сочетается числительное. Например, слово *zhānglǐcǎo* используется для счета предметов, имеющих плоскую поверхность: *столов, стен, писем, листов бумаги (yī zhāngzhuān yī один стол)*; счетное слово *wèiyòng* употребляется при счете важных персон, а также для выражения уважения (*yī wèilǎoshī один преподаватель*).

Если при образовании русских порядковых числительных возникают сложности, ведь они образуются (за исключением *один - первый, два - второй*) путем прибавления окончаний, имеющих как и для других слов сложную грамматическую систему и иногда изменения в оформлении корня слова (вместо *четыретьый - четвертый*), то в китайском языке все очень просто: показателем китайских порядковых числительных является префикс *dì*: *dì'èr второй, dìwǔ пятый, dǐshí десятый* и т. д.

Дробив китайском языке выражаются следующими способами: 1) простая дробь выражается определительным словосочетанием: определение – знаменатель дроби плюс слово *fēn часть*, определяемое – числитель дроби. Определение соединяется с определяемым посредством служебного слова *zhī*: *sānfēnzhī èr две третьих* (дословно: *две от трех частей*); 2) в смешанной дроби между целым числом и дробью ставится частица *yòu*: *sānyòusānfēnzhī yī три целых и одна третья*; 3) в десятичной дроби между целым числом и дробью ставится *dīǎn точка* или *xīǎoshùdīǎn точка, указывающая на дробь* (последнее употребляется в разговорной речи): *liù diǎnsānshí wú шесть целых тридцать пять сотых*.

Подводя итог, можно отметить, что универсальным определением числительного для русского и китайского языка можно считать лишь то, которое актуализирует семантику и функции соответствующих единиц, без указания на набор грамматических категорий, так как в китайском языке числительные не изменяются ни по родам, ни по числам, ни по падежам; специфика китайской счетной системы по сравнению с русской, состоит в том, что в ней есть разряды *wàndeshànjǐ ты́сяч* и *sònnǐ миллионо́в* или *wànpàn*, но нет такого разряда, как *миллионы*; среди особенностей употребления числительных в соответствующих

языковых системах отметим наличие ограниченных по своей сочетаемости собирательных числительных в русском языке и обязательное, четко регламентированное использование классификаторов в китайском.

Список литературы

1. Горелов В.И. Грамматика китайского языка / В.И. Горелов. – М.: Просвещение, 1982. – 280 с.
2. Современный русский язык: Теория. Анализ языковых единиц: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – Ч.2: Морфология. Синтаксис / Под ред. Е.И. Дибровой. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 704 с.
3. Столярова Л.П. Базовый словарь лингвистических терминов / Л.П. Столярова, Т.С. Пристайко, Л.П. Попко. – К.: Изд-во ГАРККиИ, 2003. – 192.

Половинко Е.А. Числівник у курсі порівняльної граматики російської та китайської мов / Е.А. Половинко // Ученізаписки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 99-105

Порівнюються особливості російської та китайської лічильних систем, специфіка числівника як частини мови у відповідних мовах.

Ключові слова: порівняльне мовознавство, лічильна система, числівник, граматична категорія.

Polovynko E.A. Numeral in comparative philology of Russian and Chinese / E.A. Polovynko // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 99-105

Peculiarities of Russian and Chinese countable systems and specificity of numeral as a part of speech are comparing.

Key words: comparative philology, countable system, numeral, grammatical category.

Стаття надійшла до редакції 6 грудня 2010 року

УДК 811.161.2'367:343.98 (477)

**ПОЛІПРЕДИКАТИВНІ КОНСТРУКЦІЇ В ЗАКОНОДАВЧОМУ АКТІ
(НА МАТЕРІАЛІ НАЗВ РОЗДІЛІВ І СТАТЕЙ
КРИМІНАЛЬНОГО КОДЕКСУ УКРАЇНИ)**

Прадід О. Ю.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

Статтю присвячено проблемі вивчення синтаксичної структури назв розділів і статей Кримінального кодексу України взагалі та поліпредикативних функцій зокрема, як свідчить аналіз, зв'язок предикативних частин у складному реченні здійснюється за допомогою інтонації та сполучних засобів, варіативність яких показано на діаграмах. У статті констатовано, що більшість назв статей ККУ побудована за моделлю складнопідрядного речення.

Ключові слова: синтаксична структура, поліпредикативні конструкції, предикативна частина, сполучні засоби, частотність уживання.

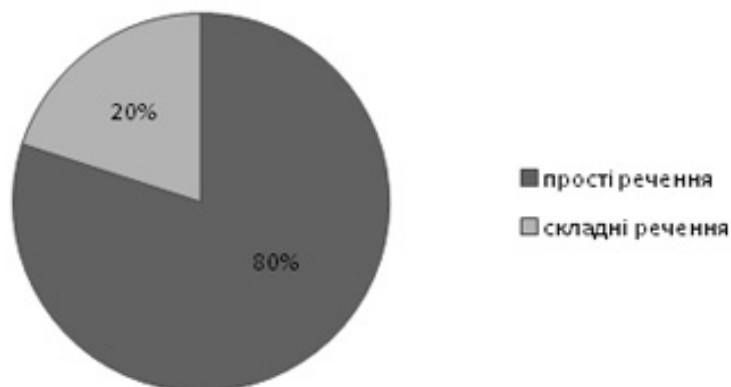
Синтаксична структура назв розділів і статей Кримінального кодексу України (далі ККУ) спеціально не досліджувалася в українському мовознавстві, хоч принагідно окремі аспекти цієї проблеми знайшли своє відображення в працях О.І. Бичок [1], Р.Д. Іванського [2], В.Г. Рогожі [3] та деяких інших учених.

Отже, проблема вивчення синтаксичної структури назв розділів і статей взагалі та поліпредикативних конструкцій зокрема є актуальною і відзначається науковою новизною.

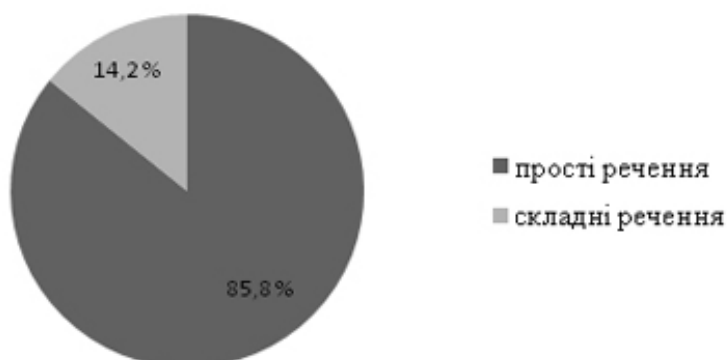
Слід зазначити, що ККУ складається з трьох частин: 1) «Загальна частина» (далі ЗЧ) (15 розділів, 109 статей); 2) «Особлива частина» (далі ОЧ) (20 розділів, 363 статті); 3) «Прикінцеві та перехідні положення» (2 розділи). Як свідчить аналіз, частина назв розділів і статей ККУ побудована за моделлю складних номінативних речень (див. діаграми 1 і 2).

Діаграма 1.

Процентне співвідношення простих і складних речень
у назвах розділів ККУ



Діаграма 2.
Процентне співвідношення простих і складних речень
у назвах статей ККУ



У статті досліджуються номінативні речення, які є компонентами поліпредикативних конструкцій.

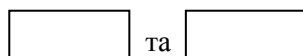
Як відомо, зв'язок предикативних частин у складному реченні здійснюється за допомогою інтонації та сполучних засобів (сполучників і сполучних слів).

Інтонація є універсальним засобом зв'язку предикативних одиниць в єдине ціле, чим є складне речення. Вона характерна для всіх типів складних речень, але особливо важлива як засіб поєднання предикативних частин у безсполучникових реченнях, адже предикативні одиниці в таких реченнях об'єднуються лише за допомогою інтонації.

Найхарактернішою ознакою складносурядних речень є рівнозначність предикативних частин, які поєднуються між собою сполучниками сурядності.

Що стосується назв розділів ККУ, то 8 назв із 35 побудовані за моделями поліпредикативних конструкцій, частіше складносурядного речення, предикативні одиниці в якому з'єднуються в усіх випадках єднальним сполучником **та**: *Вина та її форми* (розділ У ЗЧ); *Покарання та його види* (розділ Х ЗЧ); *Звільнення від покарання та його відбування* (розділ XII ЗЧ); *Примусові заходи медичного характеру та примусове лікування* (розділ XIУ ЗЧ); *Злочини у сфері обігу наркотичних засобів, психотропних речовин, їх аналогів або прекурсорів та інші злочини проти здоров'я населення* (розділ XIII ОЧ).

Схема вище розглянутих складносурядних речень така:

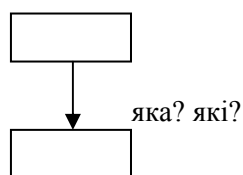


Всього за подібною схемою побудовані 5 назв розділів ККУ.

Лише в трьох випадках назви розділів ККУ побудовані за іншими моделями:

1) складного речення з підрядною означальною частиною: *Особа, яка підлягає кримінальній відповідальності (суб'єкт злочину)* (розділ ІУ ЗЧ); *Обставини, що виключають злочинність діяння* (розділ УIII ЗЧ).

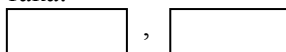
Схема вище розглянутих складносурядних речень така:



Всього за подібною схемою побудовані 2 назви розділів ККУ;

2) складного речення з безсполучниковим зв'язком: *Злочин_ його види та стадії* (розділ III ЗЧ).

Схема цього речення така:



За подібною схемою побудована 1 назва розділу ККУ.

Таким чином, фактично три з чотирьох назв розділів ККУ побудовані за моделлю складносурядного речення (див. діаграму 3).

Тепер детальніше про назви статей ККУ.

Номінативні речення частіше є компонентами складносурядних речень, у яких предикативні частини одиниці є відносно самостійними, зберігають значення окремого повідомлення і відносну синтаксичну незалежність. Щоправда, лише перша з них будується більш-менш вільно, а друга і наступні у своєму лексичному складі та побудові зумовлені включенням їх в єдине ціле з першою. Другою характерною ознакою речень цього типу є те, що предикативні частини в них поєднуються сполучниками сурядності, які завжди знаходяться тільки між цими частинами і належать складносурядному реченню в цілому.

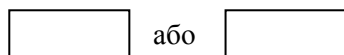
Діаграма 3.

Процентне співвідношення типів складних речень у назвах розділів ККУ



Найчастіше предикативні одиниці в складносурядному реченні поєднуються розділовим сполучником **або**: Торгівля людьми або інша незаконна угода щодо людини (ст. 149); Примушування до участі у страйку або перешкодження участі у страйку (ст. 174); Викрадення, привласнення, вимагання вогнепальної зброї, бойових припасів, вибухових речовин чи радіоактивних матеріалів або заволодіння ними шляхом шахрайства або зловживанням службовим становищем (ст. 262); Сутинерство або втягнення особи в заняття проституцією (ст. 303); Самовільне залишення поля бою або відмова діяти зброєю (ст. 429) та ін.

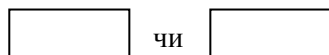
Схема вище розглянутих складносурядних речень така:



Всього за подібною схемою побудовані 8 назв статей ККУ.

Номінативні речення можуть бути компонентами складносурядного речення з розділовим сполучником **чи**: Викрадення, привласнення, вимагання наркотичних засобів, психотропних речовин або їх аналогів чи заволодіння ними шляхом шахрайства або зловживання службовим становищем (ст. 308).

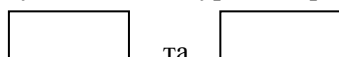
Схема цього речення така:



За подібною схемою побудована 1 назва статті ККУ.

Досить часто номінативні речення є компонентами складносурядних речень з єднальним сполучником **та**: Необережність та її види (ст. 25); Звільнення від покарання та його відбування (ст. 74); Сприяння учасникам злочинних організацій та укриття їх злочинної діяльності (ст. 256); Самовільне зайняття земельної ділянки та самовільне будівництво (ст. 197-1); Незаконне використання символіки Червоного Хреста і Червоного Півмісяця та зловживання ними (ст. 435) та ін.

Схема вище розглянутих складносурядних речень така:

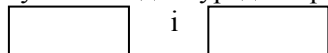


Всього за подібною схемою побудовано 6 назв статей ККУ.

Іноді номінативні речення є компонентами складносурядних речень:

1) з єднальним сполучником **і**: Умисел і його види (ст. 24); Побої і мордування (ст. 126); Створення або утримання місць розпусти і звідництво (ст. 302).

Схема вище розглянутих складносурядних речень така:

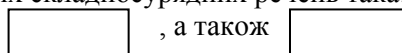


Всього за подібною схемою побудовано 3 назви статей ККУ;

2) з приєднувальним сполучником **а також**: Блокування транспортних комунікацій, а також захоплення транспортного підприємства (ст. 279); Викрадення, привласнення, вимагання військовослужбовцем зброї, бойових припасів, вибухових або інших бойових речовин, засобів пересування, військової та спеціальної техніки чи іншого військового майна, а також заволодіння ними шляхом

шахрайства або зловживання службовим становищем (ст. 410).

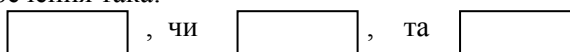
Схема вище розглянутих складносурядних речень така:



Всього за подібною схемою побудовані 2 назви статей ККУ.

Окрім того, предикативні частини можуть входити до складу багатокомпонентних складносурядних речень, поєднаних різними сполучниками сурядності, утворюючи при цьому своєрідні блоки, що об'єднуються в єдине ціле розділовими і єднальними сполучниками: *Викрадення, привласнення, вимагання обладнання, призначеного для виготовлення наркотичних засобів, психотропних речовин або їх аналогів чи заволодіння ним шляхом шахрайства або зловживання службовим становищем та інші незаконні дії з ним* (ст. 403).

Схема цього речення така:

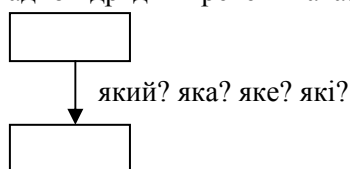


За подібною схемою побудована 1 назва статті ККУ.

Більше половини назв статей ККУ побудовані за моделлю складнопідрядного речення, предикативні частини в якому синтаксично нерівноправні, одна з яких підпорядковується іншій, головній, тобто перебуває в певній залежності від неї. Як відомо, основним засобом поєднання підрядної частини з головною є сполучники підрядності, однак він не характерний для назв статей ККУ.

У назвах розділів ККУ частини складнопідрядного речення з'єднуються відносними займенниками, які називають сполучними словами. Часто використовується займенник **який(яка, яке, які)** не тільки в називному відмінку, але й у відмінкових формах: *Злочинні дії **військовослужбовця, який** перебуває в полоні*(ст. 431); ***Вік, з якого** може наставати кримінальна відповідальність* (ст. 22); *Ненадання допомоги **особі, яка** перебуває в небезпечному для життя стані* (ст. 136); *Видання нормативно-правових або розпорядчих **актів, які** змінюють доходи і видатки бюджету всупереч встановленому законом порядку* (ст. 211); ***Особи, до яких** застосовуються примусові заходи медичного характеру* (ст. 93) та ін.

Схема вище розглянутих складнопідрядних речень така:

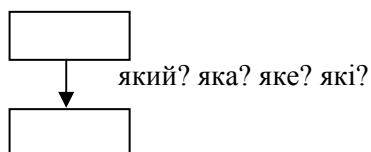


Всього за подібною схемою побудовані 15 назв статей ККУ.

Найчастіше підрядна частина з'єднується з головною сполучним словом **що**: *Призначення покарання за наявності **обставин, що** пом'якшують покарання*(ст. 69-1); *Незаконне збирання з метою використання або використання **відомостей, що** становлять комерційну або банківську таємницю* (ст. 231); *Заклики до вчинення **дій, що** загрожують громадському порядку*(ст. 295); *Порушення порядку здійснення міжнародних передач **товарів, що** підлягають державному експортному контролю*

(ст. 333); *Порушення правил поводження зі зброєю, а також із речовинами і предметами, що становлять підвищену небезпеку для оточення*(ст. 414) та ін.

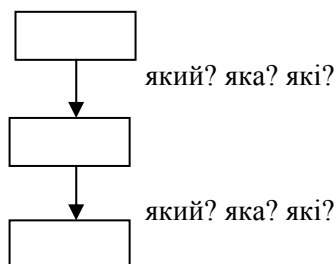
Схема вище розглянутих складнопідрядних речень така:



Всього за подібною схемою побудовані 18 назв статей ККУ.

В одному складнопідрядному реченні при головній частині може бути дві і більше підрядних частин. Серед таких багатокомпонентних складнопідрядних речень є конструкції з послідовною підрядністю, в яких при одній головній частині наявні дві підрядні частини, залежність яких від головної побудована ланцюжком, тобто перша підрядна частина безпосередньо належить головній частині, яка є абсолютно незалежною, друга підрядна – першій підрядній, яка виступає в ролі головної частини стосовно неї: *Напад на об'єкти, на яких є предмети, що становлять підвищену небезпеку для оточення* (ст. 261); *Передача або збирання відомостей, що становлять конфіденційну інформацію, яка є власністю держави* (ст. 330).

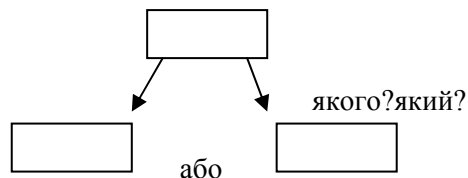
Схема вище розглянутих речень така:



Всього за подібною схемою побудовані 2 назви статей ККУ.

Серед багатокомпонентних складних речень є конструкції з супідрядністю, в яких підрядні частини залежать від головної, пояснюючи якийсь з її членів: *Незаконні дії щодо майна, на яке накладено арешт або яке описано чи підлягає конфіскації* (ст. 388)

Схема цього речення така:

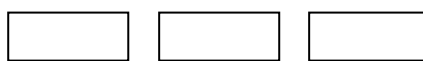


За подібною схемою побудована 1 назва статті ККУ.

Як зазначалося вище, предикативні частини в складних реченнях можуть об'єднуватися в одне синтаксичне і семантичне ціле не лише за допомогою сполучників і сполучних слів, але й інтонації. Такі речення називають безсполучниковими складними реченнями. Для таких конструкцій переважно характерна перелічувальна інтонація, що є важливим засобом їх граматичного оформлення.

У назвах статей ККУ використовуються лише складні безсполучникові речення з однотипними частинами, які є відносно незалежними. Такі речення, як правило, близькі до складносурядних: *Перешкоджання з'явленню свідка, потерпілого, експерта, примушування їх до відмови від давання показань чи висновку* (ст. 386).

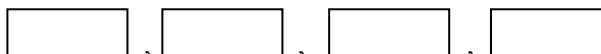
Схема цього речення така:



За такою схемою побудована 1 назва статті ККУ;

Підроблення документів, печаток, штампів та бланків, їх збут, використання підроблених документів (ст. 358).

Схема вище розглянутих речень така:

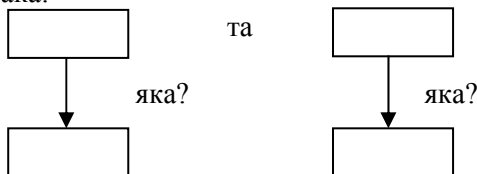


Всього за подібною схемою побудовані 2 назви статей ККУ.

У складному реченні, до якого входять дві і більше предикативних основ, можуть бути наявні різні типи зв'язку. З погляду можливих поєднань предикативних частин можна виділити такі типи синтаксичних конструкцій:

1) з сурядністю і підрядністю: *Видача особи, яка обвинувачується у вчиненні злочину, та особи, яка засуджена за вчинення злочину* (ст. 10).

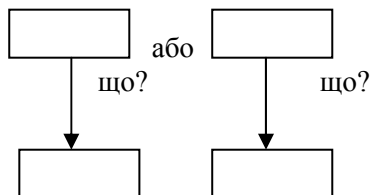
Схема цього речення така:



За подібною схемою побудована 1 назва статті ККУ;

Розголошення відомостей військового характеру, що становлять державну таємницю, або втрата документів чи матеріалів, що містять такі відомості (ст. 422).

Схема цього речення така:



За подібною схемою побудована 1 назва статті ККУ;

2) з сурядністю і безсполучниковим зв'язком: *Викрадення, привласнення,*

вимагання документів, штампів, печаток, заволодіння ними шляхом шахрайства чи зловживання службовим становищем або їх пошкодження (ст. 357).

Схема цього речення така:

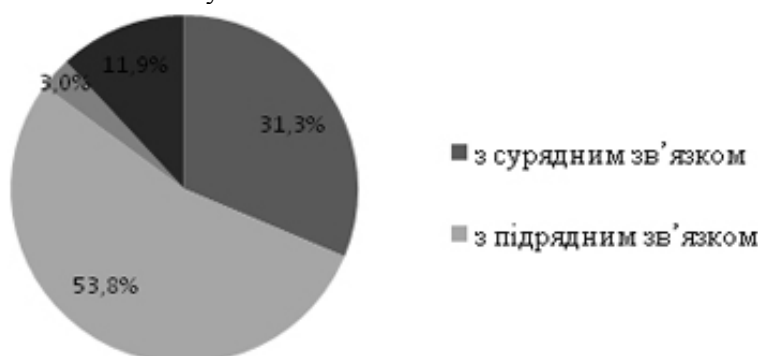
□ , □ , □ , або

За подібною схемою побудована 1 назва статті ККУ.

Як бачимо, більше половини назв статей ККУ побудовані за моделлю складнопідрядного речення, кожна третя – за моделлю складносурядного речення і лише незначна частина за іншими моделями (див. діаграму 4).

Діаграма 4.

Процентне співвідношення типів складних речень у назвах статей ККУ

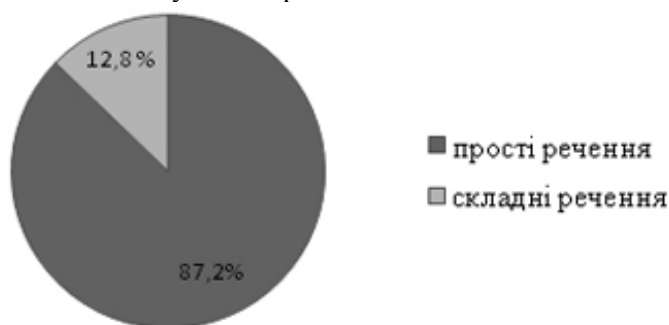


Як зазначалося вище, ККУ складається з двох частин: ЗЧ і ОЧ, назви статей яких мають свої синтаксичні особливості. Так, за моделями поліпредикатив побудовані кожна восьма стаття ЗЧ (14 назв із 109) і кожна сьома стаття ОЧ (53 назви із 363) (див. діаграми 5 і 6).

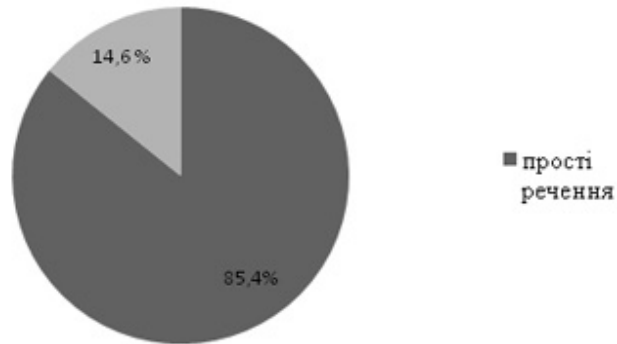
Частотність уживання складних речень у назвах ЗЧ і ОЧ майже однакова, але спостерігаються певні відмінності у використанні різних типів поліпредикатив (див. діаграми 7 і 8).

Діаграма 5.

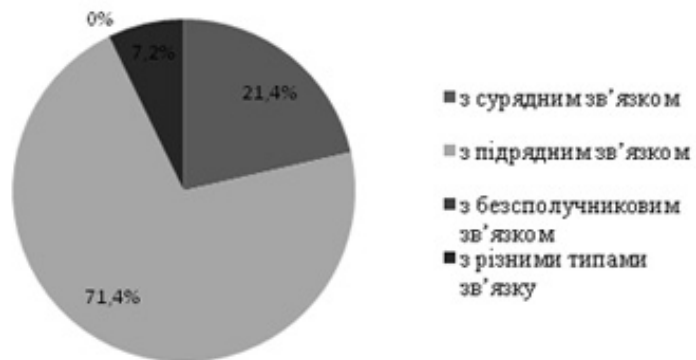
Процентне співвідношення простих і складних речень у назвах розділів ЗЧ ККУ



Діаграма 6.
Процентне співвідношення простих і складних речень
у назвах статей ОЧ ККУ



Діаграма 7.
Процентне співвідношення типів складних речень
у назвах статей ЗЧ ККУ



Діаграма 8.
Процентне співвідношення типів складних речень у назвах статей ОЧ ККУ



Отже спостереження над синтаксичною структурою назв розділів і статей ККУ дають підстави зробити висновки:

1. Назви розділів і статей ККУ побудовані тільки за моделями номінативних речень.

2. Кожна п'ята назва розділу ККУ (8 назв із 35) і кожна сьома назва статті ККУ (67 назв із 472) побудовані за моделями складних номінативних речень (дет. про кількісне і процентне співвідношення типів складних речень у назвах розділів і статей ККУ див. таблицю 1).

Таблиця 1.

Кількісне і процентне співвідношення типів складних речень у назвах розділів і статей ККУ

| | Розділи ККУ (к-ть / %) | Статті ККУ (к-ть / %) | Статті ЗЧ ККУ (к-ть / %) | Статті ОЧ ККУ (к-ть / %) |
|--------------------------------------|---------------------------|--------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| Всього назв | 35 | 472 | 109 | 363 |
| у т.ч. поліпредикативних конструкцій | 8 / 22,9 | 67 / 14,2 | 14 / 12,8 | 53 / 14,6 |
| у т.ч.: | | | | |
| – з сурядним зв'язком | 5 / 62,5 | 21 / 31,3 | 3 / 21,4 | 53 / 34,0 |
| – з підрядним зв'язком | 2 / 25,0 | 36 / 53,8 | 10 / 71,4 | 26 / 49,0 |
| – з безсполучниковим зв'язком | 1 / 12,5 | 2 / 3,0 | - / - | 2 / 3,8 |
| – з різними засобами зв'язку | - / - | 8 / 11,9 | 1 / 7,2 | 7 / 13,2 |

3. Якщо в назвах розділів ККУ частіше використовуються складносурядні речення (дві назви з трьох), то в назвах статей ККУ переважають складнопідрядні

речення (кожна друга назва).

Якщо в назвах статей ККУ кожна восьма стаття побудована за моделлю складних речень із різними типами зв'язку, то в назвах розділів ККУ подібні конструкції взагалі не використовуються.

4. У назвах розділів і статей ККУ в абсолютній більшості випадків використовуються складносурядні речення з розділовими сполучниками *або* (8 назв статей), *чи* (1 назва статті), єднальними сполучниками *та* (5 назв розділів, 6 назв статей), *і* (3 назви статей), приєднальним сполучником *а також* (2 назви статей).

5. У назвах розділів і статей ККУ в абсолютній більшості випадків використовуються лише складнопідрядні речення з підрядними означальними, причому останні приєднуються до головної частини лише за допомогою сполучних слів *який* (*яка, яке, які*) у відмінкових формах однини і множини (1 назва розділу, 15 назв статей) та *що* (1 назва розділу, 18 назв статей).

6. Іноді в назвах розділів і статей ККУ використовуються безсполучникові складні речення (1 назва розділу, 3 назви статей), складні синтаксичні конструкції з різними засобами зв'язку (2 назви статей).

Список літератури

1. Бичок О.І. Проблема порядку слів у мові законодавства України // Вісник Дніпропетровського національного університету. – Серія: Мовознавство. – 2009. – Вип. 15. – № 11. – С. 29 – 38.
2. Іванський Р.Д. Речення і текст: складнопідрядні речення умови в Кримінальному кодексі України // Український смисл [науково-популярний лінгвокультурний щоквартальник / наук. кер. І.С. Попова]. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2008. – С. 97 – 102.
3. Рогожа В.Г. словосполучення як спосіб вираження модальності в текстах законів України // Вісник Української академії державного управління. – 2001. – № 2. – С. 358 – 3365.
4. Українська мова: Енциклопедія. – 3-є вид., зі змінами і доп. – К.: Українська енциклопедія, 2007. – 853 с.

Прадід О.Ю. Полипредикативные конструкции в законодательном акте (на материале названий разделов и статей Криминального кодекса Украины) / О.Ю.Прадід// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 106-118

Статья посвящена проблеме изучения синтаксической структуры названий разделов и статей Уголовного кодекса Украины в целом и полипредикативных конструкций в частности, как свидетельствует анализ, связь предикативных частей в сложном предложении осуществляется с помощью интонации и союзных средств, вариативность которых показана на диаграммах. В статье констатируется, что большинство названий статей УКУ построена по модели сложноподчиненного предложения.

Ключевые слова: синтаксическая структура, полипредикативная конструкция, предикативная часть, союзные средства, частота употребления.

Pradid O. Yu. Polypredicative construction of Criminal Code of Ukraine / O. Yu. Pradid// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 106-118

The article considers the problem of syntactic structure analysis of the parts and articles' names in Criminal Code of Ukraine in general and of polypredicative constructions in particular. As the analysis shows, the relation between predicative parts in compound sentence is carried out by intonation as well as by connection words, a variety of which is shown in diagrams. The majority of articles' names of Criminal Code of Ukraine (CCU) are built in compound sentence.

Key words: syntactic structure, polypredicative construction, predicative part, connection word, frequency of usage.

Стаття надійшла до редакції 23 жовтня 2010 року

УДК 811.161.2'06'373

КОНВЕРСИВНА КОРЕЛЯЦІЯ У ПЕДАГОГІЧНІЙ ЛЕКСИЦІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Разумейко М.С.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті розглянуто конверсивну кореляцію у педагогічній лексиці сучасної української мови та показано її зіставлення з антонімічними відношеннями у терміносистемі.

Ключові слова: педагогічна лексика, конверсивна кореляція, конверсія, конверсивні корелятивні терміни, антонімія.

Усі властивості лексичних одиниць, які виділяються у працях із загальної лексикології, у слів спеціальної лексики є дещо іншими. Основна причина цього полягає в тому, що в одиниць спеціальної лексики замість цілісності слова з його фонетичними, лексико-семантичними, граматичними характеристиками є план змісту і план вираження, їхнє значення ж не складається із суми значень складових їх елементів, а приписується їм у системі, незважаючи на те, чи це терміни, номени чи оніми [9, с. 40-41].

На основі зіставлення плану змісту і плану вираження визначаються різні типи лексичних одиниць. Осмислення семантичних відношень між словами (полісемії, синонімії, антонімії і т. ін.) допомагає визначити значення слів, їх взаємозв'язки та місце в лексичній системі мови.

Розвиток педагогічної науки відбувається шляхом пізнання діалектичних зв'язків і взаємозалежності явищ. За характером цих зв'язків у педагогічній лексиці виділяються полісемія, омонімія, синонімічні ряди, антонімічні відношення та конверсивна кореляція.

Як зазначає Л.О. Симоненко, “термін як представник лексичної системи мови, з одного боку, характеризується однозначним співвіднесенням: одне поняття – один термін, з другого, - будучи знаком загальномовного словника, зазнає впливу лексико-семантичних процесів, характерних для мови в цілому” [7, с. 26]. Між системою значень “побутових понять” і системою наукових понять завжди існували глибокі й органічні взаємозв'язки.

Сучасне термінознавство визначає, що у терміносистемі можуть траплятися синоніми, омоніми, багатозначні слова, можливі між термінами антонімічні та конверсивні відношення. Проте часто наголошується на небажаності деяких із цих категорій. Питання про ці лексико-семантичні категорії найдоцільніше розв'язувати з точки зору їх побутування в окремих терміносистемах, у спеціальних функціональних стилях, бо саме стилі регламентують семантичні відношення між термінами.

“На онтологічному і гносеологічному рівнях спостерігається властива історичному факту дихотомія елементарності та інтегральності. З одного боку, він

становить ієрархічне утворення з визначеними типами взаємозв'язків між складовими його елементами, з другого, – як певна цілісність, яка визначається неповторністю і тим або іншим ступенем типовості одночасно” [11, с. 14]. Такою дихотомією елементарності та інтегральності репрезентується і педагогічна лексика кожної національної мови. З одного боку, вона має специфічну систему відношень між специфічними компонентами, з другого, – піддається типовим і для інших аналогічних систем взаємозв'язкам і складається з типових компонентів. Для лексико-семантичної типології не байдуже, якими мовними засобами виражається певна система понять. Це питання є одним із найважливіших у дослідженні термінологічних систем на лінгвістичних основах.

Конверсія розглядається у семантиці як зміна перспективи мовного подання позамовної ситуації (дії або стану) на протилежну, зображення однієї ситуації поперемінно з двох протилежних сторін зі зміною логічно-комунікативних акцентів у її висвітленні [10, с. 246]. О.Селіванова визначає кореляцію як будь-яке співвідношення в системі опозицій мовних одиниць [6, с. 267], а конверсивами називає лексеми, які виражають відношення зворотності, можливої інверсії [6, с. 246].

Конверсивна кореляція педагогічної лексики тісно пов'язана з антонімією. Їх близькість виявляється в тому, що вони співвіднесені, хоч і по-різному, з вираженням ідеї зворотності, а різняться вони типами протилежності. Антоніми дуже часто є джерелом творення конверсивних корелятивних термінів.

Визначення існування різних типів протилежності і лежить в основі розмежування антонімії та конверсії [12, с. 192-193]. На рівні мовної системи в антонімії наявний середній член протиставлення, що сприяє можливості переходу на рівні мовної діяльності логічних контрадикторних відношень у контрарні, чого позбавлені конверсиви, які повністю вичерпують об'єм поняття [8, с. 89]. Звідси випливає, що саме конверсивами (або корелятивними термінами) треба вважати педагогічні терміни *абстрактність – конкретність, інтелект – дебільність, навчання – дозвілля* та ін. Що ж до власне мовних відмінностей конверсивів і антонімів, то тут необхідно відзначити характерний для антонімів частковий збіг сполучуваності, що не властиве конверсивам. Відношення передбачуваності один одного, взаємообумовленості і взаємонаправлення програмує утворення навколо термінів-конверсивів педагогіки конверсивної кореляції: *діти дошкільного віку – діти шкільного віку, справляти вплив – зазнавати впливу, весняний семестр – осінній семестр, зосереджувати увагу – розвіювати увагу*.

Отже, конверсивні корелятивні зміни – це такі, що означають співвідносні поняття. Серед педагогічних конверсивів можна виділити такі групи корелятивних термінів: парні, порівняльні, взаємообумовлені.

Парні терміни виражають поняття, невіддільні одне від одного, наприклад: *від близького до далекого, від відомого до невідомого, від конкретного до абстрактного, аналіз і синтез, індукція і дедукція* та ін.

Порівняльні терміни виражають поняття, які зіставляються, наприклад, *діти активні і пасивні, ігри індивідуальні і колективні, увага довільна і мимовільна, рухи*

координовані і некоординовані, дисципліна внутрішня і зовнішня, риси характеру природжені і набуті та ін.

Взаємообумовлені терміни означають поняття про взаємозалежні явища, наприклад: *оточення і виховний процес, організм і середовище, виховання і навчання, школа і життя, теорія і практика, національне питання і народна освіта* та ін.

У мовознавстві конверсія трактується вченими як одна із важливих системоформувальних категорій, що корелюють лексичну семантику [див. праці 1; 2; 4; 12]. Однак праць, де досліджується семантика конверсивів, надзвичайно мало, а в монографіях із проблем термінологічної лексики це питання майже не розглядалося [8, с. 88-89]. Проте роль конверсивної кореляції у формуванні специфічної системності словника мови науки значна, що й зумовило нас звернути увагу на дану лінгвістичну категорію в системі педагогічної лексики.

У лексиці конверсія передається різними словами – лексичними конверсивами, які виражають двосторонні суб'єктно-об'єктні відношення і мають на цій підставі як мінімум дві валентності. Пор.: “В.В. Виноградов – *учень* Л.В. Щерби” і “Л.В. Щерба – *учитель* В.В. Виноградова” [5, с. 234]. Як бачимо, при перетворенні за конверсією суб'єкт і об'єкт міняються місцями у реченні. Такі висловлювання мають однакову предметну віднесеність і використовуються як синонімічні засоби мови, з допомогою яких може підкреслюватися різниця в актуальному членуванні речення.

Існують мовні одиниці, які передають конверсію без корелятивів, наприклад: *товариш, колега, співробітник, друзини, гратися, сваритися* і т. ін. Їх синтактичні та семантичні властивості передають конверсивні відношення як у вихідному, так і в перетвореному реченні (пор.: “Івченко – *товариш* Петренка” – “Петренко – *товариш* Івченка”, “Дмитрик *грається* з Васильком” – “Василько *грається* з Дмитриком”). Корелятивність таких педагогічних лексем визначається у контексті.

Класифікуючи корелятивні конверсиви, можна виділити структурні і семантичні типи. Структурні типи визначаємо за належністю до частин мови: конверсиви – іменники (*запитання – відповідь, зосередженість – неувважність*), конверсиви – прикметники (*гуманітарний – технічний, тупий – розумний*), конверсиви – дієслова (*абстрагувати – конкретизувати, лякати – боятися*), конверсиви – прислівники (*весело – сумно, швидко – повільно*). Семантичні типи конверсивних корелятивів виділяються за спільністю їх значень, наприклад, передавання інформації (*складати – приймати, переказувати – описувати*), заповнення чого-небудь (*містити – входити*) та ін.

В українській педагогічній лексиці відношення конверсивності спостерігається при побудові термінів-словосполучень: *судження аналітичне і синтетичне, реакція позитивна і негативна, освіта гуманітарна і технічна, закон суперечності і тотожності, читати швидко – читати по складах*.

Про конверсивну кореляцію у педагогічній лексиці можна говорити тільки в межах однієї ідеологічної концепції, і дихотомія першого рівня *так – ні* не завжди достатня. У лексиці педагогіки треба зважати на цей факт, оскільки тут антонімічні і конверсивні кореляції далеко не вичерпують усіх різноманітних видів

протилежності. Якщо розглядати як конверсиви вирази *школа* і *церква*, *навчання* і *праця*, *політика* і *педагогіка*, то лише в межах певної ідеологічної концепції, яка панує в суспільстві, тобто враховуючи ідеологему кожного терміна.

Корелятивні педагогічні лексеми вживаються у текстах як разом, так і окремо. Якщо один із конверсивів уживається в тексті, а інший – ні, то він домислюється внаслідок наявних закономірностей між суб'єктом і об'єктом. Відображаючи одну й ту ж дію чи відношення, конверсиви вживаються в співвідносних конструкціях відповідно з прямою і зворотною рольовою структурою [3, с. 268]. Введення обох конверсивів у текст є прийомом двостороннього експресивного підкреслювання думки (пор.: *відсутність диференційованого та індивідуального підходу до учнів; перевага кількісного аналізу над якісним* і т. ін.).

Антонімія і конверсія використовуються у педагогіці досить широко як стилістичний засіб. Їх можливості у цьому плані вужчі, ніж у синонімії. Основна стилістична функція педагогічної антонімії і конверсії – експресивно-емоційне підкреслення важливої думки шляхом уведення в текст обох антонімів чи конверсивів.

Таким чином, досліджуваний матеріал показує, що конверсивна кореляція, як і антонімія, – одна з найважливіших систематизаційних категорій української педагогічної лексики. Ці категорії змінюються у процесі історичної системи: із входженням до їх складу лексичних і семантичних неологізмів виникають нові антонімічні протиставлення, нові відношення конверсивності, багато в чому обумовлені зовнішньомовною мотивацією.

Список літератури

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика: Синонимические средства языка. – М., 1974.
2. Величко А.В. Семантическая характеристика конверсивов к глаголам речи. – В кн.: Лексика: Лекции / Под ред. проф. И.П. Ломтева. – М., 1973.
3. Кочерган М.П. Загальне мовознавство: Підручник. – К., 2006.
4. Лайонз Д. Введение в теоретическую лингвистику. – М., 1978.
5. Новиков Л.А. Конверсия. – В кн.: Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М., 1998.
6. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. – Полтава, 2006.
7. Симоненко Л.О. Формування української біологічної термінології. – К., 1991.
8. Склад і структура термінологічної лексики української мови. – К., 1984.
9. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология. – М., 1989.
10. Тараненко О.О. Конверсія. – У кн.: Українська мова: Енциклопедія // Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О.О. та ін. – К., 2000.
11. Уколова В.И. Исторический факт как система. – В кн.: Системный метод и современная наука. – Новосибирск, 1972.
12. Уфимцева А.А. Слово в лексико-семантической системе языка. – М., 1968.

Разумейко М.С. Конверсивная корреляция в педагогической лексике современного украинского языка / М.С. Разумейко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 119-123

В статье рассмотрена конверсивная корреляция в педагогической лексике современного украинского языка и показано её сопоставление с антонимическими отношениями в терминосистеме.

Ключевые слова: педагогическая лексика, конверсивная корреляция, конверсия, конверсивные коррелятивные термины, антонимия.

Razymeyko M.S. Conversion correlation in pedagogic vocabulary of contemporary Ukrainian language / M.S. Razymeyko // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V. 24 (63), №1 P. 2. – P. 119-123

The article is devoted to analyzing conversion correlation in pedagogic vocabulary of contemporary Ukrainian language. It shows its comparison with antonymic relations in terminosystem.

Key words: pedagogic vocabulary, conversion correlation, conversion, conversive correlative terms, antonymy.

Стаття надійшла до редакції 29 вересня 2010 року

УДК 811.161.1'367:33

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА *БИЗНЕСМЕН* В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Сапрун И.Р.

Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина, Харьков, Украина

В статье рассматриваются составные части концепта *БИЗНЕСМЕН* в русской языковой картине мира в рамках лингвокультурологии. Установлена эволюция языковых способов выражения имени данного концепта. Выделены лексические единицы, апеллирующие к концепту.

Ключевые слова: картина мира, коннотация, лингвокультурный концепт, эволюция.

Любые изменения, происходящие в обществе, находят свое отражение в языке: появляются новые лексические единицы, стереотипы в речи и новые концепты. Экономическая заимствованная лексика интересна своей смысловой эволюцией, в результате которой прежние (часто негативные) коннотации замещаются новыми, нейтральными.

Известно, что концепты различаются по принадлежности к той или иной социальной группе, следовательно, существуют концептосферы этих групп. Лингвисты различают три типа культурных концептов: этнокультурные, социокультурные и индивидуально-культурные. Одно из центральных мест в языковой картине мира русского языка занимает социокультурный концепт *БИЗНЕСМЕН*. Концепт *БИЗНЕСМЕН* является социокультурным концептом, т. к. относится к той части лексического фонда, ставшей на конкретном историческом этапе коммуникативно адекватной ментальному содержанию социокультурно значимых явлений и процессов.

Данное исследование посвящено анализу лексических средств, вербализирующих концепт *БИЗНЕСМЕН* в русском языке, а также описанию восприятия и отражения данного концепта в русской языковой картине мира с точки зрения лингвокультурологии. **Актуальность** исследования определяется активностью динамических лексико-семантических процессов, происходящих в русском языке в новых культурно-исторических условиях и отражающих эволюцию когнитивных представлений носителей языка, а также изменениями коллективного сознания и русской концептосферы в постсоветскую эпоху,

Объектом исследования является семный анализ концепта *БИЗНЕСМЕН*, как он представлен в исследуемой языковой картине мира. Научная новизна исследования заключается в том, что рассматривается и проводится анализ составляющих изучаемого концепта, основываясь на лексикографические источники русского языка.

Цель исследования – выявление направлений динамики стереотипных русских представлений о бизнесменах и определение национальных специфических черт исследуемого концепта в рассматриваемом языке.

В данной статье мы придерживаемся точки зрения В.И Карасика, по мнению которого «концепты - это ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта». [5,с.7] «Для полноты семантического описания *лингвокультурного концепта* необходимо выделять в его составе три составляющие: *понятийную*, отражающую его признаковую и дефиниционную структуру, *образную*, фиксирующую когнитивные метафоры, поддерживающие концепт в языковом сознании, и *значимостную*, определяемую местом, которое занимает имя концепта в лексико-грамматической системе конкретного языка, куда войдут также его этимологические и ассоциативные характеристики». [6, с.77]

Начнем с понятийной составляющей. В русскую языковую картину мира данный концепт пришел в конце 20 столетия, заимствованный из англо-американской культуры. «Английская лексема *business* происходит от старо-английского *bisignisse* (нортумберлендский диалект английского языка) и означало *care, anxiety* (*занятость, беспокойство*). Появление нового значения *work, occupation* (*профессия*) в английском языке берет начало в 1387 году, а значение *trade, commercialengagements* (*торговля*) появляется в 1727. Современное слово *businessman* появляется в английском языке в 1840». [16] Как показывает анализ словарных дефиниций, первоначально данная лексема означала *занятость*, а понятия *профессии* и *торговли* появляются гораздо позже.

В толковых словарях русского языка мы находим определения исследуемой лексемы (которые в настоящее время являются нейтральными в сознании представителей русской лингвокультуры и отражают жизнь современного общества), в которых *бизнесмен* представлен как представитель экономической профессии, занимающийся любым видом экономической деятельности, приносящей прибыль, и обладающий необходимыми финансовыми средствами. Подчеркнем, что в семантике слова заложено понятие профессии. Проанализировав лексический минимум концепта БИЗНЕСМЕН, приходим к выводам, что именем концепта БИЗНЕСМЕН является лексема *бизнес*. Выделим синонимы имени концепта БИЗНЕСМЕН по словарю синонимов: *предприниматель, коммерсант, подрядчик, делец, барышник, хозяин*.

Обратимся к этимологии синонимов лексемы *бизнесмен*. Согласно мнению исследователей, понятие *предприниматель* возникло в книжном русском языке не ранее 40—50-х годов XIX века, заимствованное из французского языка и означавшее *владеть предприятием*. Соотносилось оно с русскими понятиями *подрядчик, барышник, хозяин*, которые, однако, не могли отобразить все экономические составляющие понятия предприниматель. Интерес представляет исследование В. Безобразова, который писал в 1856 году: «Нам уже не раз случалось употребить выражение *хозяин предприятия* вместо французского *антрепренер*. Иначе мы не умеем перевести это слово: и едва ли возможно передать ближе на русском языке понятие, соединяемое с французским названием. Хотя и употребляется у нас слово *антрепренер*, — но в нем есть что-то не только чуждое языку, но и чуждое экономическим условиям народной промышленности... Название *антрепренер* в понятиях нашего народа название как-то не серьезное, не

соответствующее его насущным потребностям; до сих пор употребляют слово *антрепренер*, когда говорят о какой-нибудь заморской затее для общественного увеселения, о театре, о кочующих труппах комедиантов, музыкантов и проч., о чем-то непостоянном, случайном. Но *антрепренер* и не мог у нас получить того народного значения, какое соответствует этому слову на Западе. У нас есть название: *подрядчик*, *барышник*, *хозяин*. Все эти слова заключают в себе многие экономические понятия, связанные со словом *антрепренер*; но *подрядом* нельзя назвать всякое промышленное предприятие; *барышничество* — представляет одну только сторону деятельности антрепренера и притом с некоторою примесью не совсем честного, по крайней мере правильного труда; название *хозяин*, близко соответствуя значению *антрепренера*, имеет за собой действительное его употребление на народном экономическом языке, — хотя до сих пор скорее в менее важных, промышленных делах. Наконец, производное — *предприниматель* кажется нам слишком искусственным, слишком книжным, а книжные экономические названия, не подходящие ни под действительные экономические факты страны, ни под народные понятия, всегда кажутся чем-то чуждым, враждебным науке, которой лучшее, в настоящее время, начало, лучшее убеждение — это необходимость исследования только действительных фактов жизни». [3, с.314-315]

Предприниматель становится центральной фигурой и постсоветского общества, он — инициативный, предприимчивый человек. В своей деятельности разнообразные виды бизнеса он использует не как источники прибыли, а как элементы необходимые для создания предпринимательских схем. Выделим лексическое значение на основе словарей русского языка. В большом бухгалтерском словаре мы находим определение: *предприниматель* 1. владелец предприятия, фирмы, а также вообще деятель в экономической, финансовой сфере. 2. предприимчивый и практичный человек. В экономическом словаре «предприниматель» (одна из ролей, которые приходится играть менеджеру; отвечает за разработку и реализацию различных нововведений на предприятии, освоение новых продуктов, услуг, рынков, информационных систем, осуществляет управленческие решения, связанные с риском; входит в группу ролей по принятию решений) [13]. Сравнение словарных дефиниций показывает, что сущностным, базовым признаком предпринимательства является его инновационный, творческий характер.

Исследование словарных статей на предмет семного состава лексемы *коммерсант* показывает следующее: *коммерсант*, -а, м. Человек, занимающийся коммерцией. *Комерция* - ж. франц. торг, торговля, торговые обороты, купецкие промыслы. *Комерции советник*, почетное звание, жалуемое купцам, чин 7 класса. *Коммерческий*, *торговый*, *купецкий*, *купеческий*. *Коммерсант* - от фр. *Commercant* - *лицо, занимающееся частной торговлей, коммерцией*. *Коммерсанты* бывают коллективные и индивидуальные. *Коллективные коммерсанты*- торговые товарищества, индивидуальные. *Коммерсанты* - физические лица, обладающие полной право- и дееспособностью и выступающие в торговых отношениях от своего собственного имени [11]. Итак, семантика слова *коммерсант* представляет меньшее количество сем по

сравнению с набором сем лексемы *бизнесмен* и ограничивается сферой торговли, купли-продажи.

С развитием промышленной буржуазии и с распространением типа буржуазных аферистов в русском языке появилась лексема *делец*, которая носила отрицательную эмотивно-оценочную коннотацию. Это лексема имеет несколько пренебрежительную окраску и в настоящее время (*темный делец, биржевой делец*) и в современном языке обозначает: *предприимчивый человек, преследующий только практические цели (преимущественно коммерческие), погруженный всецело в практические интересы*.

В толковом словаре русского языка Ожегова С., Шведова Н. дается следующее определение понятию *бизнесмен*: *коммерсант, предприниматель, занимающийся любым законным видом экономической деятельности, приносящей прибыль или иные выгоды*. [11.] Как видно, в данном определении отсутствует какая-либо идеологическая коннотация. Однако такая положительная трактовка понятия существовала не всегда. Тот фрагмент картины мира, который данный концепт представляет сейчас, существенно отличается от фрагмента картины мира, который соотносится с синонимами имени данного концепта в диахронии. В советский период развития общества в массовом сознании существовало стереотипное представление о бизнесменах, предпринимателях, что отразилось в справочниках различной направленности (экономических, философских, политических, юридических). Понятие *бизнесмен* трактовали как *делец, капиталист* - в смысле воротила, стремящийся из всего извлечь крупные барыши, не гнушаясь никакими средствами, в целях личной наживы. Для советских людей данный концепт ассоциировался с капитализмом, (что само по себе было негативным в восприятии советских людей) крупным состоянием, причем нажитым нечестным трудом. Появляются сочетания: «погоня за легкой наживой», «жажда наживы». Со школьной скамьи каждый октябренок знал, что: *бизнесмен* - «владелец заводов, домов, пароходов»- это реалия капиталистической действительности, а значит, не может трактоваться положительно.

Начало 80-х годов, ознаменовавшееся началом перестройки нашего общества, меняет отношение общества ко многим социально-экономическим понятиям. Бизнес времен перестройки отличается полукриминальным, криминальным, тeneвым, незаконным ведением дел, в прессе стереотип образа был связан с негативным представлением о бизнесменах, предпринимателях как «*новых русских*», *олигархов, деятелей теневой, криминальной экономики*. Не удивительно, что в сознании носителя русского языка имя концепта БИЗНЕСМЕН имело отрицательную коннотацию и выражалось в лексемах с отрицательной коннотацией, таких как, *воротила, делец, барышник, деляга, торгош, купи-продай, спекулянт, богач, богатей, капиталист, кооператор, челнок, малиновый пиджак, буржуй, новый русский, нувориш,, толстосум, олигарх, «магнат»*. Подтверждением этому могут служить и названия кинокартин, появившихся на экране в тот период: «День рождения буржуя», «Воротилы», «Олигарх», «Бизнес по-русски» непосредственно связанные с представителями бизнеса, которые ярко и точно отражают коллективную психологию и соответственно могут служить прекрасным

тестом для диагностики истинного отношения народа к тому или иному явлению жизни.

Обратимся к образной составляющей данного концепта. Ретроспективный анализ показывает, что стереотипы отношения россиян к предпринимателям, соотносимые с издавна сложившимися в обществе стереотипным отношением к богатым людям как к владельцам нечестно нажитого богатства, морально ущербным, нарушающим общепринятые нормы поведения и т.д., уходят корнями в религиозные, философские, этические нормы русской культуры, тесно связаны с образами художественной литературы, отражают ценностные доминанты русского народа. Ценности понимаются как «некие стратегические детерминанты поведения больших групп людей, укорененных в течение длительных периодов времени в определенной социокультурной среде» [1, с.343-349.]. Являясь важнейшими компонентами человеческой культуры, ценности, наряду с нормами и идеалами, находят отражение в языке. В православной культуре принято поощрять духовные качества: нестяжательство, трудолюбие, честность в достижении цели, умение радоваться и ценить то, что имеешь; а культ материальных благ (в том числе собственности) воспринимается как нечто чуждое, как язычество, идолопоклонство. Накопительство критикуется, поощряется нравственность. Вслед за А.В. Павловской полагаем, что «чрезвычайно сложное отношение сложилось в России к деньгам и богатству. Русская культура и литература всегда провозглашала, что «не в деньгах счастье». Мысль о том, что счастье не купишь, глубоко укоренилась в сознании русских. ...Это непростое отношение к богатству сохранилось в России и по сей меркантильный день. Богатство дает зависть, неприязнь, но не уважение и положение в обществе» [10,с.175.].Подтверждением этому может служить пословично-поговорочный фонд русского языка: *«бедность – не порок», «ближняя копейка- дороже дальнего рубля», «плоти убыток, душе барыш», «лишние деньги- лишняя забота», деньги - дело наживное», «за что купил - за то и продаю», «деньги – забота, мешок - тягот», «мешай дело с бездельем- проживешь век с весельем», «не место красит человека- а человек место», «через золото слезы льются», «от трудов праведных- не наживешь палат каменных», «деньги, что камень: тяжело на душу ложатся», «по одежке - протягивай ножки», «сама себя раба бьет - коль нечисто жнет», «дело мастера боится», «деньгами души не выкупишь», «богатство спеси сродни», «будешь богат, будешь и скуп», «тише едешь - дальше будешь», «уговор - дороже денег», «и через золото слезы льются», «не в деньгах- счастье», «не с богатством жить, а с человеком», « богачи-пузачи, голяки-голенастики», «не имей сто рублей, а имей сто друзей», «вкупе богат и убог», «ростовщики на том свете каленые пятаки голыми руками считают», «по платью встречают, по уму провожают»[11]. Однако, необходимо заметить, что в пословично-поговорочном фонде русского языка прослеживается двоякое отношение к достатку, богатству, (иногда одна пословица как бы противоречит другой) : *«тем хорошо, другим хорошо, а не плохо и нам коли, полон карман», «деньги - железо, а платье - тлен», «деньга и камень долбит», «бедность всего хуже», «бедность крадет, а нужда лжет»[11].**

Переход стран СНГ к рыночной экономике изменил многие стереотипы и формулировки. Изменение условий жизни сопровождалось утратой свойственных советской эпохе ценностей. Открываются новые возможности зарабатывания денег, люди стремятся улучшить материальное благосостояние. Престижными становятся профессии, связанные с торговлей, коммерцией, бизнесом, приносящие высокий материальный достаток. Из активного употребления уходят лексические единицы, отражающие реалии советской эпохи, оказывавшие влияние на формирование массового сознания. В активное употребление входит лексика, заимствованная из англо-американской культуры и отражающая социально-экономическое устройство зарубежных стран. Понятие *бизнесмен* утрачивает идеологическую негативную оценку, которая относит его к капиталистическому строю, происходит переосмысление значения слова.

Сегодня у этого концепта вполне положительный оттенок. Заниматься бизнесом – значит иметь профессию. Считается, что бизнесмен получает заслуженную своим трудом прибыль. В современных изданиях мы встречаем нейтральные синонимы лексемы *бизнесмен-предприниматель, представитель крупного-среднего-малого бизнеса, коммерсант, состоятельный человек, бизнес-элита*. Бизнесмен представлен как человека дела: катализатор перемен, способного преобразовывать ситуации, влиять на людей и превращать видение в реальность, как вообще человек, занимающийся любым видом экономической деятельности, приносящей прибыль, имея при этом необходимые (собственные или заемные) средства.

Как уже было упомянуто выше, за стереотипом *бизнесмен* в русской языковой картине мира фиксируются такие свойства как богатство, достаток, состоятельность, процветание, зажиточность, обеспеченность, роскошь. С концептом БИЗНЕСМЕН тесно связан и концепт ДЕНЬГИ, т.к. занятие бизнесом является одним из основных путей получения денег. Представление о богатстве, как об образе жизни, передают и фразеологизмы, основной семантический признак которых «иметь большое количество денег», «жить в достатке»: «денег куры не клюют», «сидеть у кормушки», «сорвать банк», «только птичьего молока нет», «найти тепленькое местечко», «грести деньги лопатой», «заколачивать бабки», «быстрые деньги», «сундуки ломаются», «утопать в роскоши», «деньги счет любят», «вытащить золотой билет», «копеечка водится», «жить на широкую ногу», «купаться в деньгах», «дрожать над каждой копеечкой», «кататься как сыр в масле», «делать деньги», «жить как у Христа за пазухой». Некоторые из этих фразеологизмов обладают отрицательной оценочной коннотацией, что объясняется присутствием в них семантического значения «достигнуть материального достатка с помощью уловок и ухищрений», «вести паразитический образ жизни». Часть из них имеет ярко выраженную экспрессивную окраску: грубо-просторечную, грубо-фамильярную, разговорную. Для характеристики обладателя крупного состояния употребляются как фразеологизмы, так и клишированные фразы: *при деньгах, быть обеспеченным, новый русский, толстосум, золотой мешок, денежный мешок, райская жизнь*.

Интерес представляют данные «Русского ассоциативного словаря». На словостимул *бизнесмен* появляются следующие реакции: *деньги, крутой, богатый, деловой, коммерсант, человек, деловой человек, менеджер, молодой мужчина, новый русский, предприниматель, торгош, удачливый, аферист, бандит, богач, грабить, денежный мужчина, киллер, красный пиджак, ларек, ловкий, наглый, обдираловка, обманщик, рэкет, спекулянт, убийца, экономика*. [7, с.191]. Таким образом, в русском языковом сознании за понятием *бизнесмен* фиксируются основные реакции положительного характера, такие как *богатство, деловитость умение заработать деньги, и отрицательные: зарабатывать деньги нечестным путем, наживаться*.

Как показывает исследование, концепт БИЗНЕСМЕН входит в ряд экономических концептов, представляя собой сегмент национальной концептосферы русской лингвокультурной общности. Изучив составляющие концепта, мы выделили большое количество универсальных единиц. Русские фразеологизмы передают представление о богатстве, причем, выражают высокую степень проявления богатства и обладают экспрессией, они являются образными, Заложенный в русском языке образ- «жить на широкую ногу», «ни в чем не нуждаться». В русской языковой картине концепт БИЗНЕСМЕН отличается более широким значением по сравнению с вышеупомянутыми синонимичными понятиями имени данного концепта. Например, «иметь свой бизнес» значит нечто большее, чем иметь только предпринимательскую жилку. Это значит- владеть неким предприятием, заботиться об улучшении и развитии своего дела, и получать с него доход.

Таким образом, в перестроечную и постсоветскую эпоху под влиянием социокультурных факторов исследуемый концепт подвергся осмыслению в сознании каждого отдельного человека. Понятие *бизнесмен* сегодня находит активное применение не только в рамках экономических и политических текстов, но и в повседневной разговорной речи. Концепт БИЗНЕСМЕН реализуется посредством различных наборов лексических единиц с помощью которых можно апеллировать к нему. Общей семьей синонимов имени исследуемого концепта является *заинтересованность в конечном результате - получение прибыли, разница, связанная с понятием прибыли, ее размерами и распределением*. Различия лежат в эмотивно-оценочной стороне синонимов исследуемого концепта. Понятийная составляющая концепта имеет многослойную организацию, вытекающую из многозначности языкового знака – имени концепта.

На наш взгляд интерес представляет исследование пересечения концепта БИЗНЕСМЕН с концептами ДЕНЬГИ, ВЛАСТЬ, УСПЕХ, ДЕЛО.

Список литературы

1. Аванесова Г.А. Морфология культуры: Структура и динамика / Г.А. Аванесова, В.Г. Бабакова, Э.В. Быкова. – М. : Наука, 1994. – С. 343—349.
2. Арутюнова Н. Д. введение// Логический анализ языка: Ментальные действия. / Арутюнова Н.Д. – Москва, 1993.
3. Безобразов В. О промышленных предприятиях / Безобразов В. – Русск. вестник. 1856. – т. 2, кн. 2, С. 314—315.

4. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке // Карасик В.И. – Языковая личность: культурные концепты. Волгоград-Архангельск, 1996.
5. Карасик В.И. Лингвокультурная концептология. // Карасик В.И., Красавский Н.А., Слышкин Г.Г. – Волгоград: «Парадигма», 2009. – (1) С. 7.
6. Карасик В.И. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Карасик В.И., Слышкин Г.Г. – Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Сб. науч. тр. / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: ВГУ, 2001. – С. 75-80.
7. Караулов Ю.Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой способности / Караулов Ю.Н., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Уфимцева Н.В., Черкасова Г. А. – Русский ассоциативный словарь. Книга 1., М. : Помовский и партнеры, 1994-1996. – С. 191 - 218.
8. Митрофанова О.И. Понятие концепта и его эволюции на примере концепта вера / О.И.Митрофанова // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11-13 декабря 2003.) : Труды и материалы: В 2 т. / Под общ. ред. Галиуллина К. Р., Николаева Г. А. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2003.– Т. 1.– С. 163-165.
9. Образцова Е.В. Понятие лингвокультурного концепта в аспекте междисциплинарных исследований /Вестник молодых ученых / Сборник научных работ. Гуманитарные науки Горно-Алтайск: РИО ГАГУ №1, – 2004.
10. Павловская А.В. Как делать бизнес в России. Путеводитель для деловых людей. // Павловская А.В. – М.: Слово / Slovo, 1999. – 175с.[Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Ter/_27.php
11. Словарь русского языка Ожегова С.И. , Шведова Н.Ю. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.slovopedia.com/4/193/641806.html>
12. Словарь пословиц и поговорок. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://slovarick.ru/>
13. Словopedia. Большой бухгалтерский словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.slovopedia.com/7/193/861304.html>
14. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. //Слышкин Г.Г. – М. : Academia, 2000. – 128 с.
15. Томашевская К.В. Антропоцентрические аспекты экономического текста // Томашевская К. В. – Текст – Дискурс – Стиль. Коммуникация в экономике. СПб. : Изд-во СПбГУЭФ, 2003. – С. 192, 179-181.
16. Dictionary.com. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://dictionary.reference.com/browse/business>
17. OnlineEtymologyDictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://onlineetymologydictionary.com/>

Сапрун І.Р.Вербалізація концепта БІЗНЕСМЕН в російській мовній картині мира /І.Р.Сапрун// Ученізаписки Таврійського національного університетуім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 124-131

У статті розглядаються складові частини концептуБІЗНЕСМЕН в російській мовній картині мира в рамках лінгвокультурології. Встановлена еволюція мовних засобів вираження імені даного концепту. Виокремлено лексичні одиниці, апелюючи до концепту.

Ключові слова: картина миру, конотація, лінгвокультурний концепт, еволюція.

Saprun I.R. VerbalizationoftheconceptBUSINESSMANintheRussian language worldwide / I.R. Saprun//Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 124-131

The article analyses the main components of the concept BUSINESSMAN in the Russian language worldwide based on linguo-cultural approach. The evolution of the verbal means of nomination of the name of the concept have been defined.Lexical units that appeal to the concept have been selected.

Key words: connotation, linguo-cultural concept, worldwide, evolution.

Стаття надійшла до редакції 3 жовтня 2010 року

УДК 81.373

ДИСКУРСИВНАЯ ПРИРОДА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ

Селиванова Е.А.

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, Черкаси, Україна

Статья посвящена рассмотрению проблемы дискурсивной природы фразем и паремий, квалифицируемых как особый осадочный тип дискурса, являющийся стабильным, имеющий высокую трансляторную мощь, служащий регулятором общественных отношений в социуме и источником сохранения культурной идентичности этноса.

Ключевые слова: фразема, осадочный дискурс, стереотип, архетип, интертекстуальность, синергетика

Современные теории дискурс-анализа рассматривают собственный объект не только как особый способ общения, но и как особый способ понимания окружающего мира или какого-либо его аспекта [14, 15]. Опираясь на постулат М. Фуко о децентрированности коммуникативного субъекта, представители критического дискурс-анализа считают главной движущей силой дискурса идеологию, которая подчиняет себе речевую деятельность, программируя ее порождение. Синергетический «переход» идеологий, осуществляемый в борьбе дискурсов, влечет за собой смену дискурсивных практик. При этом возникают условия для повышения роли субъектов дискурса, которые «могут действовать креативно, создавая свои собственные связи между разнообразными практиками и идеологиями, действию которых они подвергаются, а также преобразовывать эти практики структуры» [15, 91]. Тем самым, личность не просто интерпретирует окружающий его социальный мир, а изменяет и создает его с помощью нового дискурса. В данном случае в концепции критического дискурс-анализа возникает противоречие между антропоцентризмом личности в языке и дискурсоцентризмом языка, где личность лишь посредник, через который говорит господствующая идеология. Это противоречие может быть снято посредством разграничения коллективного и индивидуального антропоцентризма. Первый исходит из признания языка как знакового продукта коллективной проекции мира в этносознании, второй поддерживается креативными возможностями личности в обогащении языка и развитии его значений.

Апологеты теорий смены дискурсов в борьбе за достижение превосходства не могут игнорировать факт существования неких относительно стабильных дискурсов, настолько прочно укоренившихся в этносознании, что подспудно они нередко определяют эту борьбу и служат регуляторами смены идеологий. Исследователи называют их «осадочными», или объективными дискурсами [16, 34]. Это дискурсы культуры этноса: его религии, фольклора, семьи, обрядов, суеверий, мифов и т. д. Осадочным дискурсом следует считать и знаковый массив фразем и паремий определенного этноса. Фразеологический дискурс служит одним из аттракторов синергетической системы социума и культуры. Осадочные дискурсы доминируют, но не побеждают, они сосуществуют с победившей на определенном

этапе дискурсивно-идеологической структурой и, корректируя ее, могут детерминировать ее распад. Во фразеологическом дискурсе «в эллиптических формулах, оставленных в наследство потомкам» [4, 255], фиксируются и транслируются из поколения в поколение концептуальный и культурный «генотип» народа, его морально-этические, эстетические установки, ценностные ориентации и приоритеты, стереотипы, психологические и культурные архетипы, мифы, ритуалы и суеверия, сценарии общественно-политической жизни. Тем самым, данный осадочный дискурс в наибольшей степени представляет специфику национальных менталитета и характера, что, очевидно, позволяет ему выступать одним из регуляторов дискурсивной и идеологической борьбы. Не потому ли современные общественные науки посткоммунистического пространства переживают методологический кризис, что длительное время анализ общественно-политических явлений осуществлялся практически без учета факторов этносознания и культуры. Между тем как именно этот устойчивый глубинный фактор являлся нередко одним из главных, если не определяющим в выборе той или иной политической системы, в регулировании общественных отношений, возникновении и устранении конфликтных ситуаций.

Именно поэтому исследование фразем и паремий как репрезентант коллективного опыта народа и его культуры в синергии дискурсивного пространства языка может пролить свет и на процессы борьбы и смены идеологий и дискурсивных практик. Фразеологический дискурс является настолько гибким, что проникает в любые дискурсивно-идеологические практики, сферы общения, стили и жанры речи. Его синергетическое взаимодействие с социумом и культурой этноса, интердискурсивность создают противовес деструктивным тенденциям, заключенным во внутренней языковой сфере данной семиотической системы, как-то: десемантизации и демотивации, контаминации и компрессии, идиоматичности и парадоксальности, надметафоричности и образности. Деструктивность данных тенденций проявляется в ослаблении устойчивой связи между содержанием языковых знаков и их номинативной структурой, что усложняет запоминание и применение фразем и паремий и, соответственно, способствует выходу их в пассив языка. Однако, как это ни парадоксально, степень укорененности подобных знаков в этносознании чрезвычайно высока, что позволяет им постоянно воспроизводиться дискурсивно. Причиной этого является природа синергии данного «языка в языке» в дискурсивном пространстве.

Синергетика фразеологического дискурса, представленная в параметрах самоорганизации, обеспечивает условия его сохранения в этносознании и высокую трансляторную мощь.

Одним из параметров устойчивости и активности данного дискурса является стереотипизация, которая лежит в основе фразеологических знаков и базируется на природной способности человека когнитивно моделировать окружающий мир и внутренний рефлексивный опыт, алгоритмируя и категоризируя их, и руководствоваться этой моделью в своем поведении и взаимодействии с другими людьми. Последнее создает почву для существования сети категорий коллективного сознания этноса, фиксированной в его языке. Этнос усваивает модель мира исходя

из языковой категоризации, а фразеологический массив манифестирует эти категории исходя из стереотипов. Стереотипы, по мнению ученых, являются стабилизирующим фактором, позволяющим сохранять и трансформировать некоторые составляющие культуры, выявлять «себя среди своих» и одновременно опознать «своего» [7, 110]. Вовлеченность представителей определенного этноса в сеть стереотипов обуславливает декодирование сенсорных, аксиологических, антропоморфных, зооморфных и др. метафор, конверсационных импликатур, переинтерпретацию различных культурных кодов [5, 231-258; 11].

Так, некоторые культурные коды демонстрируют стереотипы аксиологической переинтерпретации, в частности, сенсорный и пространственный. В культуре славянских народов позитивная оценка опирается на сенсорнику светлого, блестящего, сладкого, теплого, тихого, имеющего приятный запах; негативная – на ощущения черного, темного, тусклого, серого, кислого, горького, соленого, холодного, очень горячего, громкого, резкого, имеющего неприятный запах, связанного с физической болью, а также с гештальтами различных зрительных помех [12, 12–20].

Во фраземах и паремиях параметры пространственного кода *вверх, правый, вперед, глубокий* обнаруживают способность к переносу в сферу позитивной оценки, векторы *вниз, левый, назад, мелкий, боковой, круговой* – в сферу негативной аксиологичности. Соматический код служит базой для стереотипизации духовного, пространственного и временного кодов культуры. Биоморфный код порождает антропометрические стереотипы на основе двойной метафоризации: животным приписываются качества людей, а затем их знаки используются для обозначения человеческого поведения, состояния и проч. [11].

Вторым параметром самоорганизации фразеологического дискурса служит архетипное проектирование, проявляющееся в означивании психологических и культурных архетипов определенного этноса и позволяющее распознавать аксиологические характеристики эго, света, огня, земли, регенерации, некоторых пространственных векторов, своих и чужих, отношений родства и т.д. К примеру, в украинских фраземах и паремиях наиболее значимой является личностная оппозиция своего и чужого. Я предстает как центр бытия, отправной момент существования других, чужих не-Я. Позитивный индивидуализм собственного эго связывается с рассудительностью, невмешательством в дела и слова других, умеренностью поведения [10, 214–231]. В украинском этнознании это обусловлено, по мнению этнопсихологов, «индивидуалистским кодом ценностей, стимулирующим мотивацию достижений, личную независимость, автономность, стремление опираться лишь на собственные силы, уверенность в себе» [3]. Отчуждение от себя как личности воспринимается этносом как разрушение, психическое заболевание, утрата душевного спокойствия.

Параметр символизации, обусловленный фиксацией фраземами и паремиями как языковыми экспонентами культурных знаков [13, 250] прецедентных феноменов этноса, конвенциональной образно-эстетической информации, также организует данный дискурс и противодействует его деструктивным тенденциям. По мнению Н. Арутюновой, символы имеют более высокий семиотический статус по сравнению с

метафорой и образом, ибо его предназначение – объединить усилия общественных, племенных и национальных коллективов [2, 338]. Понятность и конвенциональность символов для всех носителей языка значительно облегчает декодирование содержания фразем и паремий и повышает их сохраняющую способность.

Параметром самоорганизации и трансляторной мощности фразем и паремий является интертекстуальность, представленная как в рекурсивных связях фразеологизмов и паремий с иными текстами, значимыми в культуре определенного этноса, так и прокурсивной активностью фразеологических знаков в текстовой перспективе. А. Потебня рассматривал процесс становления внутренней формы фразеологизмов на базе синтаксически более широких номинативных единиц, фрагментов текстов или целых текстов как универсальный механизм фразобразования, причем такой рекурсивный интертекстовый переход может быть последовательной редукцией текста или аллюзивным преобразованием его во фразему [8, 71–82]. Б. Ларин, наоборот, высказывал мысль об обратном возникновении от фразеологических оборотов более крупных знаковых единиц, в частности, пословиц как результата «развертывания давних сокращенных лаконичных формул идиоматического плана в более полный и понятный образ» [6, 143]. Тем самым, очевидными являются два типа интертекстуальных связей фразем и паремий: рекурсивный и прокурсивный.

Более масштабным параметром самоорганизации фразеологического дискурса служит интерсемиотичность как манифестация отображения во фраземах и паремиях продуктов культуры: обрядовой и ритуальной семиосистем, материальной культуры, искусства и т.д. Связь фразем и паремий с различными текстами и продуктами культуры устанавливается также путем стереотипизации как алгоритмизации в этносознании определенных сценариев, повторяемых во фразеологическом дискурсе. Н. Алефиренко назвал это явление ритуализацией – «формированием в пределах той или иной этнокультурной группы устойчивых языковых структур, каждая из которых исходя из наличия особой внутренней формы связана с дискурсивно стереотипной коммуникативно-прагматической ситуацией» [1, 280].

Внутрисистемным параметром, способствующим сохранению фразеологического массива языка, является частичная пропозициональная мотивированность многих из них., значительно облегчающая запоминание, сохранение и передачу последующим поколениям в целом образно-метафорического или парадоксального содержания фразем и паремий. Наличие компонентов, фиксирующих буквальное содержание фразем и паремий в прямых значениях, способствует и декодированию фигурального ассоциативно-образного содержания.

Синергия дискурсивного пространства языка обеспечивается интердискурсивными свойствами фразеологического фонда как способности вовлекаться в любые дискурсивные практики, конструировать их и модифицировать. Этот параметр также обуславливает организующую роль фразеологического дискурса. Синергетическая включенность дискурса фразем и

паремий в соціум, язык, культуру, представлена в даних параметрах самоорганізації, забезпечує не тільки функціонування і розвиток етноса, але і в кінцевому рахунку його існування і збереження.

Підводячи ітоги, слід підкреслити, що пропонуємою нами дискурсивно-синергетичний підхід до дослідження фразем і паремий має значущі перспективи в плані розробки виявлених параметрів і деструктивних механізмів в конкретних мовах і для різних історических епох боротьби дискурсу, панства і зміни ідеологій.

Список літератури

1. Алефіренко Н.Ф. Поетическа енергія слова : синергетика мова, свідомості, культури. – М.: Лібрис, 2002.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1998.
3. Баронин А.С. Этническа психология. – К.: Тандем, 2000.
4. Касарес Х. Введение в современную лексикографию. – М.: Изд-во иностр. лит., 1958.
5. Красных В.В. Этнолингвистика и лингвокультурология. – М.: Гнозис, 2002.
6. Ларин Б.А. История русского языка и общее языковедение. – М.: Наука, 1977.
7. Маслова В.А. Лингвокультурология. – М.: Академия, 2001.
8. Потебня О.О. 3 лекцій по теорії словесності: Байка, прислів'я, приповідка. – Харків, 1930.
9. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Підручник / МОН України. – Полтава: Довкілля-К, 2008.
10. Селіванова О.О. Концептуалізація *свого* й *чужого* в українських пареміях // Наукові записки Луганського нац. пед. ун-ту. – Луганськ: Альма-матер, 2004. – Вип. 5. – С. 214–231.
11. Селіванова О.О. Нариси з української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти). – Київ-Черкаси: Брама, 2004.
12. Селіванова О.О. Переінтерпретація сенсорного коду культури в українській фразеосистемі // Лінгвістика: Збірник наукових праць. – Луганськ: Альма-матер, 2004. – № 2 (3). – С. 12–20.
13. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Языки русской культуры, 1996.
14. Филлипс Л., Йоргенсен М.В. Дискурс-анализ. Теория и метод. – Харьков: Гуманитарный центр, 2004.
15. Fairclough, N. Discourse and Social Change. – Cambridge: Polity Press, 1992.
16. Laclau, E. New Reflections on the Revolution of Our Time. – London: Verso, 1990.

Селіванова О.О. Дискурсивна природа фразеологізмів /О.О.Селіванова// Ученізаписки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 132-136

Стаття присвячена аналізу проблеми дискурсивної природи фразем і паремій, які кваліфікуються як особливий «осадовий» дискурс, що є стабільним, має високу трансляторну потужність, служить регулятором суспільних відносин у соціумі і джерелом збереження культурної ідентичності етносу.

Ключові слова: фразема, осадовий дискурс, стереотип, архетип, інтертекстуальність, синергетика

Selivanova O.O. Discursive parameters of phraseological units / O.O. Selivanova// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 132-136

The article focuses on the problem of discursive parameters of phraseological units as a special «objective» type of discourse, which is stable, having high translator power. Phraseological discourse is a regulator of public relations in society, and a source of maintainance of ethnic cultural identity.

Key words: phraseological unit, objective discourse, stereotype, archetype, intertextuality, synergy

Стаття надійшла до редакції 23 листопада 2010 року

УДК 811. 161. 2'373.3

**МОВНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ОБРАЗ ЖІНКИ
В УКРАЇНСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ
(ВНУТРІШНІ ЯКОСТІ)**

Стефанець І.В., Свердан Т.П.

Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, Чернівці, Україна

У статті розглянуто особливості функціонування українських фразеологізмів, що характеризують внутрішні якості жінки.

Ключові слова: фразеологія, фразеологічна одиниця, мовно-психологічний образ, жінка, внутрішні якості.

У гендерному аспекті – актуальному й популярному сьогодні – фразеологію досліджують А. Емірова [1], В. Коваль [2], В. Кравець [3], А. Левін-Штайнманн [4] та ін. Проте говорити про становлення самостійного розділу лінгвістичної гендерології, так званої “фразеологічної гендерології, або гендерної фразеології” (за А.Еміровою [1, с. 165]) ще рано.

На сучасному етапі розвитку гендерної галузі знання важливим є розуміння поняття гендерних ролей: “...Гендер (соціальна стать, тобто стереотипні, закріплені у свідомості носіїв мови уявлення про стосунки між статями) у слов'янській етнофразеології – фразеологізми, генетично пов'язані зі сферою народної культури” [2, с. 82]. Тобто, це одиниці, що описують міжстатеві стосунки, які охоплюють норми поведінки, вимоги до зовнішнього вигляду та внутрішніх якостей і які формувалися із розвитком української культури та побуту й були відбиті в усному мовленні, а пізніше відтворювались автоматично. Отже, гендер (гендерні ролі) – це історично зумовлені критерії поведінки партнера (жінки або чоловіка) загалом. Метою нашого наукового пошуку є змалювання засобами української фразеології мовно-психологічного образу жінки, зокрема її внутрішніх якостей, із урахуванням категорії гендеру.

Українська фразеологія є тим джерелом, з якого можна почерпнути чи не найбільше відомостей про функції та особистісні характеристики української жінки, ставлення до неї тощо. Так, наприклад, наш фактичний матеріал підтверджує моральну настанову українців на те, що “на милування нема силування” (семантична група **“Перебірливість”** налічує 13 фразеологічних одиниць (далі – ФО)): *Трудно дівку силувати, як парубок не хоче. – Трудно парубка силувати, як дівка не хоче* [5, с. 261]. Дослідження В.Кравця доводять, що шлюб без кохання, який був поширений через майнову нерівність, усе ж вважали аморальним. Тому “в Україні закон вимагав добровільної згоди нареченої на укладення шлюбу” [3, с. 294].

Досить цікавим є давній звичай сватання в Україні. Дівчина під час сватання мусить *колупати піч*, якщо вона згодна вийти заміж за того парубка, якого розхвалюють свати. Спершу важко вглядіти в ритуалі колупання печі якісь гендерні корені, проте В.Коваль вважає, що основою такого етнокультурного уявлення є “розуміння печі як уособлення жіночого, дітородного начала” [2, с. 86].

Історики доводять існування права вибору жінкою нареченого, право на відмову від небажаного нареченого, рівноправний з чоловіком статус в укладанні шлюбної угоди. Тому, якщо дівчині хвалений наречений не до вподоби, то вона виносить гарбуза: *Давати (дати) гарбуза (відкоша)*[6, с. 203]; *Остатися з гарбузом*[6, с.591]; *Піти з гарбузом (гарбузами)*[6, с. 642]; *Гарбуза з'їсти (взяти, втяти)*[5, с. 186]; *Піднесли печеного гарбуза*[там само]; *Йому гарбуза дали*[там само]; *Коли б вам гарбуз не покотився*[там само] і под. Гарбуз – найпоширеніший спосіб відмови в Україні. У її різних регіонах зафіксовані й інші “гарбузи”. Так, за В. Ужченком, у бойківських говірках уживають вираз *бринзу прикітити*; на Глухівщині говорять *потягти ковша*; на Полтавщині – *піднести печеного кабана*[7, с. 87]. Гарбузи чи інші предмети-символи відмови під час сватання потаємно від сватів-невдах клали на віз чи прикріплювали під возом. Зокрема на Охтирщині Сумської області записані такі сполучення: *прив'язати віник, причепити деркача, прив'язати мітлу*; на Луганщині зафіксовані вирази *гарбузи ставити, прив'язати чайник* [там само]. Тут доречно згадати й білоруські вислови відмови, що відповідають українським: (*прачатиць дзярках*) або властиві білоруській мові (*даць гароховы вянок, пакаціць камень*) (подаємо за Ужченком 1991: с. 87 [7]).

П. Чубинський пояснює особливу дівочу перебірливість (*Й не ходи по полю, й не топчи куколю, не лупай очима, я не твоя дівчина* [5, с. 181]) родинною демократією: “Менший авторитет батьківської влади спричинив те, що дорослі дівчата користуються певною самостійністю, яка для них дуже важлива при виборі судженого. Хоча для них і важить згода батьків на шлюб, проте останні рідко примушують дочку до заміжжя з нелюбом; зазвичай необхідна її згода” [8, с. 18]. При цьому перспектива “посивіти у дівках” не була привабливою (*Сивіти в дівках*[6, с.241], *Світить волосом (сивіє)*[5, с. 184], *Сидітимеш до сідю-коси*[там само]), адже одруження – потрібний і природний крок.

Після згоди дівчини і її батьків на шлюб дівчина подає рушники, старости обмінюються хлібом, випивають “могорич”. Старший староста кладе на накритий рушником хліб руку нареченої, зверху – руку нареченого і перев'язує їх рушником (звідси, й ФО *руки пов'язати*). Опісля молода пов'язувала всіх старостів рушниками, які сама вишивала. Загалом сватання або ж обручення (заручини, полюбини, хустки, рушники, світанки, мале весілля) вважали символічним обрядом вірності. Порушення “слова” було ганебним: “Малорос взагалі гордий і самолюбивий... Він вважає образливим і те, що дівчина, яка дала слово вийти заміж, згодом відмовляє” [8, с. 22] (*Казала (обицяла), та не зв'язала* [5, с. 105]).

Існування випадків зради дівчини підтверджують фразеологізми семантичної групи “*Зрадливість*” (10 одиниць). Хоча, за І.Огієнком, “чужинні історики: візантійці, араби, німці поставили нам багато свідчень, що слов'янські жінки були дуже вірні своїм чоловікам, – усі вони дивуються такій вірності й відданості, бо в

них того не було. Імператор візантійський Маврикій у VI віці свідчить про слов'ян: "Жінки їхні чесні понад людську можливість" [9, с. 355]. Тут також доречно буде вказати, що "зрадниками і в селянському побуті майже завжди є чоловіки: любить одну, та одружується з іншою; їм нічого не варто обманути дівчину, згубити її честь" [10, с. 19]. Хоча, наприклад, фразеологізм *ускочити в гречку* "приписують" усе-таки жінкам. Припускаємо, що причиною такого "приписування" стала зрада дружини гетьмана Дорошенка з писарем Лесем: *Побігла з Леськом* [5, с. 183]. ФО *вскочити в гречку* зафіксовано вже в рукописному збірнику прислів'їв та приказок к. XVII – поч. XVIII ст., де він фігурує у повнішому варіанті: "У гречку вскочивь да вво(р)вавь" [10]. Саме це "ввірвав" вносить новий відтінок у сприйняття зазначеного вислову. "Гречка" у ньому виступає не тільки як місце дії, а і як предмет крадіжки. Тому й став цей вислів зручним образним визначенням "крадених" любовців, заборонених законом зв'язків. Крадіжка гречки не була типовим явищем, як-от крадіжка гороху, молоденькими стручками якого залюбки ласували і діти, і дорослі. Проте у низці ФО, що натякають на нешлюбні стосунки, "гречка" і "горох" ототожені: *У горох ускакнула* [5, с. 183].

Прощання із батьками та рідною оселею було найболючішим моментом українського весілля і відбите у низці фразеологізмів: *Не борони, батьку, за хату взяти* [5, с. 186]; *Не поборони, батеньку, хоч за возом побігти* [там само]; *Прощайте, пороги, що мої походили білі ноги!* [там само]; *Бувайте здорові, жили пороги* [там само] (загалом група "**Сентиментальність**" містить 13 ФО). Дівчина прощалася зі своїм дівуванням і "переходила у владу чоловіка". Тепер вона сама ставала господинею і повинна була дбати про збільшення власних статків. Тому невміння господарювати засуджувалось чи не найбільше (до групи "**Безгосподарність**" входить 23 одиниці): *Господиня: три городи, одна диня (на увесь город одна диня)* [5, с. 222]; *Знайте мене, перепічайку, що на воротях тісто висить* [там само]; *Знаєть мою матір (матінку), що хліб пекла, бо на воротях тісто* [там само]; *Пекла – бодай катових рук не втекла! Місила – бодай тряся трусилася* [5, с. 251]; *Спекла Луця (Наварила Муця): не схоче (не буде) їсти і цюця* [там само]; *Зробила Луцька, що не їла цюцька* [там само]; *Ні продати, ні обміняти: краще було не брати* [5, с. 186]. Неощадливість та безгосподарність вважали більшою вадою, ніж алкоголізм: *Краще п'яниця, ніж недбалиця* [5, с. 222].

Що ж до вживання жінкою спиртних напоїв, то, за свідченнями П. Чубинського, "в шинок узагалі ходять не лише чоловіки, але й жінки і навіть дівчата. Пити горілку можна й жінкам" [8, с. 20]. Такий дозвіл відбивають і фразеологізми групи "**П'янство**", яка містить 19 одиниць, зокрема такі: *Чарочка-чепурушечка, п'є Сидорівна душечка* [5, с. 236]; *Витивай до дна, щоби велика росла* [5, с. 237]; *Чуєш, кумасю, щипочко, кришечко, кров бурякова, прищепна тютюнова (Кров бурякова, а душа часникова)* [5, с. 238]. Проте надмірний потяг до спиртного ніхто не схвалював: *Тут така, що в горілці усе б мокла* [5, с. 240]; *Коваль кує, а ковалиха у корчму йде* [10, с. 254] тощо.

Однією з основних вимог до нареченої була її цнотливість (група "**Цнотливість**" складається з 8 фразеологізмів). Її відсутність легко могла стати причиною розлучення і лягала ганьбою як на дівчину, так і на її родину: *Як не дівка,*

йди до дідька[5, с. 116]. Тому першорядним завданням для дівчини було вберегти неушкодженою дівочу цноту до одруження – саме цей момент був ключовим у визначенні під час весілля “доброчесності” дівчини: *Хоч не сильна, аби двір закрасила*[5, с. 184]. Хоча більшість вчених свідчить, що втрата цноти до весілля українкам була неприйнятною, проте семантична група “Розпуста” містить значну кількість ФО (24): *Винувата хата, що привела Гната*[5, с. 283]; *І я навчуся на сьомій дитині дівочити*[5, с. 119]; *Господи, допоможі перше на хрестини, як на коровай*[5, с.183]; *Дівочий стид до порога: аби пересягнула, а там і забула*[5, с. 182]; *Як дасть обнятися, то дасть і поцілуватися (Як ся дасть обняти, то ся дасть і поцілувати)*[там само]. Зазначимо також, що в деяких регіонах України інтимні зв’язки до одруження не були абсолютним табу і не становили загрози для майбутнього шлюбу молодих жінок. Це було своєрідне випробування майбутнього спільного життя, на кшталт сучасного громадянського шлюбу.

П.Чубинський запевняв, що українські жінки “не страждають лінивством; у них так багато роботи і така велика звичка до праці, що вони не могли набути схильності до лінощів. Причиною цього є умови життя і розподіл праці” [8, с.12]. Проте зібраний нами фактичний матеріал свідчить про цілком протилежне явище: група “**Лінощі**” налічує аж 17 ФО. На нашу думку, причиною такої розбіжності тверджень П.Чубинського і фразеологічного фактажу є, по-перше, цілковите засудження і неприйняття лінощів, а, по-друге, – нечітке розмежування понять “лінива” (*Як до діла, так і сіла* [5, с.224]; *А спатки така, що мати народила її для сну* [5, с.232]) та “хвороблива”, “слабка” (*Хирява баба – як гирява макітра* [5, с.292]).

Мабуть, рідко який фольклор, окрім українського, відображає родинні ситуації, у яких жінка домінує над чоловіком, а то й побиває його за “ледачість”. Відносна незалежність української жінки пов’язана з традиціями, що склалися через вимушену відсутність чоловіків. Адже Україна тривалий час перебувала у вирі визвольної боротьби, відбувалось формування козацтва і под., що, природно, відволікало чоловіків від рідних домівок. За цих обставин жінка змушена була брати на себе всі обов’язки забезпечення життєдіяльності сім’ї, і це не могло не позначитися на особливостях її поведінки і рисах характеру. Тому українській жінці властиві “**Хитрість**” (13 ФО) – *З бабою і дідько справу програв* [5, с.187]; *Била Хима Євдокима, пішла позивати; присудили Євдокиму ще й Химу прохати*[5, с.257]; “**Впертість**” (13 ФО) – *Уперта, як свиня*[5, с. 71]; *Їй кажеш “овес”, а вона каже “гречка”*[5, с. 72]; “**Уміння за себе постояти**” (5 ФО) – *Не плюй, бо вона й сама чвіркне* [5, с.84]; *Дала не дала, а в морду не бий*[5, с.86]; “**Метикуватість**” (9 ФО) – *Як зуміла, так і спіла (заспівала)*[5, с.133]; *За городом левада, де зібралася громада: жінка мужа продала за три копи без шага*[5, с. 188] та “**Норовливість**” (5 ФО) – *Норовиста, як кобила*[5, с. 72]; *І не говори накриво – вона зараз на цабе* [там само]. І цілком слушно зауважують Л.Омельченко та В.Стахневич, що “узвичаєний розподіл ролей на сьогодні закріплений у свідомості сучасного подружжя, оскільки він передбачає відносну рівноправність чоловіка та жінки, відповідає сучасним вимогам суспільства щодо активної участі жінок у професійних сферах” [11, с. 222].

Однією з характерних рис українки є її балакучість, порівняймо: *Муж крамар, жона крамарка: він із двора, а у жінки ярмарка (розмови)* [5, с. 188]; *Два жиди і дві*

невісти (три баби) зроблять ярмарок у місті [5, с. 169]; Як дві баби та гуска, то увесь базар [5, с. 188]; Дві баби – торг, а три – ярмарка [там само]. Семантична група **“Балакучість”** складається з 20 фразеологізмів. На підтвердження надмірної жіночої балакучості знаходимо таку думку: “Українські жінки завжди цокотухи, люблять говорити без кінця та ще й з уживанням рухів рук” Припускаємо, що саме ця риса характеру і є причиною того, що “казкотворча практика вважалася жіночою справою” [12, с. 62] та й “засобами вербальної магії володіють краще жіночі персонажі” [12, с. 101].

Погляд на жінку як на істоту із нижчим рівнем інтелекту, аніж у чоловіка, насаджується використанням таких фразеологізмів: *Перейшов на дівочий (дитячий) розум (дурний)* [5, с. 136]; *У жінки волосся довге, а розум короткий* [10, с. 250]. У статті А. Івченка “Негативна характеристика розумових здібностей людини фразеології серболужицької та української мов” (1990) знаходимо цікаву класифікацію розумових здібностей людини загалом (“дурний”, “дуже дурний”, “тупий”, “божевільний”, “зовсім не тямити у якійсь справі”, “голосно, без причини сміятися”, “заплутатися в нескладній ситуації”, “розумний”, “дуже розумний”) і виокремлюємо індивідуальну модель на позначення рівня інтелекту жінки зокрема: “дурний (-а) + як + птах = дуже дурний (-а)” [13, с. 148], приміром, *Безглузда, як синиця* [5, с. 178]. Семантична група **“Дурість”** налічує 14 фразеологізмів.

В. Коваль у статті “Слов’янська етнофразеологія в гендерному аспекті” (2005) подає перелік власне жіночих, стереотипно зумовлених, негативних рис характеру: 1) схильність до сварок (побутових); 2) схильність, розсердившись, зчиняти бучу; 3) схильність до заздросців та пліток [2, с. 84-85]. Наш фактичний матеріал дозволяє розглядати у межах першої зазначеної групи такі риси характеру українських жінок – **“В’їдливість”** (6 ФО) та **“Метушливість”** (8 ФО), наприклад: *“Ти, Гандзю, сама знаєш, – навіщо ж мене ще питаєш?” – “Тим не зичу тобі лиха, – розкажи, будь ласка, стиха!”* (в’їдлива) [5, с. 74]; *Не хватайся, як попівна заміж* [10, с. 265]; *Як переїжджа сваха (метушлива)* [6, 2, с. 780]. У межах другої – фразеологізми зі значенням **“Крикливість, істеричність”** (22 ФО): *Лаяла, лаяла – на силу ціле село переляла* [5, с. 84]; *Оттак, матінко, лихі люди! Як напало на мене семеро перекупок, то ледве відгризлася* [там само]; *Ота ротата (пащекувата) – на все село* [5, с. 266]. Третя група зазначеної вище статті відповідає нашій семантичній групі **“Пліткарство”**, яка об’єднує 30 фразеологізмів, наприклад: *Мати на кладці (на річці) прала, та там і чула* [5, с. 147]; *Не бачила очком, то не бреши язичком* [5, с. 147]; *Брехали твоєї матері дочки, та й ти з ними* [там само]; *Це така правда, як ти попадя* [5, с. 148]. В. Коваль у вказаній розвідці зазначає: “Представники сильної статі також не позбавлені таких вад” [2, с. 85], проте ці вади вважають суто жіночим ганджем.

А. Емірова підкреслює, що “здатність ФО змальовувати негативно жінку очима чоловіка (*В баби язик, як лопатань* [5, с. 188]; *Свинка та жінка єдині права мають* [5, с. 169]; *Не довіряй коневі в полі, а жінці – вдома* [11, с. 261]) вища, аніж – негативна оцінка чоловіка очима жінки (*Як заставить по курячій, Сидір кудку-дакає* [5, с. 188]; *Хоч мужичок з кулачок, та мужня жона* [10, с. 252]; ілюстрації наші. – І.С.)” [1, с. 165]. Складається досить дивна ситуація, адже проведене нами

дослідження, зокрема студіювання народознавчої літератури, вказує на важливу (якщо не головну) роль української жінки в сім'ї: “В загальному можна сказати, що структура української родини зберегла дуже багато рис матріархальної родини. І це має далекойдучі наслідки для виховання і формування характеру української людини” [14, с.86]. Тобто, зауважуємо парадокс: норми поведінки, характер, мораль, ідеал людини, життєва настанова в українця підпорядковані нормам і цінностям, типовим для жінки. Чоловік бачить не злу (група “*Злість*” представлена 22 ФО: *То Язя з некла родом* [5, с.76]) та брехливу (група “*Брехливість*” налічує 22 фразеологізми: *Жіноцька клятьба дурно йде – так, як мимо сухого дерева вітер гуде* [5, с.97]), а тиху, лагідну, добру (на позначення таких рис фіксуємо лише 4 ФО: *Молодиця як тихес літо* [5, с.176]; *Як неба прихилила до нього* [5, с.187]).

Отже, чоловік обирає ті риси, які притаманні для жіночої свідомості. Звідси й впливає висока оцінка таких рис характеру, як добродушність, ніжність, м'якість, сердечність як “прикмет ідеальної людини” Проте вибраний нами фразеологічний матеріал репрезентує цілком протилежну картину: тематична група “Внутрішні якості” складається з двох полярних підгруп – “Негативні внутрішні якості” та “Позитивні внутрішні якості”, при цьому перша підгрупа представлена 295 ФО, а друга – лише 67. Г. Лозко зазначає, що “окрема особистість не розкриває у повному обсязі національний характер. Елементами національного характеру (його складниками) можуть бути окремі соціально-психологічні риси, а не характери окремих індивідів” [15, с.80]. Тому поняття “національний характер” – це, перш за все, типові якості та особливості етнічної групи, об'єднаної спільною територією, мовною та культурно-звичаєвою історією, відмінною від інших народів. Типові, тобто притаманні більшості представників етносу. Наприклад, *Кисла Оришка* [5, с.276] – це “тонкослізка”. Проте, певно, помилково було би стверджувати, що всі Оришки плаксиві. Однією з основних причин витворюваності фразеологізму, за А. Левіним-Штайнманном, є те, що “він (фразеологізм – І.С.) був створений однією людиною” [4, с.474], і зараз досить складно сказати, чи була ця людина неупереджена у своїй оцінці. Так, усна народна творчість відбиває національну самобутність етносу, проте варто пам'ятати, що такий критерій є досить суб'єктивним щодо окремих індивідів вже хоча б тому, що більшість ФО – результат незвичайних, курйозних випадків.

Список літератури

1. Эмирова А. Оппозиция “мужчина – женщина” в русской фразеологии // Грани слова: Сб. научн. ст. к 65-летию проф. В.М.Мокиенко. – М.: ООО “Изд-во ЭЛПИС”, 2005. – С. 165-169.
2. Коваль В. Славянская этнофразеология в гендерном аспекте // Грани слова: Сб. научн. ст. к 65-летию проф. В.М.Мокиенко. – М.: ООО “Изд-во ЭЛПИС”, 2005. – С. 82-88.
3. Кравець В.П. Історія гендерної педагогіки. Навч. посіб. – Тернопіль: Джура, 2005. – 440 с.
4. Левин-Штайнманн А. Картина мира – Род / Пол – Язык // Грани слова: Сб. научн. ст. к 65-летию проф. В.М.Мокиенко. – М.: ООО “Изд-во ЭЛПИС”, 2005. – С. 469-476.
5. Українські прислів'я, приказки і таке інше. Уклад М.Номис / Упорядкув., прим. та вступна ст. М.М.Пазяка. – К.: Либідь, 2003. – 352 с.
6. Фразеологічний словник української мови / Уклад. Білоноженко В.М. та ін. – К.: Наук. думка, 1999. – Кн. 1-2. – 984 с.
7. Ужченко В.Д. Весільні фразеологізми // Укр. мова і літ. в школі. – 1991. – № 5. – С. 86-88.

8. Чубинський П. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ в Западно-русскій край / Упоряд.: Муніч Н., Серебрій В. – К.: Ред. загальнопед. газ., 2004. – 128 с.
9. Митрополит Іларіон. Форми побрання молодих // Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. моногр. – К.: АТ “Обереги”, 1992. – С. 357-362.
10. Климентій Зіновійв. Вірші. Приповісті посполиті / Упоряд. Німчук В.В. – К.: наук. думка, 1971. – 401 с.
11. Омельченко Л., Стахневич В. Гендерно-рольові стереотипи як чинники конфліктів у молодій сім’ї // Жінка в науці та освіті: минуле, сучасність, майбутнє. Матеріали III Міжнарод. наук.-практ. конф. та II Міжнарод. конф. “Гендерний компонент у структурі вищої технічної освіти та природничих наук”. – К., 2005. – С. 220-225.
12. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.
13. Івченко А.О. Негативна характеристика розумових здібностей людини фразеології серболужицької та української мов // Проблеми слов’янознавства. – Львів, 1990. – Вип. 41. – С. 146-149.
14. Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С. 84-92.
15. Лозко Г.С. Українське народознавство. – 3-тє вид. – Х.: Вид-во “Див”, 2005. – 472

Стефанец І.В., Свердан Т.П. Языково-психологический образ женщины в украинской фразеологии (внутренние качества) / И.В.Стефанец, Т.П.Свердан // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 137-143

В статъе рассматриваются особенности функционирования украинских фразеологизмов, характеризующих внутренние качества женщины.

Ключевые слова: фразеология, фразеологическая единица, языково-психологический образ, женщина, внутренние качества.

Stefanets I.V., Sverdani T.P. Language-psychological image of a woman in Ukrainian phraseology (inner qualities) / I.V.Stefanets, T.P. Sverdani // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 137-143

The articles is about the peculiarities of Ukrainian idioms' functioning which characterize inner woman's qualities.

Key words: phraseology, phraseological unit (idiom), language-psychological image, woman, inner qualities.

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2010 року

УДК 81.373.72

ІДЕОЛОГІЗАЦІЯ КАРТИНИ СВІТУ В “РАДЯНСЬКИХ ПРИСЛІВ’ЯХ І ПРИКАЗКАХ”

Трифонов Р. А.

Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, Харків, Україна

У статті здійснено спробу трансформувати мовну картину світу через призму “радянських прислів’їв і приказок”. На основі когнітивних операцій виділено й охарактеризовано різні типи імплантацій ідеологем.

Ключові слова: прислів’я, приказка, мовна картина світу, ідеологема, імплантация.

У сучасній лінгвістиці прислів’я та приказки часто стають джерелом інформації, що дає змогу досліджувати концептуалізацію світу і його мовну картину [1, с. 3-5]. Такий підхід дозволяє робити цінні висновки про світогляд народу на основі аналізу мовного матеріалу. У цій статті звернімося до так званих “радянських прислів’їв та приказок”, зафіксованих у збірниках тоталітарної доби, на прикладі [2]. При цьому, звичайно, необхідно зважати, що ці паремійні одиниці є вельми специфічним мовним і когнітивним феноменом. За своєю природою вони так само відбивають фрагмент певної картини світу. Проте штучність таких утворень, яка передусім привертає увагу того, хто знайомиться з цим мовним матеріалом, вимагає особливого підходу. Одним із вихідних тверджень є те, що в “радянських прислів’ях та приказках” замість світогляду народу відображено фрагменти картини світу, яку прагне сформувати в народі тоталітарна держава, і ця картина світу й концептуалізація дійсності мають відповідати прийнятій у тій державі ідеології.

Феномен “радянського фольклору”, зокрема паремійний його фонд, вивчений недостатньо як в Україні, так і в інших пострадянських країнах. Очевидно, це й пояснюється згаданою штучністю подібних псевдонародних конструктів, часто – їхньою естетичною незадовільністю. Чи не першою спробою в цій ділянці (на матеріалі російської мови) стала невелика, але ґрунтовна стаття польського науковця В. Хлебди, слушно названа лише “начерком до майбутнього аналізу” [3]. Що ж до українських радянських паремій, то до їх досліджування ще належить узятись (тут, як і вище, йдеться саме про незаангажовані посттоталітарні студії, оскільки українські паремійні новотвори в радянський час були предметом дослідження, наприклад, у монографії М. Ліждвой [4]). Ця стаття може стати одним із підходів до теми. Гадаємо, для вивчення форм мовного впливу в тоталітарному суспільстві такий матеріал є унікальним, оскільки за означенням ці одиниці ніби вписуються безпосередньо в народну мовну картину світу, їх творці “оперують” її (і нею), а не просто апелюють до абстрактного “народу”, як то було прийнято в радянській новомові. Отже, у такий спосіб маємо можливість на низці

прикладів простежити, на які саме зміни в народній картині світу було спрямовано зусилля в тоталітарну добу, яка концептуалізація дійсності вважалася “правильною”. З’ясувати деякі мовні й когнітивні засоби цих змін і цієї концептуалізації – і є мета статті.

Питання про належність прислів’їв до фразеології, як відомо, дискусійне. Дотримуємося думки, що вони не є частиною фразеології у “вузькому” розумінні, але належать до неї в розумінні “широкому”; прислів’я – це чітко окреслена група одиниць, які, за словами Є. Іванової, відрізняються від тих, фразеологічний статус яких не викликає заперечень, і водночас розташовані до них доволі близько [1, с. 21; див. також 5, с. 645]. Найбільш плідним напрямом дослідження радянських паремій є когнітивний, оскільки, як слушно зауважив В. Хлебда, формально, за будовою, за використаними стилістичними засобами тощо такі одиниці важко відрізнити від народних – вони аналогічні. Такою була настанова творців, зумовлена прагненням надати новій ідеології традиційних, звичних, перевірених часом форм [3].

Якщо зазвичай прислів’я розглядають як одиниці, що формуються в дискурсивних практиках народу протягом тривалого часу, то стосовно походження “радянських” прислів’їв ситуація інша. В. Хлебда пише, що вони “написані на замовлення згори”; А. Погребняк твердить дещо конкретніше (правда, без посилання на джерело інформації): “У 1930-ті рр. на ідеологічне замовлення група письменників створювала прислів’я-гасла (*звернімо увагу на новий тип прислів’їв – Р. Т.*) з метою вкорінити у свідомості народу принципи нового способу життя” [6]. Докладніше з’ясувати конкретні умови творення радянських паремій – це також завдання на перспективу, передусім для істориків і фольклористів. Принагідно зауважимо: не весь матеріал у розділах “Радянські прислів’я та приказки” фольклорних збірників є однорідним. Серед цих одиниць дуже рідко трапляються такі, що справді могли бути зафіксовані в народному мовленні: *Кляне, як баба фашиста* [2, с. 136]¹, але абсолютну більшість становлять явно штучні витвори: *Казахстану і Алтаю весь народ допомагає* (с. 133). Загалом “перевернута” ситуація з творенням “радянських прислів’їв і приказок” нагадує інші тогочасні практики тоталітарної держави, зокрема щодо статистики: “Замість того, щоб усі... дані з усіх куточків величезної території збирати в Москві, про них спочатку повідомляли жителям тих чи інших місцевостей через публікації в “Правде”, “Известиях” чи в якомусь іншому офіційному органі Москви: отже, у Радянському Союзі кожна область і кожен район отримували свої офіційні, штучні статистичні дані” [7, с. 21]. Так само й “спускання згори” псевдонародних прислів’їв та приказок було моделюванням бажаного, і на особливість тоталітаризму, що зумовила це, звернув увагу ще 1941 р. Дж. Орвелл: “Тоталітаризм замахнувся на свободу думки так, як ніколи раніше не могли й уявити... Його контроль над думкою має не тільки заборонну, але й конструктивну мету. Не просто заборонено висловлювати – навіть допускати – певні думки, але диктується, що саме належить думати; створюється ідеологія, яку особистість має прийняти” [8, с. 57].

¹ Далі, покликаючись на це видання, ставлю в круглих дужках номер сторінки.

Однією з рис картини світу, яку формує тоталітарна держава (чи, за Е. Мореном, Партія/Держава [9, с. 47]), є ідеологічність. Часто до складу прислів'їв і приказок входять ідеологеми – мовні одиниці, у семантиці яких задано належність до відповідної ідеології та місце в її системі (див. поняття “ідеологічної зв'язаності” у В. Шмідта [10, с. 15]). Неорганічність цих ідеологем для народної мовної картини світу, відображеної в прислів'ях і приказках, дає підстави говорити про цілеспрямоване введення в неї певних фреймів і концептів (у розумінні Ч. Філлмора, О. Кубрякової, Ю. Степанова, В. Кононенка, О. Селіванової та ін. [5, с. 256-258; 11; 12, с. 90-92; 13, с. 40-76; 14]). Таке явище пропонуємо назвати **імплантацією**. У ній надзвичайно важливу роль відіграють мовні засоби, зокрема значущі мовні одиниці в усій різноманітності їхніх семантико-стилістичних властивостей, синтагматичних і парадигматичних зв'язків.

Серед аналізованих 199 прислів'їв і приказок невелику частину складають ті, які можуть бути віднесені до “радянського фольклору” умовно, бо не містять експліцитних лінгвоідеологем. Укладач розмістив їх у відповідному розділі довільно – імовірно, на підставі деякої співзвучності (передусім аксіологічної) з радянською системою цінностей: *Посієш впору – збереш зерна гору* (с. 131). У таких одиницях, на нашу думку, про імплантацію не йдеться – радше про пристосування готового прислів'я до потрібної картини світу: за цим висловленням можна, на нашу думку, побачити елементи радянської концептосфери на кшталт КОЛГОСП.

Що ж до самої імплантації ідеологем, то на підставі мовно-когнітивних операцій можна виділити різні її типи. Схарактеризуємо кожний із них.

1. Компоненти вже наявних прислів'їв і приказок цілеспрямовано підмінюються ідеологемами: *Ленінізм вчить, як на світі треба жити* (с. 122) – *Книга вчить, як на світі жити* (с. 28); *Колгосп – великий чоловік* (с. 127) – *Громада – великий чоловік* (с. 19). Очевидною є невисока евристична й прагматична ефективність такого прийому, бо розпізнати його нескладно.

2. Прецедентний текст, який має конкретного автора, але є важливим у тоталітарній світоглядній системі, уводиться в базу народних прислів'їв і приказок, що має свідчити про його природність для народної свідомості: *Немає таких фортець, яких більшовики не могли б здобути* (с. 121) – перекладений вислів І. Сталіна, котрий став партійним гаслом, а згодом – кліше радянської новомови [15, с. 322]. Цікаво, що до цього випадку є незастосовним словосполучення “народна творчість” як синонім слова “фольклор”; гадаємо, що тут ішлося не про “народну творчість”, а про “народну мудрість”, яка, безперечно, у тоталітарній картині світу має збігатися з “мудрістю” вождів і партії.

3. Імпантоване поняття як слот приєднується до вже наявного в народній картині світу фрейму: *Без ініціативи – що без рук* (с. 132); *У колгоспі працювати – горя-лиха не знати* (с. 127). Наприклад, в останньому випадку, опустивши у колгоспі, дістанемо вербалізацію цілком природного компонента структури знань. Цікаво, що імплантація породжує тут нетиповий для народної картини світу іллокутивний зміст: просто *працювати*, не *у колгоспі*, зовсім не означає *горя-лиха не знати* (можна поміркувати над цим з огляду на перебіг колективізації в

Україні). Базова концептуальна структура може наповнюватися кількома інноваціями: *Тесть –інженер, зять – комбайнер, дочка – знатна ланкова – от і сім’я нова* (с. 135). Звичайно, далеко не завжди імплантація виражається в “нарощуванні” слів: *Якщо бажаси стать заможним – у праці будь непереможним* (с. 132). Тут імплантується типова для радянської картини світу метафорична модель “праця – це змагання, битва, війна...”.

4. Імплантація докорінно змінює фрагмент картини світу, протиставляючи нове відомому як певний “прорив”: *І один у полі воїн, якщо він радянський* (с. 137). Не можна погодитися з В. Хлебодю, який аналогічне прислів’я в російській мові розглядає як “російсько-радянську” контамінацію. Тут ефект радянської одиниці базується на розширенні, уточненні й частковому запереченні традиційної (хоч польський учений слушно знаходить контамінацію, наприклад, у випадку *Береги честь смолоду, а оружје – как в руки взял*).

5. Ідеологема набуває оцінності через уведення позначуваного поняття у вже наявну в народній свідомості ціннісну структуру: *В колективах чиста нива і багаті жнива* (с. 132); *Коли б не гульня, не згубив би трудодня* (с. 150); *Язиката, а на трудодні небагата* (с. 154).

6. Назва нової реалії, оцінюваної в народній свідомості позитивно, супроводжується ідеологемою, на яку цей “плюс” має автоматично поширюватися: *Велика сила – колгоспна машина* (с. 129); *Спасибі Іллічу – електрикою свічу* (с. 134) – перенесення позитивної оцінки з *машини* на *колгосп*, з *електрики* – на *Ілліча*. Цей прийом надзвичайно активно використовували в радянській політичній риторичній, підкреслюючи, що будь-який здобуток прогресу (зокрема технічного) з’явився або став доступним лише завдяки соціалістичному ладу.

7. Поняття, виражене ідеологічно зв’язаною одиницею, у самому прислів’ї оцінюється “по-народному”, з використанням таких мовних засобів, що характерні в цілому для паремійних одиниць: *Радянський закон найсильніший* (с. 142); *Поганий той колектив, де є до пляшки актив* (с. 147) – пряма оцінка за допомогою прикметників. Привертає увагу вислів *Був Чан Кай-ші, а зостався пирик на ковші* (с. 145), де оцінку вкрай віддаленого від народної, але важливого в ідеологічній картині світу об’єкта виражено цілком “народними” мовними засобами (наявність мовної гри, експресивне слововживання). Тут маємо свідому стилізацію, вочевидь, створену письменником, який орієнтувався на дві дискурсивні практики: народну гумористичну оповідь і радянську політінформацію.

8. Нове поняття вводиться в базову опозицію “свій – чужий”. Тут особливо часто радянські ідеологічні концепти в прислів’ях протиставлено концептові ПАН, бо останній і в традиційній народній мовній картині світу маркований як “чужий”: *Радянська влада – панам завада* (с. 123); *Радянське – не панське* (с. 124) тощо (пор., наприклад, у М. Номиса: *То пани, а ми люде; З паном дружи, а камінь за пазухою держи* та ін. [16, с. 91, 94]).

9. Аксіологічна опозиція конструюється так, що в ній, як і в попередньому випадку, репрезентовано традиційний і новітній концепти, але при цьому сприймання традиційного компонента змінюється на протилежне. Тут яскравим прикладом є паремії, у яких вербалізовано концепт БОГ: *Не в богові спасіння, а в*

колективній праці (с. 151). Подібні мовні одиниці засвідчують іще й слухність тверджень дослідників про релігійний характер комуністичної ідеології, її міфологічно-релігійне ядро: “Більшовизм стверджує, що він протиставляє Наукову Істину Істині релігійній, насправді ж він протиставляє Спасіння земне Спасінню на небесах”[9, с. 42].

10. Моделюється повністю нова аксіологічна опозиція, природно, нормативна, у якій за певними мовними імплантатами закріплено непорушні оцінні характеристики: *Соціалістичні сили щохвилини зростають, а капіталісти свої втрачають* (с. 142); *У Радянському Союзі всі трудящі – рідні друзі* (с. 143); *Уолл-стріт війну готує – бариші свої рятує* (с. 144) і под. Характерний приклад: *Хочем миру, хочем щастя – ворогів бере хай трясця!* (с. 144) – образ чужого тут набуває узагальнених рис мало не ворога роду людського, що актуалізує інвективну лексику.

11. Прислів'я являє собою пряме пояснення ідеологеми. Тут ми маємо тільки один приклад, однак показовий: *Сателіт – це значить: сідай верхи, бий і їдь* (с. 145). Як бачимо, “пояснення” полягає не в розкритті суті поняття, а в задаванні набору асоціацій, що їх має викликати імплантант (навіть граматичної кореляції немає – іменник пояснено дієсловами в наказовому способі, які надають описові динаміки й дозволяють сформувати не статичний фрейм, а мікросценарій, який, певно, легше імплантувати у свідомість).

12. У прислів'ї відбувається імплантація відразу декількох ідеологем зі встановленням зв'язку між ними. Цей прийом часто супроводжує рима, однак такі прислів'я виглядають як зразки “народної творчості” ще менш переконливо: *Наша партія могутня нас веде в ясне майбутнє* (с. 121); *Ленінізм вказав шлях у комунізм* (с. 122); *Конституція нова дала жінці всі права* (с. 135) і багато інших. Причина непереконливості є простою: відсутність хоч поверхових зв'язків із народною мовною картиною світу залишає паремійний текст “річчю в собі”, доречною (і то відносно) у публіцистичному дискурсі, але не в фольклорному.

Таким чином, зазначені зміни в українській мовній картині світу здебільшого не стали дійсністю. Розглядаючи перелічені типи імплантацій, варто говорити тільки про декларований, а не реальний вплив на мовну картину світу. Звичайно, аналізовані одиниці не можна назвати прецедентними текстами, зайве казати і про їхню неналежність до фразеологічного фонду, оскільки в цьому випадку відсутня одна з основних ознак фразеологізму – відтворюваність. Ми знаємо, що створювані вислови осідали в збірниках, формування ментальних структур ішло іншими шляхами, у кращому разі бажаний результат можна було підхопити й розвинути (*лампочка Ілліча* → *Спасибі Іллічу – електрикою свічу*). Основна функція таких імплантацій – “засвідчити”, а по суті – сфальсифікувати органічність відповідних ідеологічних концептів для мовної “народної” картини світу, тобто об'єктивувати ідеологію [3; 10, с. 13]. Енкратична мова (за Р. Бартом), таким чином, маскується під природну [17, с. 537] (що може бути природнішим за “народну мудрість?”). Можна припустити й наявність другої функції: вплинути на “суспільну “кристалізацію” (у розумінні Ф. де Соссюра [18, с. 25]) важливих для тоталітарної системи понять, пов'язаних із певними мовними знаками, у процесі їхнього

входження в дискурс; заблокувати небажані асоціації та закріпити потрібні. Отже, йдеться саме про тоталітарний контроль над думкою, за Дж. Орвеллом, часто “конструктивний”. А оскільки імплантовані поняття були частиною ідеології і в мові актуалізувалися через ідеологічно зв'язані одиниці, то й розглянуті в статті спроби трансформувати мовну картину світу являли собою її ідеологізацію. Способи ідеологізації картини світу через мову варто вивчати й надалі, зокрема в когнітивному аспекті; подальший аналіз “радянських прислів'їв і приказок” також може дати й інші цікаві результати.

Список літератури

1. Иванова Е. В. Мир в английских и русских пословицах. – СПб., 2006. – 280 с.
2. Мудрість народна: Українські прислів'я та приказки. – К., 1962. – 158 с.
3. Хлебда В. Пословицы советского народа. наброски к будущему анализу // Русистика. – Берлин, 1994. – № 1/2. – С. 74–84 (<http://www.philology.ru/linguistics2/chlebda-94.htm>).
4. Ліждвой М. П. Українські народні прислів'я та приказки в радянську епоху. – К., 1962. – 135 с.
5. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. – Полтава, 2006. – 716 с.
6. Погребняк А. К. Фольклорный текст как отражение религиозного сознания русского народа (на примере русских паремий со словом “Бог”) // <http://e-lib.gasu.ru/mak/arhiv/2005/39.doc>.
7. Арндт Х. Джерела тоталітаризму. – К., 2002. – 539 с.
8. Оруэлл Дж. Литература и тоталитаризм // Оруэлл Дж. Мысли в пути: Эссе. – М., 2003. – С. 55–59.
9. Морен Э. О природе СССР: Тоталитарный комплекс и новая империя. – М., 1995. – 220 с.
10. Язык, идеология, политика: Реферативный сб. – М., 1982. – 292 с.
11. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 52–92.
12. Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. – М., 1996. – 248 с.
13. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М., 1997. – 824 с.
14. Кононенко В. І. Мовні концепти в етнологічному аспекті // *Ucrainica: Současná ukrajinistika: Problémy jazyka, literatury a kultury*. – Olomouc, 2004. – С. 297–301.
15. Сарнов Б. Наш советский новояз. – М., 2005. – 768 с.
16. Українські приказки, прислів'я і таке інше / Уклав М. Номис. – К., 1993. – 768 с. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 616 с.
17. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. – К., 1998. – 324 с.

Трифонов Р.А. Идеологизация картины мира в “советских пословицах и поговорках” / Р.А.Трифонов // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 144-149

В статье осуществлена попытка трансформировать языковую картину мира через призму “советских пословиц и поговорок”. На основе когнитивных операций выделены и охарактеризованы разные типы имплантаций идеологем.

Ключевые слова: пословица, поговорка, языковая картина мира, идеологема, имплантация.

Trifonov R.A. Ideologization of the picture of the world in “Soviet's proverbs and sayings” / R.A.Trifonov // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 144-149

The article is about the attempt to transform the language picture of the world through "Soviet's proverbs and sayings". Different types of ideologems' implantation are picked out and characterized based on cognitive operations.

Key words: proverb, saying, language picture of the world, ideologem, implantation.

Стаття надійшла до редакції 5 вересня 2010 року

УДК 811.112.2'07

**УТВОРЕННЯ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ
(НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
СЕРЕДНЬОВЕРХНЬОНІМЕЦЬКОГО ПЕРІОДУ)**

Школяренко В. І.

Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, Суми, Україна

У статті відзначається особлива роль художньої літератури в процесі формування фразеологічного складу німецької мови протягом XI-XIV століть; визначаються універсальні чинники, загальні для становлення фразеологізмів цього історичного етапу розвитку німецької мови, і специфічні, які залежать від рис німецької мови й особливих умов її існування.

Ключові слова:художня література, усталене словосполучення, середньовірна німецька мова.

При дослідженні фразеологічної одиниці (ФО) як елементу художнього тексту важливо враховувати і семантику ФО, і ті системні зв'язки, у які вона вступає у тексті, а також стилістичні особливості ФО у конкретних текстових масивах. У зв'язку з цим метою нашого дослідження стало виявлення основ науково-лінгвістичного вивчення усталених словосполучень (УС) як образних знаків у системі лінгвістичної організації художнього тексту (звертаючи увагу на бінарність експліцитних та імпліцитних властивостей ФО). Експліцитні властивості фіксуються словниками, імпліцитний же смисл формується у словесному оточенні, тобто контексті. Саме тому доводимо важливість розгляду УС в аспекті контекстної реалізації, розглядаємо контекст як умову повноцінного функціонування ФО. Під контекстом розуміємо відрізок тексту, необхідного для визначення семантики і стилістичного значення УС.

Контекст сприяє: по-перше, якнайповнішому, найефективнішому вияву семантики традиційних ФО. По-друге, творить умови для нової сполучуваності. Традиційний фразеологізм може опинитися у незвичному для нього контекстному оточенні, що може призвести до виникнення нових відтінків у значенні. По-третє, у контексті якнайповніше виявляються такі ознаки УС, як експресивність та емоційна оцінність. По-четверте, контекст розкриває широке поле можливостей для різних видів трансформацій, градації, виникнення системних зв'язків ФО. По-п'яте, контекст є способом фіксації некодифікованих УС, які характерні для загальнонаціональної мови, але поки що не зафіксовані лексикографічними джерелами. По-шосте, контекст є сприятливим лінгвістичним ґрунтом, семантичним фоном для виникнення авторських виразів – потенційних ФО, що в майбутньому можуть доповнити фразеологічні словники. Особливу увагу звернуто на стилістичні функції, серед яких виділяємо: зображально-оцінну і зображальну (номінативну), а в зображально-оцінній – додаткові різновиди: позитивної і негативної конотації, пейоративність, створення гумору, іронії, комізму, елемент

пожвавлення висловлювання, засіб надання оповіді уснорозмовного колориту, функцію мовної характеристики персонажа.

Виявлені дієслівні УС розподіляються в писемних пам'ятках так: героїчний епос – 420 УС, лицарська література – 326 ФО, міська література – 161 УС, релігійна проза – 418 ФО. Як видно з представлених вище даних, дієслівні УС зустрічаються в усіх досліджуваних текстах.

Мова „Пісні про Нібелунгів”, яка склалася в результаті взаємодії й нашарувань різних стильових утворень, відрізняється багатством і розмаїтістю, у тому числі й у вживанні дієслівних УС. Тут виявлено словосполучення фразеологічного й нефразеологічного характеру, наприклад: *miete geben*, *gelücke haben*, *zu den ôren komen* „hören, vernehmen” та ін., однак, більш характерною є неідіоматична фразеологія (*helfe bringen*, *ze helfe komen*, *sic gewinnen*, *warte pflegen*).

Найактивнішу участь в утворенні дієслівних словосполучень цієї пам'ятки беруть дієслова *tuon* (*koste tuon*), *haben* (*reht haben*), *gewinnen* (*urloup gewinnen*), *geben* (*namen geben*), *komen* (*ze rede komen*), *pflegen* (*kurzwile pflegen*), *tragen* (*glanz tragen*), *gên / gân* (*zem opfer gên*). Вони складають 54,7% усіх УС, виявлених у „Пісні про Нібелунгів”.

Можна виокремити найбільш продуктивні ФО із загальним значенням стану або приведення в стан (*êren tuon*, *liebe haben*, *haz tragen*, *ruowe pflegen* та ін.) та із загальним значенням дії (*widarfahrt haben*, *vragen pflegen*, *widerkêre nemen*, *arebeite haben*).

Наявність порівняно великої кількості дієслівних УС у творах релігійної літератури може бути пов'язана з впливом латинської мови, тому що проповідь часто має рівнобіжний латинський текст. У цих пам'ятках переважають ФО із загальним значенням стану або приведення в стан (*ze troste tuon*, *wê tuon*, *ruwe haben*, *in vorhten sîn*, *angest machen* та ін.), із загальним значенням „приходити в який-небудь стан” (*ze riuwe komen*, *ze vreude komen*) та із загальним значенням дії (*slac tuon*, *fluht nemen*, *in schirme haben*).

Як іменний компонент виступає переважно віддієслівний іменник (*helfe geben*, *in sîner pflege haben*, *zer sprache komen*, *den strît nemen*). В утворенні УС у проповідях беруть участь дієслова *geben* (*urteil geben*), *tuon* (*in den bann tuon*), *nemen* (*schrecken nemen*), *haben* (*lust haben*), *komen* (*an ende komen*), *machen* (*wirtschaft machen*), *gewinnen* (*saelde gewinnen*), *sîn* (*in sünden sîn*). Незначну кількість дієслівних словосполучень, що зустрічаються в сатиричній літературі, як зазначалося вище, можна пояснити динамічністю й розмовністю стилю, для якого характерним є скоріше вживання простих дієслів, ніж синонімічних ФО.

Однак, незважаючи на невелику кількість дієслівних УС, у їхньому утворенні беруть участь переважно ті самі дієслова, що й у інших текстах. Це *haben* (*hunger haben*), *tuon* (*schîn tuon*), *geben* (*reht geben*), *sîn* (*gewaltec sîn*). За нашими даними, вони складають 47,2% усіх словосполучень, зафіксованих у творах міської літератури.

У цих текстах можна виділити ФО із загальним значенням стану або приведення в стан (*den tot tuon, swaere haben, kumber haben*) і із загальним значенням дії (*rede haben, widerkêre tuon*).

У лицарській літературі дієслівні утворення представлено дуже широко. Найбільш активні дієслова, серед яких *haben (angest haben), tuon (einen griff tuon), nemen (in gebet nemen), geben (kraft geben), komen (ze liebe komen), tragen (kumer tragen), gewinnen (schaden gewinnen)* складають 59,2% усіх УС.

Для лицарської літератури характерне вживання словосполучень із загальним значенням стану або приведення в стан (*freude haben, leit tuon, haz tragen*), дії (*fluht haben, kêre nemen, widerwanc tuon*) та зі значенням „приходити, в який-небудь стан” (*ze heile komen, in not komen*).

Дієслово *machen*, що виявляє активність лише у середньовісній німецькій (свн.) період, знаходимо переважно у релігійній літературі. Небагато ФО із цим дієсловом (8) зустрічається в сатиричних творах.

Halten у складі УС використовується тільки в проповідях. Імовірно, значну роль тут відіграє тематика пам'яток: воно бере участь в утворенні словосполучень, що відносяться до емоційної сфери й характеризують людські взаємини (*fride, in minne, geriht, kiusche, daz gebot halten*).

Дієслово *erwerben*, навпаки, зустрічається у складі ФО переважно в лицарській літературі (*gruoz, die hulde, ruoweerwerben*) і „Пісні про Нібелунгів” (*kume, minne, sic, schande erwerben*). У творах релігійної літератури зафіксовано лише два словосполучення з цим дієсловом. УС із дієсловом *pfliegen* не виявлено в релігійних текстах.

Аналіз стилістичного аспекту дієслівних УС свідчить про те, що значна частина виявлених словосполучень має нейтральне забарвлення (*ende tuon, urloup nemen, antwurt geben, angest haben, helfe pfliegen, ze kampfe ziehen, hof haben, lêre schaffen, kêre nemen*). Приводом для віднесення їх до нейтрального стилю є ряд причин, а саме: дієслівні ФО зустрічаються у свн. період у пам'ятках різних жанрів; вони не виявляють вираженої емоційності; досліджувані одиниці побудовані за продуктивними моделями, властивими німецькій мові вже в давній період її розвитку.

З огляду на це хочемо зауважити, що дієслівні словосполучення у свн. період, зокрема аналітичні конструкції (*den tot nemen, êre gewinnen, einen frage tuon, rat geben*), аналітичний характер яких „свідчить про певну книжність” [2, с. 16], є найімовірніше нейтральними в стилістичному відношенні. Результати проведеного аналізу дають підстави стверджувати, що досить чіткого поділу ФО за жанром або характером тексту не існує.

Незначна кількість дієслівних УС (13) зустрічається в усіх досліджуваних текстах, отже, можна зробити висновок, що їхнє вживання не залежить від жанру й діалектних особливостей пам'ятки. Сюди варто віднести *rat geben, künde gewinnen, an ein ende komen, urloup nemen, ze helfe komen, war nemen, mich nimt wunder, haz tragen, kunt tuon, leide tuon, schaden tuon, rede tuon, wê tuon*.

Однак у ряді випадків за складом ФО можна судити про тематичну й жанрову віднесеність тексту. Це часто виявляється в наборі словосполучень,

зв'язаних у текстах релігійної літератури, наприклад, із християнською мораллю й етикою: *Die dritte get ûf vorhte, diu reht und maezec ist, und gegen allen den dingen, diu wir ze rehte sullen vurhten, od wir nâch rehte riuwe haben oder wol gebihtet und ouch gebüezet haben, ob got deheine sünde an uns wizze, der wir niht erkennen, darumbe wir sîne hulde mangeln, im unser dienest genaeme sî, ob wir noch in sünde gefallen, ob wir der behaltene werden* [8, с. 353].

У пам'ятках сатиричної літератури навпаки переважають словосполучення, що характеризують соціальні й побутові відносини: *da wider heten deheinen strît; er enphie daz amt iesâ. sus war der phaffe Amis dâ wol vier wochen ode mêt, daz des amtes sît noch ê nie so wol gephlegen wart* [9, с. 63]; *dô gab er Gotelinde ze wîpe Lemberslinde und gab Lemberslinde ze manne Gotelinde* [5, с. 46].

У низці досліджуваних текстів виявлено повторення, відзначені в пам'ятках давньоверхньонімецького періоду: у проповідях частіше зустрічається повторення одного з компонентів УС (здебільшого іменного), у сатиричній літературі – повторення всього словосполучення. Наведемо приклади:

а) релігійна література:

– *(Der erste) ... unde haltet daz herze in andaht gên gote, in minne gên dem menschen, in zûhten an im selben, in gedult gên ungemache, in schiuze gên allen sünden, in versmaehede îteler êren, in girde gote ze bûezen*[8, с. 319].

б) сатирична література:

– *noch weiz ich einen richen man, der hât mir leide ouch getân: der âz zuo der krâphen brot. rieh ich daz niht, sô bin ich tôt. noch weiz ich einen rîchen, daz mir sicherlîchen deheiner leider nie getete. durch einen bischoves bete wold ich enlân, daz er mir leides hât getan, wes went et er vil tumber gouch zewâre und etelîcher ouch der mir hât herzenleid getan?* [5, с. 36].

В обох випадках використання цього прийому служить для створення експресії або значенневого й емоційного посилення (фрагмента твору, тієї або іншої ситуації), а також для зв'язаності тексту.

У сатиричних творах, зокрема у В. Садівника, зустрічається запозичена з риторики *figura etimologica*, наприклад: *sun, noch troumte mir ein troum, den wil ich sagen dir* [7, с. 21]; *ob ich ie geziunte zûn* [5, с. 13] та ін. Вона також використовується для створення ефекту підсилення.

У „Селянині Гельмбрехті” відчувається вплив мови лицарської літератури; зафіксовано фрагменти, створені в куртуазному стилі, наприклад: *daz ich in alle mîne tage immer holdez herze trage* [5, с. 11]; *daz ich alle mîne tage mînen muot so hôhe trage* [5, с. 42].

Виявлено дієслівні словосполучення, здебільшого в сатиричній літературі, які можна віднести до розмовного стилю: *affen machen, sat werden, houbet zerbrechen, ûf dem halse haben* (зустрічається в релігійній літературі), *affen werden*. Низка УС (*in den grans ezzen* „zum Platzen satt essen”, *zeinem gouche erkorn* „zum Narren halten”, *zeinem gouche haben* та ін.) має знижений характер, що досягається вживанням іменного компонента (*gouch* „Narr, Dummkopf”;

grans, „Schnabel”). Такі ФО використовуються авторами свідомо – для характеристики героїв творів. Це може обумовлюватися тематикою пам'ятки.

Деякі УС, виявлені у творах лицарської літератури (*froide haben, êre haben* тощо), на підставі тематичної приналежності й піднесеного стилю, властивого куртуазній ліриці, можна охарактеризувати як стилістично піднесені.

Образні ФО найхарактерніші для шпрухів, що пояснюється особливістю змісту цих творів. Серед шпрухів, які є моральними й релігійними повчаннями для лицарів, хвалебними піснями панові, висловленнями думки з актуальних політичних і соціальних питань, вирізняються численні пісні, що містять загальні моральні повчання, не обмежені рамками становища. Темі цих пісень – людські взаємини, родина, дружба – все, що привертало увагу простої публіки. Поет виступає в ролі вчителя й порадника, який дає загальні моральні настанови. Звернення до названих тем, прагнення впливати на публіку виправдовують уживання висловлювань, які є експресивною характеристикою людей (*ein bern harfen lêren, ein trûken houbet tragen*) та стосунків між ними (*das lenger mezzet tragen, jmdm. den rugge zuo kêren*); прислів'я, які містять у собі народну, життєву мудрість (*swer den wolf ze hûse ladet der nimt sîn schaden; vil dicke er selbe drinne lit, der dem andern grebt die grouben; ein valscher vrunt der schat noch mêr danne offenbar ein vient*).

Внутрішня форма порівнянь ґрунтується на зіставленні властивостей людини з якимись еталонними уявленнями про поведінку і різні якості. Порівняння є своєрідними трафаретами, що відображають специфіку мислення середньовічної людини – типізацію. Зіставлення людських якостей, поведінки з зовнішнім світом визначається особливим ставленням середньовічної людини до нього. У роботах медієвістів [1; 3] наголошується, що воно є не відношенням суб'єкта до об'єкта, а перебуванням самого себе в зовнішньому світі. Людина бачить у всесвіті ті ж якості, якими наділена вона сама (порівн. *vester dāne ein adamas, wilder danne ein rêch; tuon als ein affe schîn; tuon sam der swan, der singet swenne er stirbet*). Як уже зазначалося, персоналії в середньовічній літературі втілюють певні ідеї і якості відвернених типів, а не конкретних живих людей. Так, стереотипний образ коханої в піснях мінезанга. Героїня лірики сприймається не як індивідуальність, а як узагальнений образ, що уособлює ідеал краси, добра, чистоти, кращих людських якостей. Її краса й духовні чесноти оспівувалися стандартними висловлюваннями:

ir hende wîz als sne [4, с. 948];

noch wîzer danne ein sne / ir lîp [6, с. 547];

sist schoene alsam der sunnen schîn [8, с. 40];

als engel sint du wîb getan [6, с. 578].

Отже, у свн. період порівняння нейтральні, проте інколи вони мають позитивний відтінок у значенні. Можливо, це пов'язується з жанровою приналежністю пам'яток, у свн. період – це насамперед пісні мінезанга з його культом дами, хвалою в її честь, оспівуванням чеснот; у ранньонововерхньонімецький період – сатиричні твори, що висміюють недоліки й вади. Як особливість порівнянь ранньонововерхньонімецького періоду необхідно відзначити негативну конотацію більшості одиниць.

Список літератури

1. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Жак Ле Гофф. – М. : Прогресс, 1992. – 376 с.
2. Рахманова Н.И. Устойчивые словесные комплексы в средневерхненемецком языке: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 „Германские языки” / Рахманова Наталия Игоревна. – М., 1982. – 167 с.
3. Brinkmann H. Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung / Hennig Brinkmann. – Tübingen : Niemeyer, 1979. – 204 S.
4. Goedeke K. Deutsche Dichtung im Mittelalter / Karl Goedeke. – Hannover : Verlag von Louis Ehlermann, 1854. – 988 S.
5. Die große Heidelberger Liederhandschrift : In getreutem Textabdruck / [hrsg. von Friedrich Pfaff]. – Heidelberg : Winter, 1909. – Bd. 1. – 1444 S.
6. Der Helden minne, triuwe und ere. Literaturgeschichte der mittelhochdeutschen Blütezeit / [hrsg. von Rolf Bräuer]. – Berlin : Volk und Wissen, 1990. – 922 S.
7. Hetzel S. Wie der Deutsche spricht. Phraseologie der volkstümlichen Sprache / Samu Hetzel. – Leipzig : Grunow, 1896. – 355 S.
8. Des Minnesangs Frühling / [hrsg. von Carl von Kraus]. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1964. – 402 S.
9. Der Stricker. Der Pfaffe Amis. Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch. Nach der Heidelberger Handschrift / [hrsg. von Michael Schilling]. – Ditzingen : ReclamVerlag, 1994. – 206 S.

Школяренко В.И. Образование фразеологических единиц на материале художественной литературы средневерхненемецкого периода / В.И. Школяренко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 150-155

В статье отмечается особая роль художественной литературы в процессе формирования фразеологического состава немецкого языка в XI-XIV веках; определяются универсальные факторы, общие для становления фразеологизмов этого исторического этапа развития немецкого языка, и специфические, зависящие от черт немецкого языка и особенных условий его исторического существования.

Ключевые слова: художественная литература, устойчивое словосочетание, средневерхненемецкий период.

Shkolyarenko V.I. The formation of phraseological units on the material of the fiction literature of Middle High German period / V.I. Shkolyarenko // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 150-155

The article is closely connected with the influence of the fiction literature of Middle High German language as one of the most important extralingual fragment of building of set expressions. The usage of this approach can give a complete picture of national-cultural peculiarities of phraseological system of German of XI-XIV centuries. Fiction literature factors relevant for formation of phraseological world representation of Middle High German period have been determined.

Keywords: fiction literature, set expression, Middle High German language.

Стаття надійшла до редакції 7 грудня 2010 року

УДК 811.161.2'28+001.4:91"XIX/XX"

**ДІАЛЕКТНІ І РОЗМОВНО-НАРОДНІ СЛОВА
В УКРАЇНСЬКІЙ ГЕОГРАФІЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА НОМЕНКЛАТУРІ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Шубіна Т.В.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті аналізуються географічні терміни і номенклатури, які функціонували у науковому та науково-популярному стилі української мови кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: наукова та науково-технічна термінологія, інтернаціональні наукові терміни.

Дослідники історії української літературної мови відзначають, що «на кінець ХІХ – початок ХХст. в українській літературній мові склалися в основних своїх рисах найважливіші термінологічні групи та тематичні шари лексики, характерні для функціонування високорозвиненої літературної мови... [4, с.532]. Але особливо у цей час активізується формування та “стабілізація наукової та науково-технічної лексики і термінології” [4, с.532]. Однак ці процеси були складними і не завжди однозначними [6, с.5-40]. Так, несприятливі суспільно-політичні умови життя та культурного розвитку українського народу як на східноукраїнських, так і на західноукраїнських землях спричинилися до того, що в кінці ХІХ і на початку ХХ ст. в Україні фактично не було єдиної загальноукраїнської літературної мови. А це породило і різні підходи до розуміння завдань та аспектів культурно-наукової діяльності української інтелігенції. Були різні погляди і на шляхи розвитку української літературної мови, на формування зокрема наукового та публіцистичного стилів, на формування української наукової термінології. Так, частина західноукраїнських релігійних, культурно-освітніх діячів схилилась до того, що в українську мову не варто запроваджувати іншомовні слова та терміни. Свої погляди вони підтверджували посиланнями на чеську мову, в якій “зведено” до мінімуму іншомовні слова. Дійсно, пуристичні тенденції в розвитку чеської мови позначилися на складі зокрема інтернаціональної лексики (Напр., в сучасній чеській мові ми маємо: divadlo (театр), lekarna (аптека), písmo (шрифт), rozhlas (радіо) і под.). Подібні погляди на вживання іншомовних термінів висловлювали і деякі східноукраїнські мовознавці. Наприклад, П.Г.Житецький радив “зняти терміни наукових і побутових понять, які ще ніколи не висловлювались українською мовою...” [6, с. 21].

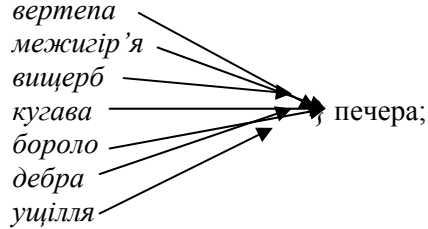
При формуванні української термінології окремі автори наукових і популярних видань в кінці ХІХ і на початку ХХ ст. вдавались у своїх працях до заміни загальнопоширених інтернаціональних наукових термінів і номенклатур словами з народної мови. Ці українські заміники іншомовних термінів дуже часто не відповідали тим вимогам, які загалом ставляться до термінів. Практика заміни

інтернаціональних термінів спостерігається навіть у відомих українських мовознавців. Зокрема, у працях одного із корифеїв українського термінознавства, як його називають сучасні дослідники, І.Верхратського, який у питаннях термінотворення орієнтувався на народно-розмовну мову [5, с. 11-14]. У передмові до III випуску “Початків до уложення номенклатури і термінології природописної” І.Верхратський пише, що він для іншомовних термінів старався вишукувати народні слова, або й творив їх сам [1, с. 3]. На такий же спосіб укладання термінів вказує І.Верхратський у передмові до V випуску своїх “Початків...” [2, с. 3].

І.Я.Франко гостро критикував запровадження І.Верхратським в українську мову надуманих та специфічних діалектних термінів [11, с. 82]. Але, на жаль, настанови І.Верхратського в галузі терміновживання та термінотворення були підтримані і в ряді східноукраїнських видань. Зокрема, у працях Природничого відділу Інституту Наукової Мови при Всеукраїнській Академії Наук. Нами проаналізовано географічну термінологію та номенклатуру, яка фіксується у “Матеріялах до української термінології мінералогічної та геологічної”, укладених акад. П.А.Тутковським та виданих Геологічною секцією Природничого Відділу Інституту Наукової Мови (Київ, 1919 р., Розділ I, 81 сторінка). Сам П.А.Тутковський у передмові до своїх “Матеріялів...” стверджує, що він у згаданій праці ґрунтовно використав відомі публікації І.Верхратського та його послідовника С.Рудницького [10, с. XI; 7, с. 1-116; 8, с. 1-151; 9, с. 1-16]. Таких запозичених у Верхратського і Рудницького чи “віднайдених” самим Тутковським географічних термінів та номенклатур у згаданих вище його “Матеріялах” чимало. У ряді випадків подається по три і більше паралельних термінів для називання тих самих понять. Щоб було зрозуміло, проти чого принципово виступав І.Я.Франко, наведемо ілюстрації. Так, до географічної та іншої “природописної” термінології радилося включити, наприклад, такі діалектні слова, запозичені насамперед із карпатських говірок. Правда, і ці слова часто бувають спотвореними, або “відредагованими” автором на свій розсуд:

нарінок – гравій;
ступінь – градус;
ропа, киндибал – густа нафта;
недеї – вершина гори;
орядивина – жирний ґрунт;
майдан – завод з виробництва селітри;
щав, буркут – кисле джерело;
томбак – червона мідь;
комора – ніша;
бакаль – озеро;
цина – олово;
пумекс – пемза;
попільняковий – підзолистий ґрунт;
сіречка – сірозем;
скритоцвіт – безквітова рослина;
головиця – річковий витік;

жупа – солеварня;
цідило – фільтер;
вертепа
межигір'я
вищерб
кугава
бороло
дебра
уцілля



печера;

Чимало і самостійно утворених (але невдалих) термінів засвідчуємо у “Матеріялах” Тутковського:

глинець – алюміній;
смородець – амоніак;
порохнячка – гумус;
деревастка – дендрит;
зеленець – діябаз;
довгість – довгота (географічна);
надма, надув – дюна;
іскриш заліза – залізний колчедан;
вапнець – калій;
скелище – кам'яна гора;
циняк – олов'яний камінь;
порцеляниця – каолін;
кремінка – кварц;
вітроголь – сірчана кислота;
віха, мітла – комета;
сопух, яндола – кратер;
вітріоль – купорос;
обрісник – лишай;
пекельний камінь – ляпіс;
колибень, звиса, вагадло – маятник;
круш – метал;
літавець – метеорит;
вапнюк – крейда;
солець – натрій;
стрімниця – урвище;
рівнолежник – паралель;
скалинець – польовий шпат;
бігун – полюс;
грайморе – прибій;
луч – радіус;
лупак – сланець;

лосняк
блисняк } слюда;
кам'яне серце }
живло – стихія;
сірчан, сіркан, вітріоль – сульфат;
північна мочара – тундра;
рівник – екватор;
черен, первень, первісток – елемент, ядро;

Отже, аналіз лише одного із термінологічних словників початку ХХ ст., у якому зафіксована незначна частина географічних термінів, свідчить про те, що у географічній термінології необхідно було позбутися тих явищ, які шкодили справі утвердження й стабілізації наукової термінології. На особливу увагу заслуговувала в цьому плані термінологія т. з. точних (природничих) наук. Це розумів основоположник наукового стилю в українській мові [3]. Саме тому І.Я.Франко в своїх працях не лише дав конкретні практичні поради щодо удосконалення цілого ряду наукових термінів, але й спеціально звертається до розгляду конкретних теоретичних проблем термінознавства [6, с. 15-40]. Особливо заслуговують на увагу в цьому плані висловлювання великого вченого у праці “Із секретів поетичної творчості”, де І.Я.Франко підкреслює, що “чим докладніша, доказніша має бути наука, тим сильніше мусить учений боротись з сею поетичною сугестією, отже поперед усього з мовою, – відси йде, напр., конечність витворювати наукову термінологію, звичайно дику, варварську в очах філолога, або звичай уживати для такої термінології чужих слів, відірваних від живого зв'язку тої мови, в яку їх вплетено, ‘ на те, щоби не збуджували ніяких побічних образів в уяві” [12, с. 253].

Список літератури

1. Верхратський І. Початки до уложення номенклатури и термінології природописної, народнєї (Въ додатку: декотрі повірки, забобони и пр.). – Львів, 1869. – Вип. 2. – 40с.
2. Верхратський І. Початки до уложення номенклатури и термінології природописної, народнєї. – Львів, 1872. – Вип.4. – С.3.
3. Жилко Ф.Т. Роль Івана Франка в історії української літературної мови // Українська мова в школі. – К.: 1956. - № 3.
4. Історія української мови. Лексика і фразеологія. – К.: 1983. – 743с.
5. Панько Т.І. і ін. Українське термінознавство. – Львів, 1994. – С. 11-14.
6. Регушевський Є.С. Нариси про мову наукових праць І.Я.Франка. – Сімферополь, 2006. – С. 5-40.
7. Рудницький, С. Фізична географія при кінці ХІХ ст. (Наукова хроника на 1898, 1899 і 1900 р.). – Збірник Мат.-Прир.-Лік. Секції Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, 1903 р., Т. ІХ, стор. 1 – 116.
8. Рудницький, С. Начерк географічної термінології. – Там же, 1908 р., Т. ХХІ, стор. 1 – 151.
9. Рудницький, С. Причинки до географічної термінології. – Там же, 1913 р., Т. ХV, вип. 2, стор. 1 – 16.
10. Тутковський П.А. Матеріяли до української термінології мінералогічної та геологічної // Матеріяли до української природничої термінології та номенклатури. – К.: 1923. – Т. ІІ. - 81с.
11. Франко І.Я. Дещо про нашу пресу. – Львів, 1905. – Кн. 8. – С. 82.
12. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Твори в 20 томах. – К.: 1955. - Т. ХVІ. - С. 253.

Шубина Т.В. Диалектные и разговорно-народные слова в украинской географической терминологии и номенклатуре конца ХІХ – начала ХХ ст. /Т.В.Шубина// Ученые записки

Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 156-160

В статье анализируются географические термины и номенклатуры, функционировавшие в научном и научно-популярном стиле украинского языка конца XIX – начала XX столетия.

Ключевые слова: научная и научно-техническая терминология, интернациональные научные термины.

Shubina T.V. Dialect and colloquial-folk words of Ukrainian geographic terminology and nomenclature of XIX- XX c. / T.V. Shubina // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 156-160

Geographic terms and nomenclature functioning in scientific and popular scientific Ukrainian style of XIX-XX c. are analyzed.

Key words: scientific and popular scientific terminology, international scientific terms.

Стаття надійшла до редакції 19 січня 2010 року

УДК 811.161.2

КУЛЬТУРНІ КОНЦЕПТИ: ЗМІСТ, СТРУКТУРА, ПРИНЦИПИ КЛАСИФІКАЦІЇ

Щербачук Л.Ф.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

Стаття присвячена проблемам аналізу змісту, структури, принципів класифікації культурних концептів як мовно-ментальних категорій.

Ключові слова: мова, культура, культурний концепт, мовна картина світу.

Визначаючи місце та роль культури в житті суспільства, ми одночасно формуємо уявлення про роль мови як засобу трансляції культури. Характерною особливістю лінгвістики та суміжних з нею наук (когнітології, лінгвокультурології, етнопсихолінгвістики тощо) кінця ХХ – початку ХХІ ст. визначається розвиток тих напрямків, які пов'язані з особливостями концептуалізації дійсності через призму антропоцентричності, з дослідженням мови як репрезентанта певної культури й ментальності. Дослідники базуються на положенні В. фон Гумбольдта про вивчення мови в тісному зв'язку з людиною та її культурою. Загальновідомо, що в мові, як у дзеркалі, відображаються набутки попередніх культур або етапи розвитку тієї чи іншої культури, категорії уявлення етносу про довкілля. Мова виступає формою вираження змісту думки й універсальною формою концептуалізації світу та раціоналізації людського досвіду. **Актуальним** з огляду на це видається дослідження етнічних особливостей когнітивних процесів, покладених в основу мовної номінації, вивчення мови й культури в одній системі наукових категорій.

Основна мета статті полягає в характеристиці змісту, структури, принципів класифікації культурних концептів як мовно-ментальних категорій.

Діалектична єдність лінгвального й концептуального аспектів характеристики явищ дійсності розкривається в теоріях картин світу, що активно розробляються як вітчизняними, так і зарубіжними вченими, зокрема: О. Кубряковою, В. Жайворонком, С. Єрмоленко, Л. Лисиченко, А. Мойсієнком, Н. Слухай, Ж. Соколовською та ін. Більшість сучасних дослідників-лінгвокультурологів і когнітивістів (М. Алефіренко, С. Воркачов, І. Голубовська, В. Карасик, В. Кононенко, В. Маслова, О. Селіванова, Ю. Степанов, Й. Стернін, В. Ужченко, Г. Яворська та ін.) переконані, що мовна картина світу формується передусім системою ключових концептів.

З початку 90-х років ХХ ст. термін *концепт*, за висловлюванням М. Красавського, «переживає епоху «лінгвістичного Ренесансу» завдяки, у першу чергу, працям Д. Лихачова та Ю. Степанова, які реанімували його й дали йому ґрунтовну інтерпретацію» [9, с. 34]. Учені вважають концепт основним осередком культури в ментальному світі людини, основним елементом культури певного

етносу. Активне вживання даного терміна в когнітивній лінгвістиці, у парадигмі лінгвістичного концептуалізму, а також у лінгвокультурології пояснюється «необхідністю введення в їхній категорійний апарат когнітивної ланки, якої не вистачає і в зміст якої крім поняття входять асоціативно-образні оцінки й уявлення про нього його продуцентів і користувачів» [9, с. 34]. З одного боку, концепт співвідноситься з мисленневими процесами людини, з іншого – зі світом культури й знаходить проекції в мові.

Однак варто зауважити, що в сучасному мовознавстві термін *концепт* не має однозначного тлумачення. О. Селіванова на основі визначення К. Кубрякової («концепт – термін, що служить поясненню одиниць ментальних і психологічних ресурсів нашої свідомості й тієї інформаційної структури, що відображає знання й досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку, всієї картини світу, відображеної у психіці людини») вважає, що концепт – це інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого [13, с. 256]. Представники іншого лінгвістичного напрямку концепт трактують як «згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини; і те, за допомогою чого людина, рядова, звичайна людина, не «творець культурних цінностей» – сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї» [14, с. 40]. На думку С. Воркачова, усі сучасні підходи до розуміння концепту зводяться до лінгвокогнітивного й лінгвокультурного осмислення цих явищ [1]. Лінгвокогнітивний і лінгвокультурний підходи до розуміння концепту не заперечують один одного, а розрізняються лише векторами стосовно індивіда: лінгвокогнітивний концепт – це напрямок від індивідуальної свідомості до культури, а лінгвокультурний концепт – це напрямок від культури до індивідуальної свідомості [7, с. 117]. Проте О. Селіванова вважає, що таке розмежування концептів є недостатньо обґрунтованим, «адже концепти мають когнітивну природу й визначені культурою незалежно від спрямування їх аналізу. Індивідуальний концепт, безперечно, має фрагмент особистісного досвіду, який знов-таки опосередкований пізнавальною здатністю людини та його зануреністю до соціуму й культури» [12, с. 114].

Отже, на основі різних підходів щодо визначення сутності концепту можемо стверджувати про визнання його як конструкта і культури, і мови та надання йому статусу культурного (теорія культурних концептів Ю. Степанова). Під культурним концептом розуміємо «багатовимірне смислове утворення, у якому виділяються ціннісна, образна і поняттєва сторони» [7, с. 109]. Термін *культурний концепт* відповідає уявленню не лише окремої людини, а, ширше, етнічної спільноти про ті смисли, значення, асоціати, що оперують у процесі мислення, відбивають знання й досвід, визначають історико-культурологічний фон і отримують для свого вираження систему мовних знаків. Словниковий склад будь-якої мови виступає найпереконливішим доказом реальності культури, неоднорідної, постійно змінної, як і мова. Культурний концепт характеризується складністю структури й змісту. По-

перше, до нього належить усе, що притаманне структурі поняття, по-друге, у структуру концепту входить усе, що робить його фактом культури: етимологія, символіка, особливості сприйняття, оцінки тощо.

До цього часу залишаються дискусійними методи вивчення й принципи класифікації культурних концептів. А. Вежицька обґрунтовує гіпотезу про існування концептуальних і мовних універсалій, загальнолюдських (універсальних) культурних концептів, що по-різному групуються й по-різному вербалізуються в різних мовах у тісній залежності від лінгвістичних, прагматичних та культурологічних факторів і є певними квантами знань і досвіду людини [2]. Специфічна кваліфікація концептів пояснюється культурними домінантами поведінки, історично закріпленими ціннісними орієнтаціями, прийнятими у відповідній лінгвокультурі [7, с. 111]. Так, наприклад, В. Ужченко загальнокультурними визначає концепти **свобода, вічність, життя, смерть, любов** [15, с. 295]. Концепт може виражатися словами. Такі слова-концепти здатні характеризувати ознаки матеріальної та духовної культури народу й репрезентувати в мові національну картину світу цього народу. Змістовий обсяг концепту набагато ширший, ніж лаконічний вербалізатор. Стверджуючи, що «концепти формуються в «текстах культури» – міфах, легендах, казках, прозових і поетичних творах, народних піснях, прислів'ях, приказках» [4, с. 148 – 149], учені не лише акцентують увагу на їхньому етнокультурному змісті [5, с. 51 – 53], але й виокремлюють складники – образність і символи – як вершинні координати національно-культурного світосприйняття [11, с. 15]. В універсальних культурних концептах система об'єктивації також виявляє національну, етнічну специфіку, і визначити межу між національним і універсальним буває надто складно, адже одне переходить в інше. Етнокультурний компонент можна чітко простежити в процесі порівняння з відповідними концептами інших мов, діалектів чи часових відрізків однієї мови. На думку І. Голубовської, міжмовне зіставлення, на перший погляд, подібних концептів (укр. **доля** – рос. **судьба**, укр. **воля** – рос. **воля**) виявляє їхні суттєві розбіжності, зумовлені як суто лінгвістичними, так і екстралінгвістичними, історико-психологічними чинниками [3, с. 29].

Звертають на себе увагу особливості мовної об'єктивації концептів, кваліфікованих у науковій літературі культурними домінантами етнічної ментальності – етнокультурними концептами (наприклад, культурними домінантами української ментальності вважають концепти **воля, доля, лихо** [3, с. 29], **земля, мати, хата, хліб, доля** [8, с. 64], **рушник, калина, хата, чумак** [15, с. 295]; російської – **судьба, воля, тоска** [2, с. 282 – 284], **воля, правда, пустота, судьба, удаць, тоска** [3, с. 29], **простор, привольє, уют, удаць, подвиг, хохот, радушие, неприкаянность, маята** ... [10, с. 231]; німецької – **ідеалізм, порядок** [6, с. 194 – 196], китайської – **qі(світова енергія), yin (жіноче начало), yang (чоловіче начало), ming (доля)** [с. 3, 29] тощо). Етнокультурні концепти співвідносяться з менталітетом як сукупністю когнітивних, етнічних, емотивних, поведінкових стереотипів нації. У науковій літературі наразі не існує повного списку етнокультурних концептів. Приклади свідчать і про дискусійність критеріїв щодо укладання концептуарія культури.

Отже, визначаючи місце та роль культури в житті окремої людини й суспільства взагалі, ми одночасно формуємо уявлення про роль мови як засобу трансляції культури через призму концептуалізації. Концепт визначається як комплекс культурно зумовлених уявлень людини про світ, про предмет, явище чи ознаку в певній культурі, характеризується відповідним змістом, структурою, постійною динамікою, особливостями етномовної об'єктивації та потребує подальших досліджень.

Список літератури

1. Воркачев С.Г. Концепт счастье я в русском языковом сознании: опыт лингвокультурологического анализа: Монография. – Краснодар, 2002. – 142 с.
2. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
3. Голубовська І.О. Етноспецифічні константи мовної свідомості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство»/І.О. Голубовська. – К., 2004. – 38 с.
4. Даниленко Л.І. Мовно-образний простір чеської ментальності: концепт «краса» // Мовознавство, 2006. – № 2 – 3. – С. 147 – 152.
5. Жайворонок В.В. Проблема концептуальної картини світу та мовного її відображення // Культура народів Причорномор'я. – № 32. – 2002. – С. 51 – 53.
6. Зусман В.Г. Немецкое // Межкультурная коммуникация: Учебное пособие. – Нижний Новгород: Деком, 2001. – С. 184 – 197.
7. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
8. Кононенко В.І. Мова і народна культура // Мовознавство. – 2001. – № 1. – С. 62 – 69.
9. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: Монография. – М.: Гнозис, 2008. – 374 с.
10. Маслова В.А. Nomolingualis в культуре: Монография. – М.: Гнозис, 2007. – 320 с.
11. Мацьків П. Концептосфера Бог в українському мовному просторі: Монографія. – Дрогобич: Коло, 2007. – 332 с.
12. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: Підручник. – Полтава: Довкілля – К, 2008. – 712 с.
13. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. – Полтава: Довкілля – К, 2006. – 716 с.
14. Степанов Ю.С. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
15. Ужченко В.Д., Ужченко Д.В. Фразеологія сучасної української мови: навчальний посібник. – К.: Знання, 2007. – 494 с.

Щербачук Л.Ф. Культурные концепты: содержание, структура, принципы классификации /Л.Ф. Щербачук// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 161-164

Статья посвящена проблемам анализа содержания, структуры, принципов классификации культурных концептов как ментально-языковых категорий.

Ключевые слова: язык, культура, культурный концепт, языковая картина мира.

Scherbanych L.F. Cultural concepts: contents, structure, principles of classification / L.F. Scherbanych// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 161-164

The article is devoted to analyze contents, structure, principles of classification of cultural concepts as mental-language category.

Key words: language, culture, cultural concept, language picture of the world.

Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2010 року

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 821.161.2-09

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПСИХОЛОГІЗМУ В ПРОЗІ ТА ДРАМАТУРГІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ "БРЕХНЯ" ТА ОПОВІДАННЯ "ДРІБНИЦЯ")

Алексєєнко Н. М.

Кременчуцький університет економіки, інформаційних технологій і управління, м. Кременчук,

Україна

Авторка статті розглядає особливості художнього осягнення психологічних мотивів у п'єсі В. Винниченка "Брехня" та оповіданні "Дрібниця".

Ключові слова: драма, епос, оповідання, художній мотив.

Основна увага Винниченка-митця завжди була зосереджена на психології людини. Тому переважна більшість творів письменника (і драматургічних, і прозових) може бути визначена як психологічні студії. Психологічні студії, функціональною ознакою яких є показ конкретної ситуації у ракурсі демонстрації найдрібніших змін у психіці героїв, мотивації вчинків, вирізняються психологізмом або інтелектуалізмом. На це звертає увагу дослідник драматургічної творчості письменника В. Гуменюк, визначаючи п'єси митця як інтелектуальні драми, яким притаманний "новий рівень психологізму (пильна увага до підсвідомих чинників людської поведінки, до її фізіологічного підґрунтя), універсальна метафоричність провідного образу" [3, с. 87].

Завданням психологічних студій є осмислення сенсу буття. Винниченко у своїй творчій лабораторії моделює своєрідний психологічний експеримент; насамперед його хвилюють питання життя та смерті, відчуття людини, розчарованої, зневіреної, готової залишити цей світ. На екзистенціальну проблематику творів Винниченка звертають увагу чимало дослідників його творчості. "Художник ставив перед собою завдання, вельми схожі з науковими. Його цікавила роль інстинктів – і він влаштовував своїм героям випробовування, ставлячи їх у певні ситуації, щоб прийти до пізнання закономірностей" [8, с. 15]. Екзистенціальна філософія передбачає "заглиблення в людське життя, в людські почуття, страждання. Кожен митець повинен глибше розуміти процеси вибору індивідом свого "Я", вибору між добром і злом, правдою і брехнею, допомогти людині знайти істини, не просто близькі і зрозумілі, але й невіддільні від неї" [6, с. 77]. Роздуми про сутність екзистенціалізму як нове учення, філософію життя, "пророком і апостолом якої є письменник", знаходимо й у щоденниках письменника [1, с. 81].

Однією з нових інтенцій, що проявляються у творах Винниченка, є інтерес до табуованих у класичній літературі аспектів життя. "Він бачив життя в усій повноті його суперечностей і неоднозначностей вираження, сам переживав багато драматичних ситуацій і відтворював їх емоційно, гостро, правдиво... Емоційний і безкомпромісний, він бере з життя такі характери й долі, такі колізії та конфлікти, які українська література не освоювала. Для Винниченка не існує заборонених, психологічно "непосильних тем і проблем". Зрада, компроміси, ренегатство, грубі, неупокорені прагнення, сексуальні проблеми, імпульсивно вибухаючі, темні, приховані в глибинах підсвідомості інстинкти, добро, "чесність з собою" – все це є об'єктом посиленого зацікавлення письменника" [5, с. 253].

Втілення цієї проблематики у драматургічних та прозових творах має деякі спільні та відмінні риси, які можна виділити, порівнюючи драму "Брехня" та оповідання "Дрібниця".

Поглиблений психологізм драми "Брехня", де дія підкорена не стільки зовнішнім обставинам, скільки внутрішній боротьбі почувань і переживань, засвідчує увагу Володимира Винниченка до проблем самотності людини в оточенні людей начебто близьких і рідних, навіть коханих. Наталя Павлівна колись вирішила, що для щастя досить, щоб її віддано кохали, а все інше влаштується так, як треба. Зовні ідеальне, спокійне, але нещире, показне, ілюзорне, злагоджене сімейне життя з некоханим чоловіком не може задовольнити непересічну особистість. Спроба вдовольнитися молодим коханцем тішить тіло і душу героїні уявною гармонією почуттів, але розум не дає спокою. Самообман гнітить її душу. Жагуче бажання бути щасливою, поєднати, нарешті, роздвоєне своє кохання і реалізувати його з людиною розумною, рівною їй за силою характеру наштовхується на нерозуміння (чи небажання розуміти) справжніх життєвих цінностей героїні, її відвертих зізнань, щирих почуттів і призводить до трагедії. Останнім доказом правдивості слів і чуттів є смерть Наталі Павлівни.

Письменник крок за кроком показує, як рушиться в свідомості героїні ретельно вибудований світ уявного, брехливого щастя. Виявляється, не можна замінити справжнє почуття, справжнє кохання ніякими хитросплетіннями розуму, найточнішими розрахунками, вивіреними теоріями чи чуттєвими насолодами. Все це ілюзія, точніше, звичайна брехня. На жаль, розуміє це героїня запізно, коли вже нічого не можна змінити чи виправити. Брехня засмоктала її в своє болото і не відпускає: свято вірить в її любов до нього чоловік, бажає палкого чуттєвого кохання полюбовник, і жодному її слову не вірить Іван Стратонович, якого вона покохала всім серцем і з яким справді могла б бути щасливою. Красень і розумник Іван Стратонович не кохає її, бо якби кохав, то повірив би, зрозумів і простив. Вона покохала людину не гідну її кохання. Справжнє почуття, яке нарешті прийшло в її душу, виявилось ілюзією, тобто знову брехнею. Переосмислення життєвих цінностей зумовлює невідворотність страшної розв'язки. Героїня розуміє, що вже ніколи і ні за яких обставин вона не буде щасливою, і ця чесність з собою вимагає смерті героїні.

У оповіданні "Дрібниця" Винниченко теж досліджує людину на порозі смерті, коли рушиться система цінностей, "коли людина починає розуміти, що

повсякденність – це ілюзія і брехня" [11, с. 28]. Твір має підзаголовок "Мое останнє слово", тобто є своєрідним заповітом, спробою осмислити сенс буття. Винниченка цікавлять пограничні стани душі, межові моменти життя. "Винниченко проблему зв'язку загальнолюдських норм із окремим індивідом розглядає зсередини, з погляду людського "я". Він осмислює це в зовсім інших категоріях, зокрема сумісності людини з самою собою" [9, с. 57]. Герой твору самотній і не може реалізувати особисте буття у світі, він відчуває дріб'язковість існування, його нікчемність, пустоту.

Доводять героя до смерті не трагічні життєві обставини, втрата кохання чи близької людини, а переосмислення життєвих цінностей, екзистенціальна фрустрація, втрата сенсу буття. Винниченко як мислитель екзистенціального спрямування детально змальовує драму людського існування, коли людина стає заручником своїх думок і вчинків.

"Брехня" і "Дрібниця" мають змістові паралелі, поєднуються близькістю центральних образів. Герої творів окутані брехнею і страждають від дріб'язковості. Трансформації, яких зазнало українське суспільство наприкінці ХІХ ст., зумовили зміни концепції людини у літературі. Саме Винниченко створив образ нової людини, яка є не ланкою родинного ланцюга, а окремим атомом. Ця людина, з одного боку, самодостатня і автономна, з іншого – самотня і беззахисна. Герой творів Винниченка фактично "випадає" з усіх можливих варіантів прикріплення у соціумі. Втрачається щирість стосунків, кохання із площини високих почуттів переходить у сферу раціонального та фізіологічного; немає можливості або бажання для професійної самореалізації. Разом з тим "руйнується традиційна християнська етика, піддаються запереченню сакральні заповіді, які раніше були орієнтирами життя кожної людини" [2, с. 120]. Винниченківський герой позбавлений опори, він втратив усі якорі, що тримають людину в житті. Звідси лабільність психіки, часом навіть її надламаність, нестійкість, схильність до безупинного самоаналізу, самокопання. "В душі героїв проникає смутне і глухе відчуття ненадійності життя, почуття відсутності субстанційної основи, відчуття відносності всього" [7, с. 68].

Схожими є також назви творів, у яких закодована негативна характеристика дійсності: і брехня, і дрібниця є симптомами відчуття втрати гармонії зі світом. Назва твору є одним з найважливіших елементів організації художнього тексту, і у ній зосереджені сутнісні, концептуальні, ідейно-філософські засади літературного напрямку, вона концентрує в собі властивості окремого слова і вбирає в узагальненому вигляді те, що потім знаходить своє втілення в усій художній системі. Заголовок (назва) твору завжди містить у собі ідею твору, несе інформацію про художній вміст. Назва є ключем до інтерпретації твору. Підвищена експресивність назв творів є проявом модерністських інтенцій.

Організація мовлення у "Дрібниці" має драматургічні ознаки. "Дрібниця", стилізована під останній, передсмертний лист, є потоком свідомості оповідача, "...істоти, яка випала з повсякденності, що викликає в неї нудьгу, відразу та інші форми заперечення" [10, с. 35].

Мовлення персонажа не є монологічним, герой постійно звертається до людей, які його оточують. Це напружений діалог з уявними опонентами, філософські

роздуми, спогади про різні епізоди з життя, психологічний самоаналіз, відверті (завдяки ситуації, коли немає потреби щось приховувати) зізнання з демонстративною байдужістю до чужої думки, але з відчайдушною надією на те, що його зрозуміють і простять. Твір не має чіткої композиції, на перший погляд, він побудований хаотично, але насправді цей хаос є системою: кожний епізод крок за кроком висвітлює етапи зневірення героя. У п'єсі "Брехня" напружений діалог набуває домінуючого характеру, "відповідно до завдань поглибленого психологізму змінюється і вся структура п'єси: усуваються широкі монологи, як і монологи-сповіді чи розповіді про події минулого життя героїв, превалює діалог як форма більш динамічна, що сприяє водночас передачі перебігу й зміни почувань. Відкидаються ефекти мелодраматичні..., натомість поглиблюється передача внутрішніх настроїв, психологічних конфліктів, протистоянь і ефектів. Перспектива дії зберігається, і "завіса" опадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвищого ступеня" [4, с. 231].

Відмінності між творами (складніша сюжетність "Брехні", жіночий образ у центрі п'єси і чоловічий у оповіданні) зумовлені вимогами сцени, особливостями глядацької аудиторії того часу, що бажала бачити на сцені яскраву жіночу постать і цікаву інтригу. "В основі драматургічної структури твору лежить виразна мелодраматична інтрига з характерними мотивами любові, зради, підступності, помсти, смерті, з колізіями таємної змови, викрадених листів, чудесного винаходу тощо. Але в лоні пройнятої витонченими психологічним нюансуванням натуралістично діткливої житейської достовірності, яка набуває обрисів незглибимої символіки зокрема завдяки своєрідному перегуку епічних та ліричних аспектів драматичної образності, цей мелодраматизм підноситься до модерного мистецького інтелектуалізму, до художнього осягнення філософських проблем" [3, с. 163].

Для того, щоб показати людину на порозі смерті, Винниченко для сцени одягав її у сукню і занурював у любовні пригоди та переживання, у прозі зовнішня атрибутика не така важлива, саме тому у "Дрібниці" ми бачимо просто людину, не ззовні, а зсередини. Але і в "Брехні", і в "Дрібниці" письменником майстерно змальовується поступова втрата зв'язків героїв з життям. Якщо людина заплуталась у павутинні брехні, втратила етичні й моральні орієнтири, не сприймає себе як частку великого родинного і національного організму, вона обов'язково відчуває себе комахкою, загубленою у Всесвіті, і крок за кроком йде до самознищення.

Список літератури

1. Винниченкові щоденники (1926–1951) – чесність із світом і самим собою // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 80–81.
2. Гаврик В. Відчуження у практиках повсякдення: Маркузівська проекція (на матеріалі малої прози В. Винниченка) // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2007. – Випуск 3. – С. 14–120.
3. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поезики драматургії Володимира Винниченка. Монографія. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
4. Дем'янівська Л. Драматургія // Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: У 2 кн. / За ред. проф. О.Д. Гнідан. – К.: Либідь, 2006. – Кн. 2. – С. 228–245.
5. Жулинський М. Володимир Винниченко // Історія української літератури XX століття / За редакцією чл.-кор. НАН України В.Г. Дончика: У 2 кн. – К.: Либідь, 1998. – Кн. 1. – С. 252–262.

6. Лагода Г.Ю. Твори В. Винниченка та Л. Леонова в екзистенціалістському дискурсі // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія: літературознавство. – Харків: Нове слово, 2007. – Вип. 2 (50). – Частина перша. – С. 77–82.
7. Михальчук Н. Цинічний розум як чинник трансформації буттєвої сфери у малій прозі В. Винниченка // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2007. – Випуск 3. – С. 52–76.
8. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. та художні течії початку ХХ ст. // Слово і час, 2000. – № 7. – С. 9–17.
9. Попович М. «Я роблю так і інакше робити не можу...» // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 57–58.
10. Сиваченко Г. «Конкордизм» Володимира Винниченка в екзистенціалістському дискурсі // Слово і час. – 2001. – № 9. – С. 33–39.
11. Хархун В. Студії над Винниченковими експериментами // Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 89–90.

Алексеенко Н.М. Особенности художественного психологизма в прозе и драматургии В. Винниченко (на материале пьесы "Ложь" и рассказа "Мелочь")/Н.М.Алексеенко// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 165-169

Автор статті розглядає общність мотивів в двох произведениях В. Винниченко – пьесе "Ложь" и рассказе "Мелочь".

Ключевые слова: драма, епос, рассказ, художественный мотив, психологизм.

Alexeyenko N.M. Psychological studies in V. Vynnychenko's prose and dramaturgy (on the material of drama "The Lie" and short story "The Trifle") / N.M. Alexeyenko // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 165-169

The author of the article investigates the common motives in V. Vynnychenko's drama "The Lie" and short story "The Trifle".

Key words: drama, epos, short story, art motive.

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2010 року

УДК 821.161.2-2.09

ХУДОЖНЯ ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНІ П'ЄСИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА "БРЕХНЯ"

Атаманчук В. П.

Кам'янець-Подільський державний університету, Кам'янець-Подільський, Україна

У статті розглядається художня еволюція постаті головної героїні п'єси В. Винниченка "Брехня", умови, які спонукали її до трагічного рішення.

Ключові слова: драма, персонаж, еволюція образу.

Ідейно-художній смисл п'єси Володимира Винниченка відзначається розмаїтістю, з безліччю мінливих, ледве помітних, але надзвичайно вагомих нюансів значення. Саме поняття «брехня» у п'єсі розглядається під різними кутами зору, тому зникає та одновимірність, з якою це поняття зазвичай асоціюється. У В. Винниченка брехня – це спосіб існування головної героїні Наталі Павлівни, сенс якого полягає у спробі гармонізувати життя близьких їй людей. Проблема брехні виникає через те, що вони самі не здатні цього зробити. Тому Наталя Павлівна самовіддано і щиро робить це за допомогою такої брехні, яка індивідуально підходить кожному з них. Вона найсильніша і водночас найвразливіша з усіх дійових осіб: Наталя Павлівна – творець їхнього життя (але за таку роль вона жорстоко розплачується у фіналі твору), оскільки вони пасивні (Карпо Федорович, Саня, Дося), безпомічні без неї (Андрій Карпович) або мають до неї почуття, але не можуть дати раду ні собі, ні власним емоціям (Тось, Іван Стратонович).

Своїм рідним і близьким Наталя Павлівна віддає часточку власної душі, тієї, якої вони найбільше потребують, не вимагаючи нічого від них. Постійні вимоги звучать з вуст тих, кого вона, як вони вважають, обманює – Тось та Івана Стратоновича. Їм мало її любові, їм потрібні докази. Ні Тось, ні Іван Стратонович не здатні зрозуміти багатства душі, яка обдаровує, приносить щастя багатьом іншим, хоч і у дивний спосіб – брехнею. Але до брехні її просто змушують ті, кого вона ошчаслиблює. Вони навіть жорстокі до неї (дехто з них навіть не усвідомлює свого egoїзму): Андрій Карпович прямо заявляє, що йому легше пережити її смерть, ніж зраду. Тось та Іван Стратонович захоплені власними стражданнями і не цікавляться переживаннями Наталі Павлівни. Л. Мороз стверджує: «Брехня є саме те, чого вони потребують – ліки від їхнього агресивного споживацтва, яке, якщо його не гамувати, може стати закрайнім» [6, с. 107].

У своєму бажанні приносити радість рідним і близьким вона просто розчиняється: заради цього вона жертвує власним життям. Виникають асоціації з п'єсою М. Куліша «Народний Малахій», яка є доволі далекою за ідейним смислом. Проте самогубство Наталі Павлівни перекликається зі словами напівбожевільного реформатора Малахія Стаканчика, який стверджував: «Коли хто-небудь з бідних і

покривджених попросить, щоб народний комісар повісився, він мусить і це негайно зробити...» [3, с. 93].

Шлюб Наталі Павлівни почався з жертви, про що говорить вона сама: «Я теж пішла на жертву» [1, с. 149]. Життя завершилося найбільшою самопожертвою – вона пожертвувала власною душею заради близьких тоді, коли сама прагнула жити. Відповідальність за долі дорогих їй людей, які радо перекладали її на Наталю Павлівну, прирекла героїню на смерть.

Наталія Павлівна точно розгадує ті закономірності, яким підпорядковується людське життя. Тому в її уявленні брехня і самопожертва зливаються воедино. Вона має рацію (принаймні, стосовно її близьких), коли стверджує: «О, людям, котику, зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, розумієш, щастя, спокою» [1, с. 150], у тому плані, що самі вони не готові прийняти правду, вони хочуть бути обманутими з приємністю для самих себе. Наталю Павлівну використовують для власного самоствердження, і вона свідомо приймає таку роль. В. Гуменюк зауважує: «Жоден з персонажів неспроможний її зрозуміти, неспроможний проникнути в її небуденний внутрішній світ» [2, с. 160]. Вона сама говорить (у розмові із Іваном Стратоновичем, яку складно однозначно розтлумачити) про те, що хоче кохати: «Любить душу...» [1, с. 171]. Ніхто їй не пропонує душу, яку вона могла би саме любити, а не вмовляти, заспокоювати, звеличувати.

Вона віддає Андрію Карповичу, Тосю, Івану Стратоновичу своє душевне тепло, яке вона вкладає у ту брехню, якою їх втішає, а вони відбирають у неї всі її життєві сили. Всі троє, кожен по-своєму, штовхають її до самогубства. Є. Лохіна вважає: «Моральні» й «аморальні» герої міняються місцями: поборники «святої» правди – Андрій Карпович, Тось, Іван Стратонович – виглядають чи не вбивцями. А брехлива «аморальна» жінка йде з життя, залишивши по собі саме добро» [4, с. 47].

Наталія Павлівна щира у прагненні щастя для інших, і у тих жертвах, які вона їм приносить. Але, наприклад, у Тосю своє бачення жертви – Наталія Павлівна повинна приносити жертви тільки заради нього. Тому її проникливі рефлексії про щастя інших і про її роль у житті близьких залишають його байдужим. Його прагнення докопатися до правди по-своєму обґрунтоване, але якесь нав'язливе: він обов'язково хоче дізнатися чи живе вона з Андрієм Карповичем як з чоловіком, чи сам він їй потрібний тільки як чоловік. Зрештою він зізнається, що її брехня його вабить: «Ти тягнеш до себе, як тайна, як безодня. Знаєш, може, навіть через цю свою брехню тягнеш...» [1, с. 165].

Івану Стратоновичу теж потрібна правда, але втішити його може тільки брехня. Він нібито знає, що Наталія Павлівна його не любить, але хоче, щоб вона його переконувала у своїй любові – хоче слухати її брехню. Наталія Павлівна майстерно змішує півтони брехні з півтонами справжніх почуттів. Її брехня легка і чиста, тому що вона говорить те, що Іван Стратонович усією душею прагне почути, до того ж вона абсолютно щиро співчуває його нещастям.

У стосунках з Іваном Стратоновичем її гра дуже тонка і делікатна. Це те, що Наталія Павлівна уявляє собі, що справді могло би бути. Вона знає, що він розгадав її «ходи», але вона демонструє гру у грі: розмова з Іваном Стратоновичем супроводжується взаємним повторенням і взаємним запереченням певних дій і слів:

вони з'ясовують, чи люблять одне одного чи ні, читати чи не читати Андрію Карповичу вкрадені Іваном Стратоновичем листи...

Думка про смерть, якої вимагає Іван Стратонович, вкорінюється у свідомості Наталі Павлівни. Через невідому іншим розмову з ним і через думки про необхідність її смерті, слова її близьких, як наприклад, доброзичливе побажання Карпа Федоровича, вмовляння Андрія Карповича випити «лавро-вишневих крапель» набувають протилежного значення чи потаємного смислу. Подвійний смисл і в її розмові з Тосем, коли вона обіцяє покинути чоловіка і ніколи більше не розходитися з Тосем. Наталя Павлівна вже вирішила вчинити самогубство, але вона сама жахається задуманого нею вчинку: «*(Схоплюється з жахом)* Тосю! Тосю... Невже це серйозно? Невже це? Тосю...». Тось її тільки підштовхує до самогубства, хоч не розуміє цього: «Тось *(холодно)* Це від тебе залежить». Він висловлює такий же ультиматум, як Іван Стратонович: «Я повірю тоді, коли ти це зробиш» [1, с. 194], хоч ідеться про те, щоб покинути Андрія Карповича. Ніхто з них не бачить підтексту, тому що вони не підозрюють про її вимушений намір.

С. Михида визначає причини самогубства героїні: «Але й жити з роздвоєною душею Наталя Павлівна не може» [5, с. 96–97]. Проте нам здається, що її вчинок продиктований не душевним роздвоєнням. Від цього Наталю Павлівну позбавляє її абсолютна чесність із самою собою. Вона визнає, що її відносини з чоловіками далеко виходять за рамки загальноприйнятої моралі, проте для неї це не є невіршуваною проблемою. Все-таки визначальним є тиск зовнішніх обставин – вона не може знищити віру її близьких у її добродішність, інакше це зруйнує їхні життя.

Наталя Павлівна розуміє і приймає безвихідність ситуації, коли Іван Стратонович завуальовано шантажує її у присутності членів сім'ї. Вона тільки опитує Андрія Карповича, щоб знати, як краще вчинити, аби йому не зашкодити. Зрештою одним із визначальних імпульсів до самогубства стає його екзальтовано-егоїстична заява про те, що він не пережив би її обману (адже Іван Стратонович повернув їй вексель чоловіка і листи Тосю до неї). Смерть Наталі Павлівни – це й спосіб влаштування стосунків між нею і трьома чоловіками, які стали занадто заплутаними з того часу, як з'явився Іван Стратонович зі своїм руйнівним коханням.

Наталя Павлівна давала своїм близьким радість, якої вони не могли знайти самі. Вони раділи від штучно створеного нею щастя, але не могли цього повною мірою осягнути. Тому проголошений нею тост, в якому було прозоро зашифроване пояснення її майбутнього вчинку і водночас прощання з рідними, видався їм химерним. Своєю смертю Наталя Павлівна довела те, у чому кожен з них хотів упевнитись.

Список літератури

1. Винниченко В.К. Брехня // Винниченко В.К. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 143–207.
2. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. Монографія. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
3. Куліш М. Народний Малахій // Куліш М. Вибрані твори. – Харків: Ранок, 2003. – С. 33–122.
4. Лохіна Є. Пошуки морального абсолюту (ранні драми В. Винниченка) // Слово і час. – 2001. – № 10. – С. 43–50.

5. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центр.-укр. вид-во, 2002. – 192 с.
6. Мороз Л.З. «...Сто рівноцінних прав». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994. – 208 с.

Атаманчук В.П. Художественная эволюция образа главной героини пьесы В. Винниченко "Ложь" /В.П.Атаманчук// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 170-173

В статье рассматривается художественная эволюция образа главной героини пьесы В. Винниченко "Ложь", условия, которые побудили ее к трагическому решению.

Ключевые слова: драма, персонаж, эволюция образа.

Atamanchuk V.P. V. Vynnychenko's play "The Lie": The way to happiness and self-destroying / V.P. Atamanchuk// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylogy. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 170-173

The article deals with the evolution of figure of main heroes of V. Vynnychenko's play "The Lie", with the circumstances which lead her to the tragic resolve.

Key words: drama, person, evolution of image.

Стаття надійшла до редакції 29 серпня 2010 року

УДК 821.161.2-1.09 (929)

НЕОРОМАНТИЧНИЙ ГЕРОЙ У ПОЕМАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ

Багрій М. Г.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті на прикладі поем "Роберт Брюс, король шотландський" і "Віла-посестра" Лесі Українки та "Мазепа" В. Сосюри розкривається утвердження неоромантизму як світогляду і художнього методу у поетичній творчості згаданих митців.

Ключові слова: неоромантизм, літературний герой, державотворення.

Леся Українка і Володимир Сосюра... Не по-жіночому мужня і вольова жінка та по-юнацьки бентежний, задушевно-ніжний чоловік, творчість яких – це не лише поклик душі, а й покликання, це вияв незламності духу, це пропагування неоромантичних цінностей, як-от: «образ сильної вольової особистості, борця, ідея гармонії духовних поривань людини і її реального життя, свобода творчості, вільна і соціально активна особистість, духовна сутність краси і любові» [3]. Наголосимо, що неоромантизм як світогляд і художній метод по-різному утверджувався в поетичній творчості згаданих митців. Одухотвореність мужньої особистості ліричного героя Сосюри зображена ним через палку силу почуттів і саме цим він долає ідеологічні стереотипи доби, що їх спершу щиро сповідував, а згодом ними ж прикривався [1, с. 2]. Розробляючи українську концепцію неоромантизму, Леся Українка змушена була дискутувати з народниками: «Щодня мушу стинатися з «січовиками» за неоромантизм, за поезію, – писала вона в листі до брата 1891 року, – і вчора таки заставила їх признати, що в літературі мають вартість портрети, а не фотографії... що без «видумки» нема літератури [4].

Отже, вони, як і подобає неоромантичним героям, не належали своїй добі, значно випереджали її в духовно-інтелектуальному рості, в міру своїх можливостей чинили спротив довколишньому середовищу.

На наш погляд, образи Роберта Брюса і Віли-посестри у творчості Лесі Українки та Мазепи у творчості В. Сосюри увібрали в себе найхарактерніші концептуальні чинники неоромантичного героя. Одноimenні ліро-епічні твори названих авторів відсилають нас до часів Державотворення, що є провідним аспектом проблематики, і об'єднуючим фактором:

Гука герольд: «Король Едвард
Шотландців призволяє...
Прийти до згоди без війни
По братньому звичаю [5, с. 377].
Отак і ми. Тягли з нас жили,
Як з тих шотландців, що згубили
І мову рідну для чужих...
І от лишилася у них

Од суверенності лиш юбка,
Що їм дозволено носить
І проливать в ній кров гарячу
Во славу Англії...
Такі й дороги України.
Сама з собою у бою
Через трагедію свою [6, с. 102].

Трагедія ж полягала в тому, що цей державотворчий процес вершив долю народу без народу: «...ні словечка не сказали / На цій нараді про народ / Немов його й не існувало [6, с. 99]. На пропозицію Едварда:

Люд простий має нам платити
Податки й десятини,
А лицар буде вільний пан
Свої батьківщини [5, с. 377],

– «гурт шотландський панський» пристав, як і козацька старшина: «Веди! Щоб нашу вольність нам вернули / Маєтки наші і сади» [6, с. 99]. Зазначимо, що неоромантичний герой зображується безпосередньо в оточенні собі подібних, не відрізняється від них. Проте він прагне оточуючих рівняти до себе. Трагедія гетьмана Івана Мазепи, за Сосюрою, полягає саме в тому, що Мазепа не зважив на, так би мовити, людський фактор, він не встиг сформувати гідних соратників:

А чи готові за Вкраїну
Ви всі іти на смертний бій?..
Щоб путь її була прекрасна
І стала вільною вона? [6, с. 99]

Незважаючи на волелюбні наміри, його справа була заздалегідь приречена на поразку, через дріб'язковість оточення. Не на собі подібних, а на простий люд зробив ставку Роберт Брюс і зумів донести до їхнього сприйняття свої прагнення:

Шотландці! Вчинилася зрада
Нема в нас лицарства, нема в нас панів –
Вони вже англійські піддані;
Та є ще в країні шотландський народ,
Не звик він носити кайдани!
...Розкуймо на зброю плуги! Що орать,
Коли наше поле не вільне? [5, с. 378]

І тут Леся Українка залишалась вірною своїм теоретичним положенням неоромантизму, що викладені нею у доповіді «Новітня суспільна драма», де, зокрема, читаємо, що «романтизм прагнув визволити особу з натовпу, але особу виняткову чи героїчну... а неоромантизм прагне вирізнити особу в самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити подібних до себе або, якщо вона виняткова й при тому активна, дати їй нагоду підтягати інших до свого рівня, а не знижуватись до них і не бути в альтернативі вічної моральної самотності...» [4, с.

236–237]. Стосовно останнього зауваження, то до «вічної моральної самотності» був приречений герой Сосюра:

Собі на горі й безголів'я
Не зрозумів мене народ.
Не раз за нього я молився...
А він, а він мене кляне!..
І долі вітер, наче листя,
Мене з України жене... [6, с. 103].

Доречно навести висловлювання М. Ільницького: «...відмінність новоромантизму від романтизму полягає в тому, що неприйняття особистістю середовища розкривається не через зовнішній бунт, а через внутрішній – усамітнення. Романтичний герой прагне стояти на чолі боротьби, іти попереду – героєві новоромантизму достатньо споглядальної позиції. Тим-то такої ваги набуває проблема самотності людини як виміру її самоцінності, самотності як філософської категорії, що визначає високість душі» [7, с. 42].

Сосюра акцентує увагу на одному важливому моменті, який завдяки виразно ідеологічному закінченню поеми, ніби то втрачає свою актуальність: якою б активною не була життєва позиція людини-борця, вона залишиться всього лише нездійсненою мрією, що призведе його до загибелі, через відсутність у суспільстві державницьких інтересів, патріотизму, волелюбності і, зрештою, власної національної гордості і власної незалежної держави. Усвідомивши свою поразку, Мазепа не може збагнути байдужості і недалекоглядності свого народу:

Хіба ж я міг таке подумати,
Що проти мене мій народ
Що він мої розіб'є мрії?..
...Що він ніколи від Росії
Не зможе серця одірвати [6, с. 104].

Суголосною нашій думці є рядки зі статті О. Камінчук: «Свобода, незалежність є основними передумовами творчої діяльності людини, повноцінного духовного життя її й суспільства, народу, нації» [3, с. 54]. Далі дослідниця зазначає, що «М. Євшан у статті «Леся Українка» назвав її творчість протестом проти невільництва, боротьбою за велике визволення індивідуальності» [3, с. 56].

Отже, незаперечною передумовою діяльності неоромантичного героя є довколишнє середовище з його настроями і прагненнями, а також вміння виняткової особи знайти подібних собі людей саме в духовному вимірі. І тут героя може підстерігати «дивне диво», як персонажа поеми «Віла-посестра», що «не знайшов з ким побрататись.../ а надібав вілу білу в горах» [5, с. 429] і саме в цій гірській русалці зустрів споріднену душу. Пригадаймо і той історичний факт, що гетьман Мазепа також зміг довірити свої погляди дівчині Мотрі, яка стала для нього і відрадою, і порадником.

В образі віли теж маємо типовий приклад неоромантичного героя. Незважаючи на її нелюдську подобу, їй властиві такі суто людські риси характеру (за певних

обставин можемо визнати їх вадами), як-от: розсудливість, безкомпромісність, гордість, що межують із відчаєм, безнадією, розгубленістю:

Потьмарився віщий розум з туги,
і померк урочий погляд з горя... [5, с. 431].

Однак, їй не знайоме таке почуття, як безпорадність, на відміну від побратима, який підкорився обставинам, пройнявся жалощами до себе та зненавидів і себе, і її, і весь світ:

Що минуло, те вже не вернеться...
Одбери мені життя, чим хочеш,
аби то була почесна зброя,
поховай десь тіло се стражденне... [5, с. 434]
«Не носи мене високо, сестро;
серце мліє, моторошно, жаско...
Ох, лиши мене в темниці краще!» [5, с. 435]

Мужньо перенесла віла зустріч, лиш «замерло серце», бо «не юнак лежав там молоденький /...дід старий, як голуб сивий» [5, с. 435] і, виконавши волю побратима «при житті зосталась / тільки серце кров'ю обкипіло» [5, с. 436].

У цій поемі, як і в поемі Сосюри, маємо трагічне завершення, що не ідеалізує героя, а дає змогу осмислити його душевні перипетії і, таким чином, досягнути його суть. Дисгармонію між людиною і природою, обмеженість людського світогляду тощо дає змогу відчувати образотворчий прийом контрасту:

«Кличе віла, і гукає, й свище,
по долинах люди кажуть: «Буря!» [5, с. 431]
Погребовий спів заводить віла, –
люди кажуть: «Грім весняний чутно».
Сльози ронить віла в лютім горі, –
Люди кажуть: «Се весняний дощик» [5, с. 437].

Закінчення поеми є промовистим, як і в «Лісовій пісні», тут представлено одну з визначальних рис художньої індивідуальності письменниці – мотив переможного співу, породженого стражданням [3, с. 54].

Отже, перед нами два протилежні погляди стосовно реалізації можливостей неоромантичного героя. Мазепа у Сосюри не зумів мобілізувати свої сили після несподіваної поразки, як і юнак у Лесі Українки, не знайшов у собі мужності довершити розпочату справу:

ГОСПОДАР
Покайся. Їдь на Україну...
І рідний край тебе простить.
МАЗЕПА
Не можу я... Я вже проклятий,
Хоч степ і кличе, і гука.

Якби ти знав, мій добрий брате,
Яка важка в Петра рука!
...Мене б простила Україна, –
Петро проклятий не простить [6, с. 105].

Розбитий зухвалий гетьман, що враз підкорився Долі, морально наближав свою смерть: «Й навіки проклятий народом / Умру на рідній чужині» [6, с. 104]. У такому ж стані розпачу й безнадії перебував після першої поразки і Брюс: «Далеко тепер на чужих берегах / Поляжу за діло святее» [5, с. 380]. Щоправда самотність Роберта «на безлюдному березі моря» розважали не люди-порадники, а споглядання ним того, як «павутиння павук собі плів»:

Що гойднеться, то нитка й порветься,
І додолу павук упаде,
Але зараз же злазить угору
І нову нитку собі пряде...
Тут Роберт...
...гукнув: «Та невже-таки лицар
Менше має снаги, ніж павук!?» [5, с. 382].

У розглянутих поемах, як і в житті, герої не знають спокою, їхній шлях до мети не просто складний, а вимагає надлюдської наполегливості («...одваги та завзяття в праці / Він в малого павука навчився» [5, с. 389]) та моральної відповідальності за долі людей («... наш народ у власній хаті / Ще сотні років був рабом...; з моєї України Петро колонію зробив» [6, с. 106]), і за жодних обставин не забувати, що вони – герої.

Список літератури

1. Гришко В. Серце «другого Володьки» і заборонена любов // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994. – Кн. 2.
2. Заборонений Сосюра: Вибране з творів. – Луцьк, 1992.
3. Камінчик О. Художній світогляд та особливості поетики Лесі Українки // Дивослово. – 2003. – № 1. – С. 54–58.
4. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т. 9. – С. 71–72.
5. Леся Українка. Поезії. Поєми. – К., 1989.
6. Сосюра В. Мазепа. Поема // Київ. – 1988. – № 12. – С. 77–107.
7. Токмань Г. Цей багатобарвний мистецький світ // Дивослово. – 2001. – № 6. – С. 41–45.

Багрий М.Г. Неоромантический герой в поэмах "Роберт Брюс, король шотландский" и "Вилла-посестра" Леси Украинки и "Мазепа" В. Сосюры / М.Г. Багрий // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 174-179

В статті на прикладі поем Лесі Українки ("Роберт Брюс, король шотландський" і "Вилла-посестра") і В. Сосюри ("Мазепа") розкривається утвердження неоромантизму як мировоззрення і художественного методу в поетическому творчестві згаданих письменників.

Ключевые слова: неоромантизм, літературний герой, створення держави.

Bahriy M.G. The Typology of Neoromantic Hero in the Poems by Lessia Ukrainka ("Robert Bruise, the Scottish King", "Vila who is like Sister") and V. Sosiura ("Mazepa")/ M.G. Bahriy// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 174-179

The critic investigates the poems "Robert Bruise, the Scottish King", "Vila who is like Sister" by Lessia Ukrainka and "Mazepa" by V. Sosiura and researches the neoromantic style in the literary creativity of both authors.

Key words: neoromanticism, literary hero, creation of state.

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2010 року

УДК 821.161.2-09

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КРИМСЬКОЇ ЛІРИКИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Вишняк М. Я.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

Стаття присвячена дослідженню жанрової специфіки поетичних творів Лесі Українки, написаних під враженням її перебування в Криму, розгляду їх тематичного спрямування та окремих елементів поезики.

Ключові слова: жанрова специфіка, жанрові різновиди, кримський “текст”, індивідуальний стиль.

Досить містку частину поетичної спадщини Лесі Українки (не за кількістю написаного, а за художньою значимістю) займає кримський “текст”, тобто вірші, створені під час перебування поетеси в Криму чи під враженням його відвідин. Ці твори характерні своєю оригінальністю і жанровою специфікою, позначені яскравими ознаками індивідуального стилю їх авторки.

В даній статті робиться спроба характеристики кримського поетичного доробку Лесі Українки якраз під кутом зору їх жанрової специфіки, що ще не було предметом окремого дослідження в лесезнавстві.

Взагалі питання жанрового аналізу літературного твору є досить важливим, оскільки, крім усіх чинників, та чи інша жанрова форма, до якої вдається автор, в певній мірі сприяє визначенню і характерних рис індивідуальності, творчого обличчя автора. Хоч, як зазначає Н. Копистянська, “інтерес до проблематики жанру змінний: він то сильно зростає, то зменшується; жанрове визначення твору то вважається першорядним, то необов’язковим, або взагалі неважливим” [4, с. 6]. Однак хоч, можливо, “жанрове визначення твору” і справді не є першорядним, все ж є досить суттєвим елементом з’ясування природи художнього твору і творчої індивідуальності його автора.

Простежуючи весь ліричний доробок Лесі Українки, можна прийти до висновку, що саме поетичний цикл, починаючи від “Подорожі до моря” (1888 р.) та “Семи струн” (1890 р.) і кінчаючи віршами “З подорожньої книжки” (1911 р.), стає одним із найбільш частих і, вочевидь, улюблених віршових форм поетеси. Саме в ньому вона найбільш повно виражає своє світобачення, оскільки цикл, як правило, складається з кількох (від трьох і більше) віршів, об’єднаних якоюсь однією стрижневою думкою чи образом, що дає змогу для ширшого поетичного мислення, ніж в окремому вірші, до розлогості поетичних узагальнень, врешті до більш повного самовираження свого творчого “я” і передачі своєрідної авторської аури.

Все це і простежується в наступному поетичному циклі Лесі Українки “Кримські спогади”, створеному після її другої поїздки до Криму в 1891 році. Як і “Подорож до моря”, цей цикл набуває в поетеси жанру поетичного щоденника. Щоправди не всі вірші, що увійшли до нього, написані в 1891 році. Частина з них створена вже після першого перебування Лесі Українки в Криму (1890), зокрема, вірші “Грай, моя пісне!”, “Мердвен”, “Байдари”, “Бахчисарайський дворець”, “Бахчисарайська гробниця” та “Надсонова домівка в Ялті”. Їх написанню

послужила подорож поетеси в Ялту через Байдари та відвідування Бахчисараю під час першої поїздки до Криму. І тому, мабуть, не випадково в саму назву циклу включено слово “спогади”.

Першим віршем циклу, що складається з 11-ти поезій, є заглавний твір “Заспів”, написаний уже після повернення авторки з таврійської землі. І якщо вірші “Подорожі до моря” мають більший композиційно-сюжетний взаємозв’язок, то складові “Кримських спогадів” в цьому відношенні значно автономніші. Взагалі ж скомпоновані твори циклу не за часового послідовності їх написання (про що свідчать зазначені самою авторкою дати їх створення – 1891-й, 1890-й, потім знову 1891-й роки), а за їх змістовно-емоційною і тематичною зближеністю. Отже, як уже підкреслювалось, “Кримські спогади” – це своєрідний подорожній зошит, який відбиває враження ліричного героя, в якому легко пізнається сама авторка, від побаченого і пережитого. Саме це і зумовлює всю композиційну структуру циклу, вірші якого, як зауважує Н. Вишневська, – це “єдиний художній організм, об’єднаний внутрішньою настроєвою єдністю” [3, с. 84].

Незалежно від об’єкту зображення майже у всіх віршах циклу (навіть, здавалась би в чисто пейзажних) відчутний перегук із сучасністю поетеси. А настрої, мотив того чи іншого твору, що спричиняють відповідну його тональність диктують і конкретні жанрові форми. Вони ж досить різноманітні. Це і вірш-спогад, яким є заглавний вірш циклу “Заспів”, і пейзажно-мариністичний малюнок (“Тиша морська”), і вірш-заклик (“Граї, моя пісне!”), і ліричний роздум (“Безсонна ніч”), і ліричний портрет (“Татарочка”), і вірш-посвята (“Бахчисарай”).

Попри деяку тематичну подібність “Кримських спогадів” Лесі Українки з “Кримськими сонетами” А. Міцкевича та поезіями О. Пушкіна, які теж бували в Криму, вірші української поетеси різняться самобутністю і оригінальністю. І не дивно, що І. Франко, який був досить суворим в оцінці творчості своїх літературних побратимів, відзначив неабиякий талант Лесі Українки, що засяяв, за його словами, зрілістю і “повним блиском” [7, с. 248]. То мабуть, після такої високої оцінки не варто вести мову про якесь наслідування поетесою названих вище класиків. У цих творах, подібних до віршів Міцкевича і Пушкіна лише за об’єктами зображення, вона “розвивала нові ідеї, відповідні до нових умов” [2, с. 16], виявивши в усій повноті свою оригінальність, свою поетичну фізіономію, заявивши про себе як про неперевершеного лірика.

Отже, “Кримські спогади” засвідчили якісне зростання поезії Лесі Українки як на рівні їх жанрово-стильових ознак, так і на рівні змістовності та художньо-виражальних засобів. А дослідниця творчості поетеси Леоніла Міщенко цілком слушно висловила думку про те, що вірші циклу є подальшим “кроком на шляху зростання Лесі Українки – “пейзажиста” [5, с. 171]. То правда, що переважна більшість віршів циклу, в тому числі й уже згадуваний “Заспів”, або є пейзажними картинками, або ж включають в себе пейзажні описи чи деталі. Однак здебільшого пейзажі в них служать засобом вираження думок і почуттів самого автора. Це дає змогу, досліджуючи жанрову природу таких віршів, віднести окремі з них до ліричних медитацій. Як цілком вірно зазначає Г. Аврахов, “загальний їх характер (віршів “Кримських спогадів” – М.В.) медитативний. Пейзажі, картини, описи...

існують не самі по собі, а як збудники думки, предмети глибоких авторських розмірковувань” [1, с. 46].

Загалом же вірші “Кримських спогадів” – це своєрідний поетичний калейдоскоп, що художньо віддзеркалює стан душі ліричного героя, в якому оригінально переплетено особисте й загальнолюдське, де “з журбою радість обнялись”. Це поетичний цикл, в якому на найвищих чуттєвих реєстрах звучать переможні і життєствердні, оптимістичні мотиви і тимчасові мотиви розпачу та зневіри, однак перші з них є превалюючими. А природа стає в цих віршах тим і духовним, і матеріальним каталізатором, від спілкування з якою поетеса набирається снаги та стійкості в протистоянні і власній недозі та тій несправедливості, яка діється в суспільстві. Тому, попри все, домінуючим в усьому циклі стає настрій ліричної героїні, виражений у словах: “Теть всі темні думи сумні!” (вірш “На човні”).

Кожен з творів цього циклу, будучи його художньо-естетичною складовою, водночас сприймається як окремих і цілком самостійний вірш зі своєю темою, образністю, ритмікою та тональністю, жанровою специфікою.

Своєрідним віршем-містерією є поезія “Негода”, що побудована на глибоких асоціаціях. Поетесу глибоко тривожить те, що “так чудовий сей край богоданий у неволі в чужих пропадає”. Морська стихія – буря, що піднялась на морі, стає символом очищення. Звертачись до моря, поетеса закликає:

Сильне море! зберися по силі!
Ти потужне. Нема тобі спину.
Розжени свої буйні хвилі,
Затопи сю нещасну країну! [6, с. 92].

В “Кримських спогадах” Леся Українка виявила себе і як майстер ліричного портрета, яким є її вірш “Татарочка”, де зображено привабливий образ татарської юнки. Видаючись до виразних художніх деталей (“А очиці, наче блискавиці, так і грають з-під брівок темних!”, “вид смуглявий”) та пестливих слів (“дівча молоденьке”, “чорній головці”, “личко”, “очиці”), поетеса передає її красу, силу і молодість.

Завершуються “Кримські спогади” віршами-присвятами, написаними ще після першої поїздки поетеси до Криму – “Мердвен”, “Байдари”, “Бахчисарай”, “Бахчисарайський дворець” та “Бахчисарайська гробниця” (три останні твори мають форму сонета) та “Надсонова домівка в Ялті”. Кримська природа полонила поетесу. “Щоб тут жити, треба мати крила”! – захоплено вигукує її ліричний герой у вірші “Байдари”, який, як і інший твір “Мердвен”, стоїть дещо осторонь від інших віршів-присвяток, зважаючи на об’єкт зображення.

В “Мердвені” поетеса, вдаючись до засобів стилізації під стародавні перекази і легенди, змальовує казкову красу “бескидів сивих” і “червоних скель”, що зависають над морем, та круту між них стежину – сходику аж до самого моря.

Читаача полонить і краса дикої гірської природи Криму, так чарівно зображена в вірші “Байдари”. “Це натури дивні, красні дари”, казковий краєвид, що постає

поміж двох бескидів-скель. Враження від цієї неземної чарівно-фантастичної величі природи спонукає ліричну героїню до захопленого і цілком логічного питання:

Чи се той світ загублений, таємний,
Забутий, незабутній рай наземний,
Що так давно шукають наші мрії?.. [6, с. 90].

Так, тільки на волі, серед земної краси має жити людина – такий основний лейтмотив цього твору.

У всіх інших віршах-посвятах подорожні враження і певна описовість переходять у роздуми від побаченого, а через них до поетичних узагальнень. Та як би не полонила краса природи ліричного героя, реальність дає про себе знати і знову повертає читача до людей, до тих минулих часів, коли в цім чудовім краю, де нині “повітря дише чарівним спокоєм”, творилося зло і насилля над людьми. Однак поетеса не вдається до розгорнутих і конкретних описів минулого зла, а дає лише окремі деталі, штрихи, які говорять самі за себе, передають жорстоку і гнітючу атмосферу минулого (“...місто, мов заклятий край”, “хоч не зруйнована – руїна ця країна”, “тут пустка вигляда”, “неволя й досі править в сій країні!”, “витає ж тут інша тінь, кривава”). Це образи наступних віршів-посвят, які умовно можна віднести до циклу в циклі або до бахчисарайського триптиху – “Бахчисарай”, “Бахчисарайський дворець” та “Бахчисарайська гробниця”. Вони включені автором до циклу в такій же послідовності. Розглядаючи ці твори Л. Міщенко зарахувала їх до “чудових пейзажних зарисовок,.. де у підтексті, а іноді і безпосередньо, висловлені гадки ліричного героя про минуле краю” [5, с. 173]. Справді, як і у всіх інших віршах циклу, в цьому умовному бахчисарайському триптисі-сонетарії чимало яскравих пейзажних образів чи цілих картин, але всі вони включають окремі деталі чи штрихи, від яких ці пейзажі набувають іншого смислового підтексту. Досить взяти для прикладу хоч би першу строфу вірша “Бахчисарай”, щоб в цьому переконатись:

Мов зачарований, стоїть Бахчисарай,
Шле місяць з неба промені злотисті,
Блищать, мов срібні, білі стіни в місті.
Спить ціле місто, мов заклятий край [6, с. 94].

В усіх цих трьох творах органічно поєднуються розповіді поетеси про минулі часи лихоліття, що творилося на бахчисарайській землі за існування там кримського ханства, з її сучасністю, коли в цьому благодатному краєві, як і в усій країні, і нині немає справедливості, оскільки “неволя й досі править в цій країні”.

І ніби підтвердженням цієї неволі, насилля над людиною і несправедливості, що панують “у тій самій холодній країні”, звучить заключний вірш циклу “Надсонова могила в Ялті”, який формально є теж віршем-посвятою колись модному російському поету, котрий, всіма забутий, в злиднях і нестатках доживав свої останні дні в Ялті. За жанровою же природою це вірш-роздум про людську долю в несправедливому суспільстві. Користуючись засобами антитези і контрасту (“Смутна оселя! В веселій країні, в горах зелених, в розкішній долині місця веселого

ти не знайшов, смутний співець!) та нагнітанням порівняльно-метафоричної тропіки (“Лаври – неначе зсушила журба, тихо, журливо хита головою віттям плакучим верба”, “вікна тьмяні, мов очі слабого”), поетеса створює проникливо-вражаючу картину скорботи, що панують в оселі, в якій жив поет. Цьому ж сприяє і композиційна канва вірша, побудованого на все наростаючому нагромадженні поетичної лексики на означення журби, безвиході, а також кільцеве обрамлення всього вірша лексичними парами “Смутна оселя!”... в першій строфі і “Смутная муза” в останній.

Таким чином, цикл “Кримські спогади”, що став справжньою окрасою майбутньої збірки поезій Лесі Українки “На крилах пісень”, по праву належить до її значних поетичних здобутків. Він позначений органічною єдністю віршової форми і змісту, різноманітністю жанрових різновидів, які здебільшого хоч і є класичними, однак в них помітні ознаки, що виявляють неповторне поетичне письмо автора, пройняте глибоким ліризмом поетичної оповіді та образною вишуканістю. Попри окремі мотиви розпачу і зневіри, які деінде трапляються в віршах циклу, їх загальне спрямування життєствердне і свідчить про загальний ідейно-художній поступ поетеси. Мотиви “Кримських спогадів” знайшли своє продовження і розвиток в творах, поза циклом, таких, як: “Сон”, “Місячна легенда”, “Давня казка”.

Погіршення стану здоров’я змушує Лесю Українку знову в 1897 році приїхати до Криму, де вона не була вже шість років. Прогресуюча хвороба завадила активній творчій діяльності поетеси. Однак, силуючи себе, виявляючи велику волю, вона не полишає творчості. Її “кримський” творчий ужинок за рік перебування в Ялті був невеликим. Вона береться за переклад творів Байрона та Шекспіра, однак не завершила цю роботу. А вірші, що написані в 1897 році, увійшли до нового циклу поезій “Кримські відгуки”. Сюда ж поетеса включила і драматичну сцену “Іфігенія в Тавриді”, перероблену із розпочатої, але не закінченої драматичної поеми під цією ж назвою. Отже, до “Кримських відгуків” входить шість поетичних творів та одна драматична сцена.

Зачинається цикл твором “Імпровізація” – яскравим зразком інтимної поезії, написаної білим віршем із своєрідною будовою. Композиційно він обіймає чотири восьмирядкові строфи з рефреном “Спи, моє серце!” в кожній з них. “І цей рефрен відіграє важливу роль в його композиційно-змістовній структурі. Останній рядок кожної із строф повторюється або ж має дещо змінений варіант (як в другій, третій та четвертій строфі). Саме на ці заключні рядки лягає основне змістовно-смісловне навантаження всіх строф, кожна з яких – це досить виразний образний малюнок розквітлого гранату, запашних лаврів, магнолії з кипарисом, морської хвилі з прибережним каменем. Це невеличкі поетичні шкіци – замальовки. При читанні вірша перед читачем постають зримо-виразні своєрідні мізансцени, де “квіти граната палкі розквітають, мов поцілунки палкі на вустах”, де “вітри північні тремтять, затихаючи, між запашними кущами лавровими, наче зітхання жаги”, де “до кипариса магнолія пишная чолом завітчаним ніжно схилилася, як молода до свого нареченого”, де “з темного моря білявая хвиленька до прибережного каменя горнеться”. Разом ці замальовки складають натхненний гімн-хвалу весняному буянню кримської природи, на фоні якої і бруняться перші прояви закоханості

ліричної героїні. Бо хіба може в ній самій, що так замилувано і закохано бачить квітучу кримську землю, не пробудитись відповідне почуття?!

В “Імпровізації” Леся Українка виявила себе неперевершеним майстром інтимної лірики. Обрана нею жанрова форми вірша органічно злилася в ньому з його змістом.

Любовній темі присвячена і “Східна мелодія”, що є своєрідною піснею – чеканням, сповіддю закоханої дівчини. В її основі – палка і непереможна любов ліричної героїні до свого милого. Вдаючись до образності, поетичними атрибутами якої є кримський пейзаж (“гори багрянцем кривавим спалахнули”, “геть понад морем над хвилями синіми в’ються, не спиняться чаєчки білії”, “по морю доріженька”, “кипарисова гілочка”), а також вживаючи деякі елементи народно-пісенного паралелізму, Леся Українка створює глибоко емоційний ліричний твір, весь проінятий невимовною тугою героїні за своїм коханим, який вертається до неї з чужини. Ритміка вірша та протяжна дактилічна рима з перехресним римуванням надають йому особливої тональності, і він справді звучить мелодійно, як сама пісня.

Майстерність Лесі Українки в жанрах інтимної лірики незаперечна. І все ж домінуючими в “Кримських відгуках”, як і в усій подальшій її творчості, стали інші мотиви. А визначила їх сильна, непримиренна діяльна натура поетеси, яка не могла змиритися з будь-яким злом, неправдою і несправедливістю. Протистояння всьому цьому і визначення місця поета в такому двоборстві знайшло художнє втілення в більшості віршів циклу “Кримські відгуки” – і в “Мрії”, і в “Зимовій ночі на чужині”, і в “Уривках з листа” – в творах, кожен з яких має свою жанрово-композиційну структуру.

Так “Уривки з листа”, написані верлібром, звучать як поетичне звертання-оповідь, адресоване безіменному поету, який надіслав поетесі свій “дужий, неначе у крицю закований, міцно узброєний вірш”. В першій частині твору Леся Українка, спираючись на власний літературний досвід, веде мову про природу поетичної творчості, про злети і спади в роботі над словом. Поезія, як те море, що то грає – шумить, то лагідне й тихе “до берега шле свої хвилі”. Друга ж частина твору – це відповідь поетеси на надіслані їй вірші. В ній Леся Українка розповідає про свою подорож на Ай-Петрі, коли буйна, квітуча природа, чим вище підіймалися мандрівники, поступово тьмяніла, – зникали і лаври, і кипариси, і магнолії, а за ними і явори, і дуби, а далі не стало ні терну, ні будяків, ні навіть полину. Природа наче закам’яніла: “Сухо, ніде ні билини, усе задавило каміння, наче довічна тюрма”. І раптом – о диво! “На гострому сірому камені блиснуло щось, наче племін”. Це, пробивши віковичне каміння, проросла червона квітка, що дістала в науковому світі назву *Saxifraga*, а в народі – Ломикамінь. Ця квітка символізує в Лесі Українки поетичне слово, що здатне здолати всі перешкоди і стати на службу народові.

Своєю архітектонікою “Уривки з листа” близькі до раніше написаних “Досвітніх огнів”. Обидва твори побудовані на контрастах. Тільки в першому з них контрастують мертвотна кам’яна пустеля і квітка Ломикамінь – символ нездоланності, утвердження життя, а в другому – морок чорної ночі і переможні досвітні огні як символ торжества світла над темрявою, символ боротьби і перемоги.

Будучи від природи активною і діяльною натурою, Леся Українка важко переживала змушену із-за частих нападів хвороби свою бездіяльність. Інший на її місці змірився б з таким положенням, але тільки не вона. Поетеса докоряла собі за такі дні, за те, що нічого не написала. Роздуми над всім цим і знайшли своє відображення в вірші “Мрії”, що є своєрідним віршем-спогадом поетеси про її дитинство. Одночасно автор прагне в ньому визначити своє місце в житті. Згадки про дитячі літа повертають уяву Лесі Українки в далекі часи лицарів, навіть подоланих в двобої, але завжди непереможних, з гордим кличем: “Убий, не здамся!” Згадує вона і дитячі віче в стародавньому Луцькому замку з запальними промовами про волю, вселюдську рівність. І нині її пам’ять береже пісні про волю, які тоді співали юні подруги. Знову і знову в її уяві постає борня, борня до знемоги – чи погибель, чи перемога. Іншого не може бути! Тому ніякого розслаблення, ніякої зневіри. Це лейтмотив всього твору. Звідси й таке його афористичне закінчення:

Будь проклята кров ледача,
Не за чесний стяг пролита [6, с. 206].

Отже, поет за Лесею Українкою і сам борець, що подає приклад іншим, і натхненник цієї боротьби, її полум’яний сурмач і поводитир. Обрана поетесою форма спогаду органічно поєднала часи дитячих літ ліричної героїні із її зрілими роками, з минулим і сучасним, дала змогу простежити генезис формування чільної і діяльної особистості авторки, для якої, як вона писала в одному з листів до сестри, “чуже горе ніколи не здається... пустим, невартим уваги”.

Проблема митця і призначення його слова покладена і в основу п’ятого твору циклу “Зимова ніч на чужині”, що являє собою віршований діалог, побудований у формі розмови поетеси зі своєю музою, яка радить їй співати тільки про буянню природи, її красу і кохання. На заперечення поетеси муза пропонує пісні про героя-прапороносця, який до останку тримав червоний стяг. Але й ця пісня не вдовольняє її, оскільки позначена трагічним кінцем героя. А гасло майстрині – це борня під світанковими зорями. Червона зоря стає в Лесі Українки символом боротьби і перемоги. Отже, призначення митця – своїм полум’яним словом служити людям, допомагати їм в боротьбі за своє визволення. І тому заключна строфа вірша пройнята оптимізмом, впевненістю в торжество правди і справедливості, приходу яких сприятиме і палка поетова пісня.

Нехай мої співи й садочки квітчаті
Заснули, оковані сном зимовим, –

Весною й пісні, і квітки на гранаті

Вогнем загоряться новим! [6, с. 209].

Побудована в формі гострого і напруженого драматичного діалогу між автором і музою, “Зимова ніч на чужині” засвідчила все більший потяг Лесі Українки до розлогих літературних форм, що врешті і виявило себе в її наступних драматичних поемах.

Завершується цикл “Кримські відгуки” твором, написаним білим віршем, “Весна зимова”. Його перша частина – це яскравий пейзажний малюнок кримського міста в надвечір’я, очевидно Ялти.

Тихо і тепло, так наче і справді весна.
Небо неначе спалахує часом від місяця ясного світла,
Міняться білі хмаринки то сріблом, то золотом.
Ледве на місяць наглине прозора хмара,
Коло на ній засіяє, мов одсвіт далекий веселки.
Лаври стоять зачаровані, жоден листок не тремтить.
Тихо в садку, тихо в місті, бо пізня година [6, с. 215].

Цей пейзаж написаний в світлих фарбах, з виразними поетичними деталями, побудованих на різких контрастах тіней і світла, в яких превалує срібна, від якої, не дивлячись на пізній вечірній час, все навколо ніби осяяне нею і мовби світиться. Спостерігаючи з балкона квартири за цією чарівною грою світла, що наче полонить і зачаровує все навкруг, поетеса переносить свою уяву в “сторону рідну”, згадує:

.... велику, сувору будову,
Браму з важкими замками, сторожу й високу ограду,
А за огорою – вас, мій товаришу, у клітці тюремній [6, с. 216].

Після цих слів і тональність вірша, і настрої ліричної героїні різко змінюються. Вже немає тієї тиші, того тепла і світла, що огортали її, як було спершу. Світло враз стає “холодним і жаским”, а “зорі чогось затремтіли, і небо стемніло”. І знову, як і в уже вище аналізованих віршах, поетеса протиставляє світлі і темні фарби, застосовує контрасти, що служать більш повному розкриттю психічного стану героїні. Лейтмотивом твору, як і всього циклу “Кримські відгуки” є думка про постійну готовність до активної дії, протистояння, до боротьби, попри всі перешкоди, фізичну слабкість чи тимчасову зневіру.

Оцінюючи в цілому “Кримські відгуки”, варто відзначити їх жанрову специфіку, різноманітність поетичних форм, ліричну напругу, широкий тематичний обшир, велику гаму почуттів і різну тональність – від бадьорої закличної до часом песимістичної, навіть трагічної, головна причина якої в стані здоров’я, самопочутті поетеси. Однак в цілому цей цикл, як і “Кримські спогади”, справляє оптимістичне враження.

Наступний приїзд Лесі Українки до Криму стався майже через дев’ять років і датується 1907 роком. Правда, кримськими берегами вона милувалася і раніше, в 1904 році, коли поверталася з Кавказу, де перебувала за порадою лікарів на лікуванні. Тоді їй пригадалося життя в Криму, в Євпаторії і гостини в неї вже покійного брата. Спогад про нього і сум за тяжкою втратою спонукали поетесу до написання вірша-згадки “Спогад з Євпаторії”. Вірш нерівний за строфічною побудовою та змінною ритмікою, ніби передає смуток і мінливість настрою поетеси. Весь твір, який можна поділити на три емоційно-настрійні частини, позначений сумними мотивами, вираженими в похмурих фарбах (“море стелиться чорним, важким оксамитом, небо чорне і хмарне тяжіє вгорі...”, “невидимками

крадуться чорні ворожії хвилі”, “тільки море залилось, а в ньому щось чорне і зле”), серед яких превалує чорна. Вдаючись до ремінісценцій двох строф, з власного вірша “На човні”, вміщеного в циклі “Кримські спогади”, який оповідає про плавання з братом Михайлом у відкрите море, поетеса передає глибоку скорботу з приводу мрій, які вони разом виношували і які так і не здійснилися. Хоч твір можна назвати і дуже особистісним, однак він свідчить про творчі шукання поетесою свого шляху, свого місця в суспільному житті.

Прибувши до Криму в березні 1907-го року, Леся Українка разом із своїм майбутнім чоловіком К. Квіткою зупиняється в Севастополі. Звідти в пошуках більш теплого клімату подорожує до Алупки, але в люту зимну погоду, яка того року була в Криму, не могла і там лишитися і переїжджає до вже обжитої нею раніше Ялти. На цей час припадає робота письменниці над драмою “Руфін і Прісцилла”, вона пише драматичний діалог “Айша та Моххамед”, а поезією майже не займається. З-під пера Лесі Українки в її останній приїзд до Криму з’явилося тільки чотири вірша – “За горою блискавиці”, “Народ до пророка”, “Полярна ніч” і “Хвиля”.

Вірш “За горою блискавиці” можна традиційно віднести до пейзажної лірики, оскільки він написаний за всіма правилами цього жанру. Композиційно твір поділяється на дві частини. Перші дві строфи в ньому – це власне пейзаж, який створений безпосередньо під враженням баченого поетесою – блискавки в балаклавській затоці:

За горою блискавиці,
А в долині нашій темно.
У затоці чорні води
Плещуться тасмно [6, с. 424].

Ліричний сюжет всього твору побудований на грі тьми і світла, темних і світлих фарб, на їх протиставленні. І світло має перемогти темін, але лише тоді, коли яскрава блискавка осяє всю затоку аж до самої глибини:

Аж тоді на світло світлом
Відповість оця затока,
Як висока блискавиця
Стане ще й глибока [6, с. 424].

Це вже друга композиційна частина твору з алегоричним змістом, з відповідною символікою і філософськими роздумами, з безперечною проекцією на соціальні катаклізми. А коли зважити на те, що вірш написаний в 1907 році після недавніх революційних змагань, то, мабуть, ота “буря ясноока” – і є тією силою, після якої тьма в затоці буде подолана. Це провідна думка всього твору. Образи червоної зорі, ясноокої бурі, розквітлих вогнів стають для поетеси все традиційнішими. До них вона вдається в багатьох своїх творах.

В тому ж 1907 році вона пише ще один вірш “Народ пророкові” (інша назва “Народ до пророка”), що має форму поетичного звертання. В його основі – розвінчування одного із удаваних борців за народ – надлюдини-пророка, який

звинувачує людей в незаслуженій неповазі до нього, хоч сам він нічого доброго для них і не зробив. Користуючись засобом безпосереднього звертання до цього лжепророка в формі 2-ї особи однини і вдаючись до гострої іронії та сарказму, Леся Українка посилює викривальне спрямування поезії і створює яскравий образ “народного” пророка, який насправді зневажає народ і дбає лише про свою власну персону. Особливо виразно справжня “любов” пророка до народу та його лицемірство розкриті в заключній строфі вірша:

Та чи був би ти радий, щоб ми
Раптом стали, як ти всевидючі?
Ох, либонь, ти б сконати волів,
Як вигнанець-пророк серед пуці [6, с. 426].

Отже, цей “борець” за народ готовий ліпше сконати, “як вигнанець-пророк серед пуці”, аніж побачити свій народ прозрілим. Як і в вірші “Напис в руїні”, написаному трьома роками раніше, поетеса проводить тут думку про ницість і скороминучість в історії пам’яті про людей, які прагнуть самі себе увічнити, й одночасно підносить ідею безсмертя народу:

Хоч блиснеш, мов летюча зоря,
Се для твого безсмертя доволі,
Ми ж, неначе Молочная Пуць,
Мусим довго світити поволі... [6, с. 425].

Близьким до цього твору є вірш Лесі Українки “Полярна ніч”, який вона сама за жанром визначає як фантазію. Написаний в оповідній манері, він має чіткий сюжетно-композиційний малюнок. Репліки героїв твору межують в ньому з ремарками й авторськими коментарями до їх висловлювань і суджень. Сидячи в хаті, люди спостерігають за згасаючим багаттям, а коли воно остаточно згасло і настала темрява, починають турбуватись, коли ж знову на зміну темряві полярної ночі настане день і чи настане взагалі (“Коли ж той день? Чи довго ще ся ніч?”). Люди в зневірі і тільки один юнак, вступивши в полеміку з дідом, доводячи, що “відомо всім, що ніч бува по дневі, а день по ночі”, розбудив в них надію і на їх запитання: “Чи довго ще ся ніч?” впевнено відповідає: “Недовго, ні!” І в його голосі “озвалась перемога”. Люди починають йому вірити.

Отже “Полярна ніч” утверджує ту ж віру поетеси в перемогу сонце і світла над темрявою, яка набуває все більшого звучання в її творчості. Написаний білим віршем цей гостродинамічний твір нагадує собою коротку драматичну дію. Можна вважати, що все частіша поява в творчості поетеси засобів драми зумовлена пошуками нею нових засобів художнього вираження, прагненням вдосконалення ліричних жанрів. І звичайно, не треба забувати, що в цей час Леся Українка була в полоні жанру драматичної поеми, активно працювала над розробкою драматичних сюжетів, що не могло не позначитись і на її ліриці, в яку вона вводить елементи драми. Основні ознаки драми, що відбилися і в “Полярній ночі” і в “Зимовій ночі на чужині”, і в інших творах – це і авторські ремарки, і сама композиційна будова, і конфліктність сюжетних колізій та їх динамізм, і діалогізація оповіді тощо.

Останній поетичний твір Лесі Українки, написаний в Криму в липні 1908 року в Євпаторії, – вірш “Хвиля”, надрукований лише через чотири роки, оскільки авторка сумнівалася в його досконалості і значимості. За словами О. Бабишкіна, який посилається на лист поетеси до матері, Леся Українка вважала “Хвилі” поетичною відповіддю на пустопорожню версифікацію українських декадентських поетів” [2, с. 76].

З формального боку “Хвилі” – це класичний зразок мариністичної лірики. Однак в ньому, як і в багатьох попередніх поезіях, поетеса вдається до вельми поширеного художнього прийому – алегорії. Цікаві і своєрідні строфіка та ритміка вірша, що виявляють неабияку версифікаційну майстерність автора. Твір складається з чотирьох строф – десятирядкових першої та четвертої і дванадцятирядкових другої та третьої. При цьому чергування коротких та подовжених рядків у всіх чотирьох строфах і точна рима створюють досить відчутне враження спершу наростання водної стихії-хвилі, а потім її поступове затухання і врешті згасання:

Хвиля йде, –
вал гуде –
білий, смілий, срібний, дрібний,
нападе
на сухе баговиння,
на розсипане каміння,
білим пломенем метнеться,
стрепенеться,
скине з себе все, що ясне,
й гасне... [6, с. 430].

Вірш, що засвідчує філігранну роботу поетеси над словом, відзначається і оригінальною композиційною структурою з підпорядкуванням її окремих елементів внутрішній природі твору.

Перша строфа вірша, яка наводилась вище, – це прекрасно виписана динамічна мариністична картина – плин морської хвилі до узбережжя. Це своєрідний зачин – композиційна експозиція. А вже далі діють асоціації з проекцією на реальний людський світ. Яка доля цієї хвилі? Що з нею станеться: чи остаточно вона згасне, піде до дна і там упокориться, мов рабіня: “І слугою під вагою там вона довіку стане й не повстане?”. Вдаючись до антитези, через заперечення поетеса приходиться до ствердження (хоч і звучить воно в риторичному запитанні) того, що хвиля з’єднається зі своїми морськими сестрами і

розтечеться, розпливеться,
знову сили набереться,
потім зрине
і гучна,
і бучна,
переможно вгору сплесне

і воскресне? [6, 431].

Такий фінал вірша сприймається як цілком закономірний. Він засвідчує оптимістичне спрямування і цього конкретного твору Лесі Українки, як загалом і всієї її творчості, віру в перемогу здорових сил, що символізують собою світло, правду і людський прогрес.

В певній мірі погоджуючись із загальною оцінкою О. Бабишкіним віршів Лесі Українки, написаних в її останній приїзд до Криму, треба все ж вказати на заполітизованість цієї оцінки. Можливо, він мав рацію, коли зазначав, що на цих поезіях (“За горою блискавиці”, “Народ до пророка”, “Полярна ніч” та “Хвиля” – М.В.) “лежить відбиття щойно пережитої революції”, однак прямо пов’язувати появу цих творів з “революційним досвідом” (мається на увазі революція 1905-1907 років), “з піднесенням і спадом революційної хвилі” [6, с. 22], мабуть, недоречно. Такий зв’язок здається дещо штучним, оскільки ці поезії мають більш узагальнений характер, більш ширшу змістовність і філософічність.

Таким чином, останні чотири вірші Лесі Українки, написані нею в Криму в 1907-1908 роках, хоч цього разу й не об’єднані в окремих поетичний цикл і є різними за тематикою, поетичною тональністю та строфіко-структурними особливостями, близькі між собою тими загальнолюдськими морально-естетичними цінностями, які притаманні всій поетичній творчості Лесі Українки, а також гуманістичною концепцією та підготовкою їх мотивів як на сучасність поетеси, так і на майбутнє. Все це робить її лірику актуальною як тоді, так і нині. І про що б не йшла в них мова, всі ці вірші зближує оптимістичне, життєтвердне начало.

Досліджуючи кримський поетичний “текст” Лесі Українки, який включає як цілі цикли, так і окремі вірші поза ними, можна прийти до висновку, що вони засвідчують її неперевершений талант як поета-лірика, якому були підвладні всі без виключення жанрові утворення як великих, так і малих поетичних форм, до яких вона вдавалася в своїй поетичній практиці. Поетеса виявила себе справжнім метром в царині і громадсько-політичній, і філософсько-медитативній, і інтимно-особистій, і пейзажно-мариністичній лірики. І хоч Леся Українка й не була реформатором поетичних форм, а в основному використовувала традиційні жанри лірики, її “кримські” вірші позначені глибокою оригінальністю, органічною єдністю змісту і форми і мають свою індивідуальну неповторність, яка відрізняє їх з-поміж інших визначних майстрів поетичного слова.

Список літератури

1. Аврахов Г. Художня майстерність Лесі Українки-лірика. – К., 1964.
2. Бабишкін О. Леся Українка в Криму. – К., 1964.
3. Вишневецька Н. Лірика Лесі Українки: текстологічне дослідження. – К., 1976.
4. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ППУС, 2005.
5. Міщенко Л. Леся Українка. – К., 1986.
6. Українка Леся. Твори: У 4 т. – К.: Дніпро, 1981. – Т. 1.
7. Франко І. Зібрання творів: У 20 т. – К., 1955. – Т. 17.

Вишняк М.Я. Проблема жанра в кримском поэтическом "тексте" Леси Украинки / М.Я. Вишняк // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 180-192

Статья посвящена исследованию жанровой специфики поэтических произведений Леси Украинки, написанных в Крыму, рассмотрению их тематического направления и отдельных элементов поэтики.

Ключевые слова: жанровая специфика, жанровые разновидности, крымский "текст", индивидуальный стиль.

Vishnyak M.Ya. The peculiarities of Lessia Ukrainka's Crimean's lyric poetry / M.Ya. Vishnyak// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 180-192

The article is devoted to the investigation of genre peculiarities of LessiaUkrainka's poems created under the impression of her staying in the Crimea, to the scrutinizing of their topical tendency of some elements of poetics.

Key words: genre, specific character, genre varieties, the Crimean "text", individual stile.

Стаття надійшла до редакції 5 листопада 2010 року

УДК 821.161.2

**ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ, Г. ГАУПТМАНА, Г. ІБСЕНА:
ІНДИВІДУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ ТВОРЕННЯ ХАРАКТЕРІВ**

Вірченко Т. І.

Криворізький економічний інститут, Кривий Ріг, Україна

У роботі здійснена спроба визначити особливості характеротворення на матеріалі творів Г. Гауптмана, Г. Ібсена та Лесі Українки. Дослідниця не лише визначає риси характеру дійових осіб, а й окреслює те, наскільки принципи моралі, визначаючи думки й дії дійових осіб спрямовують їх на добротворення чи на злотворення.

Ключові слова: характер, риси характеру, творення характерів.

Сучасне літературознавство немислиме без компаративного аналізу, бо він забезпечує можливість “усвідомити цілісність світового літературного процесу і своєрідність нашої культури в ньому, краще засвоїти здобутки зарубіжних та українських авторів” [6, с. 51]. І. Папуша твердить, що “предмет і мета порівняльних досліджень перебувають у прямій залежності від методологічної позиції дослідника”, у даному разі ми зупинимось на позиції тих компаративістів, які здійснюють порівняльні дослідження на зразок “письменник і письменник” [6, с. 56].

Проблема зв'язків творчості Лесі Українки із зарубіжною літературою ставилася вже не раз. У центрі уваги перебувало питання впливу творчості Гауптмана, Ібсена, Зудермана, Б'єрнсона, Бернстерна, Бека на драматургію письменниці [4, с. 174]. Крім цього, літературознавці констатують “відлуння Ібсенової літературної школи в ранній драматургії Лесі Українки” [10, с. 34]. Підставою для порівняння стають і висловлені думки Ю. Бойка. Зіставляючи драми Лесі Українки з п'єсами німецького неоромантика Г. Гауптмана, літературознавець приходить до висновку, що неоромантичний тип мислення Лесі Українки ставить її в один ряд з названим драматургом [1].

Тож, об'єктом даного дослідження стануть твори Г. Ібсена “Ляльковий дім”, Г. Гауптмана “Одинокі”, “Ткачі”, “Затоплений дзвін”, “Міхаель Крамер” і драматургія Лесі Українки.

Отже, враховуючи відсутність спеціального порівняльного дослідження специфіки творення характерів у драматургії Лесі Українки і західноєвропейських представників, сучасне літературознавство потребує з'ясування особливостей характеротворення на зазначеному художньому матеріалі.

Для здійснення дослідження за допомогою методу компонентного аналізу, необхідно визначитися з базовою термінологією. Так, під поняттям “характер” розуміємо систему таких рис людини, які визначають її поведінку, а кожна окрема риса – це така стійка ознака людини, яка так чи інакше впливає на її поведінку. Процес формування характеру проходить шлях від звички, свідомо доведеної до

автоматизму і аж до вироблення принципу поведінки, діяльності, глибоко усвідомленої регламентації. Шлях формування окремих рис і характеру в цілому в більшості випадків досить прозорий: від первісних виявів ставлення дитини до матеріальних цінностей до глибоко усвідомленої саморегуляції людини в похилому віці.

Г. Ібсен у п'єсі “Ляльковий дім” змальовує подружжя: адвоката Хельмера і його дружину Нору. Поведінку Нори визначає легковажність: “І знову твоя легковажність!” [5, с. 108], – констатує її чоловік. Легковажність Нори проявляється в першу чергу на матеріально-побутовому рівні.

Довгий час під впливом чоловіка Норине ставлення до грошей в сімейному житті визначала показова ощадливість. Жінка прагнула хіба що “трішки розгулятися” [5, с. 108].

Але справжню рису – “марнотрацтво” [5, с. 109] Нора успадкувала від батька: “Ти маленька дивачка! Дві краплі води – твій батько!” [5, с. 110], – характеризує її чоловік Хельмер. Та Нора не переживає з цього приводу – так формується її байдужість: “Ах, більше б мені успадковувати від батька його якостей!” [5, с. 110].

І саме ця риса характеру визначає ставлення Нори до інших людей, особливо до тих, з ким не можна пошикувати: “А хай їм! Адже це чужі!” [5, с. 108].

У розважальній розмові з подругами Нора може заявити: “Сьогодні я не хочу бути егоїсткою” [5, с. 113]. Але тут же вчинить навпаки – егоїзм став визначальною рисою її характеру, хоча на початку сімейного життя Нора дивилась на світ по-іншому: “Та все-таки дуже приємно було сидіти і працювати, заробляти гроші. Я почувала себе майже чоловіком” [5, с. 119]. Проте, подібна поведінка визначалася скоріш бажанням самореалізуватися, задовольнити честолюбство, а не турботою про матеріальний стан родини.

Але поступово негати розбещеного життя мають вплив і “затягують” жінку: “Всі оці вісім років... вона, моя радість, моя гордість... була лицемірна, брехлива... гірше, гірше... злочинниця! О, яка бездонна прірва бруду, потворства!” [5, с. 168], – говорить чоловік Нори про її остаточне падіння. Та й сама Нора остаточно відмовляється від життя заради чоловіка й дітей. І тому на слова Хельмера: “Ти передусім дружина й мати” [5, с. 174], – відповідає: “Я в це більше не вірю” [5, с. 174].

Тобто, Г. Ібсен твердить: легковажність, егоцентризм, байдужість у ставленні до людей неодмінно стабілізуються в егоїзм. Такі риси неодмінно руйнують гармонію сімейного життя.

Поведінку Хельмера в сімейному житті визначає ощадливість: “Ну і розтринькувати нам також не можна” [5, с. 108]; “Ніяких боргів! Ніколи не позичати! На домашнє вогнище, засноване на позичках, на боргах, лягає якась некрасива тінь залежності” [5, с. 108].

Для того, щоб родина матеріально почувалася незалежною, Хельмер багато працює. Це не забуває констатувати Нора: “Ну, в перший рік він працював понад усякі сили” [5, с. 114]. Так сформувалася працелюбність Хельмера, як риса його характеру. Чоловік працює багато і тоді, коли матеріальне становище родини стало стабільним. А Нора приймає рішення взяти гроші в борг, не дивлячись на те, що для

Хельмера це “було б так принизливо” [5, с. 118]. Подібна болісна реакція Хельмера, а також фанатична працелюбність свідчить про сформоване честолюбство, що межує з егоцентризмом: “Я в руках безчесної людини. Вона може зробити зі **мною**, що захоче, вимагати від **мене**, що завгодно, наказувати **мені**, підганяти **мене**, як їй захочеться” [5, с. 169].

Коли ж небезпека минула, і подружжя отримало листа, в якому їм пробачались борги, Хельмер змінює своє ставлення до дружини знов на поблажливе, але Нора зуміла побачити в цьому прояви егоцентризму чоловіка: “Коли в **тебе** пройшов страх, – не за мене, а за **себе**, – коли вся небезпека для **тебе** минула, з **тобою** ніби нічого й не трапилось” [5, с. 176].

Таким чином, Г. Ібсен за допомогою прийомів констатації, само- та інохарактеристики показує, що прагнення дійових осіб побудувати родину з людиною, що керується такими рисами і принципами як егоїзм та самолюбство неодмінно зазнає поразки.

Герой п'єси Г. Гауптмана “Одинокі” – Йоганнес, колись “хотел все роздать и жить в добродетельной бедности” [2, с. 161], але під впливом причини, котра не дозволила реалізувати задум, Йоганнес опинився “в узком мирке своей научной работы” [2, с. 160], – ознаки фанатизму.

Його дружина констатує доброту Йоганнеса: “он, в сущности, очень добр” [2, с. 171]. Сам же Йоганнес оцінює себе так: “Вообще я плохой отец семейства. Самое главное для меня – выразить то, что во мне есть” [2, с. 165], – перші прояви егоцентризму як риси характеру. Отже, доброта – це ознака характеру яка виявляється час від часу. Це підтверджує й репліка: “на... друзей мне, честно говоря, наплевать” [2, с. 158]. А приїзд егоїстичної та безжальної Анни Мар руйнує гармонійні стосунки в його родині – стабілізує егоцентризм як рису характеру, виступає підґрунтям для формування зрадливості: “Обнимает её, губы их сливаются в горячем, длительном поцелуе” [2, с. 215].

Отже, Г. Гауптман у п'єсі “Одинокі” зупинив увагу читачів на родинно-інтимній характеристиці. За допомогою переважно прийомів само- та інохарактеристики письменник доводить, що егоцентризм і зрадливість – риси, які ведуть до руйнації сімейного життя.

Г. Гауптман у п'єсі “Ткачі” змалював фабрикантів, поведінку яких визначає турбота про власний матеріальний зиск: “А нынче они все загребают себе” [2, с. 248]. Крім цього, поведінку фабриканта Дрейсигера визначає злість. Замість того, щоб нагодувати голодну дитину (“Я голоден” [2, с. 234]), він каже: “Ладно, там видно будет. Не задерживайтесь! Положите его в конторе на диван” [2, с. 234]. Ще однією рисою характеру представника фабрикантів є підлість, адже свою антидуховну діяльність він прикриває добрими намірами: “вы должны понять, что намерения у меня добрые” [2, с. 236].

Ткачі, котрі не мали змоги прогодувати власні сім'ї та отримували “жалкую милостину, а не плату за работу” [2, с. 230] проявили здатність повстати проти несправедливості, чим засвідчили спільну рису характеру – бунтарство. Першим збунтувався ткач Беккер: “Я вам не дам заткнуть мне глотку” [2, с. 231], “Все это надо сломать... Немедленно! Нельзя больше терпеть! Нельзя терпеть!” [2, с. 252].

Таким чином, письменник протиставив характери представників двох соціальних сфер, де заможних наділяє такими рисами, як злість і підлість, а бідних – бунтарством і почуттям власної гідності. І хоча письменник збільшує масштаби свого мислення (від змалювання родинних стосунків до соціальних протиріч), прийоми характеротворення залишаються незмінними.

У першій дії “драматичної казки в п’яти діях” “Затоплений дзвін” Г. Гауптмана перед читачами постає Раутенделейн – “істота із світу фей”, яка в житті керується емоційністю, навіть не замислюючись над своїм походженням: “И вдруг так захочется знать, / Кто были отец мой и мать... / Но, если нельзя, – и не надо, / Жизни я все-таки рада” [2, с. 380].

Захоплення власною вродою (“Друзей отыскать я сумею всегда, / Я ведь красива, мила, молода”) призводить до формування зарозумілості як риси характеру. Про цю рису свідчить Водяний: “не смей дерзить! Ты слышишь? / Ах, пигалица, чибис желторотый, / Цыпленок мокрый, скорлупа пустая, / Ты вздорная девчонка, вот кто! Квак! / Кворакс, я говорю тебе, квак, квак!” [2, с. 382].

При знайомстві з чоловіком, який сподобався, Раутенделейн здатна проявити турботливість. На питання Генріха (“Но как сюда попал я?”), Раутенделейн відповідає: “Сама не знаю, милый незнакомец, / Не надо беспокоится об этом, / Вот сено, мох, приляг и отдохни, / Тебе сейчас покой необходим” [2, с. 388]. Але подібне показове добротворення насправді спрямоване на те, щоб зачарувати Генріха. Раутенделейн, керуючись емоційністю, сама говорить про це чоловікові: “Нравишься ты мне” [2, с. 433].

Дівчина в діалозі з Генріхом констатує злість, як ознаку характеру, що проявляється час від часу: “Я очень злая – если рассержусь” [2, с. 433].

Подібна самохарактеристика свідчить, що Раутенделейн не має чітких критеріїв добра і зла. І можна сказати, що саме це й визначає риси її характеру: “Пусть я хитра, упряма и ленива, / Коварна, непослушна – все, что хочешь” [2, с. 434]. А у ставленні до родини Генріха дівчина виявилась справжнім злотворцем – злість стабілізується в рисі характеру. Про це говорить Пастор: “О девка наглая! Да ты его / Украла у жены и у детей, / У человечества всего!” [2, с. 446].

Згодом Раутенделейн сама розкриває нестабільність своїх почуттів, демонструє лише здатність закохуватися, тобто керуватися інстинктами, а не любити: “Прощай, прощай! Я больше не твоя” [2, с. 501].

Генріх у хвилину тяжкої хвороби робить зізнання своїй дружині: “Я знаю, много зла / Тебе я причинил. Я оскорблял / Твою любовь не раз. Прости меня!” [2, с. 423], що свідчить про його чесність. У той же час його дружина Магда визнає і доброту Генріха у ставленні до неї до заміжжя (“Меня ты поднял, сделал человеком; / В невежестве, мытарствах, нищете <...> И никогда любовь твою сильней / Не ощущала я, чем в те мгновенья, / Когда мой разум властною рукой / ты к свету обратил из темноты” [2, с. 423]), у ставленні до людей взагалі: “Ты – божий голос, ты податель счастья, / Которым даришь ты людей” [2, с. 426].

Одужавши, Генріх захоплюється Раутенделейн, а наслідки цього вчинку констатує Пастор: “Такой примерный, честный человек, / до глубины души благочестивый, / Отец семейства! <...> И вдруг его какая-то девчонка / Хватает,

заворачивает в фартук / И тащит за собой невесть куда / К великому стыду всех христиан” [2, с. 446]. Генріх мотивує це звичайним пошуком щастя (“Когда меня “счастливый мастер” звали, / Ни мастером я не был, ни счастливым, / Теперь я мастер, и теперь я счастлив!” [2, с. 451]), а Пастор – злотворенням: “Вы слишком глубоко во зле погрязли” [2, с. 457]. Коли ж Генріх почув звук затопленого дзвону, він також усвідомив злість як визначальну рису характеру Раутенделейн: “Прочь! Я тебя ударю, дух бесовский!” [2, с. 482].

Але, коли Генріху знову треба було одужати, він, забувши свої попередні слова, звертається по допомогу до неї: “Постой! Коснись руки моей сначала, / Узнай меня!” [2, с. 498].

Отже, зарозумілість, показове добротворення, емоційність виявилися такими рисами характеру Раутенделейн, які спричинили й появу егоцентризму. А емоційність та прагнення Генріха до щастя визначили нестабільність його характеру.

Для змалювання усіх цих рис обох характерів Г. Гауптман удається до іно- та самохарактеристик дійових осіб.

Крамер (герой драми Г. Гауптмана “Міхаель Крамер”) – митець, є носієм доброти як стабільної риси характеру. Саме доброта визначила спрямованість його дій на позбавлення в характері учнів усього міщанського [3, с. 91].

У родині Крамер-батько виховує добротворців. Так, у звертанні до сина він промовляє: “Сделай первый шаг к добру, а второй и третий пойдут уже сами” [3, с. 112]. Донька також приймає позицію батька і вирішує вміти “сдерживать себя и бороться за высокое” [3, с. 86]. До того ж Крамер підтримує добротворчі позиції інших людей, якщо вони “полагают, что делают добро, им нельзя мешать” [3, с. 102].

Отже, Г. Гауптман стверджує, що риси характеру (доброта) може закладатися як генетично, так і формуватися в родині, де панує добротворча (одухотворена) атмосфера.

Таким чином, Г. Ібсен і Г. Гауптман переважно змалюють своїх дійових осіб на родинно-інтимній характеристиці. Драматурги переважно розкривають, а не творять характери, користуючись доволі одноманітними прийомами: само-, інохарактеристики, констатації, роздуми. Спільними є й позиції письменників щодо змалювання рис характерів, що ведуть до руйнації сімейного життя – байдужість, егоцентризм, легковажність, зрадливість.

Вивчення драматургії Лесі Українки за допомогою методу компонентного аналізу з позицій характеротворення дало можливість з’ясувати, що письменниця нерідко (особливо в ранній період її творчості) розпочинає розкриття чи формування окремих рис і характерів дійових осіб із суто природних (точніше – спадкових) та з соціальних, звичаєвих та національних умов і лише пізніше звертається до правових, історично-політичних, ідеологічних та філософських чинників і мотивів наявності чи формування окремих рис або й характерів дійових осіб.

У драматургії малих жанрів (форм) Леся Українка змалювала дійових осіб здебільшого з кількома рисами характерів і досить повільно ускладнювала способи

їх творення й самі характери. У найперших діалогізованих творах цього типу, Леся Українка розпочинала з констатаційного чи інформативного домінування окремих рис відповідно зумовленим ними діям або вчинкам дійових осіб, а також звичайно, з логічного висновку (переважно у формі характеристики, самохарактеристики чи інохарактеристики або звичайної (до наївності спрощеної) оцінки у вигляді образи чи обурення (Прочанин – “На полі крові”), засудження (Муза – “Музині химери”), найпростішої характеристики (Дівчина мила – “Прощання”). У даному разі все зумовлюється причиною та ситуацією, оскільки й такі риси, і навіть деякі однодвоскладові характери виявляються переважно у вчинках (“Іфігенія в Тавріді”, “Три хвилини” та ін., рідше – у вагомих репліках (“Божа іскра”) тощо).

Пізніше авторка в її поясненнях і ремарках вказує на ту чи іншу якість людини і потім простежує процес переростання ознаки або якості людини в її рису характеру: житейську практичність у практицизм (Юда – “На полі крові”). Але на цей раз уже і в репліках дійових осіб, і авторських ремарках, і особливо в характеристиках та у взаємних характеристиках проглядається й звертання дійових осіб і самої авторки до найпоширеніших принципів моралі (егоїзму – “Айша і Мохаммед”, доброти – “Триптих”, мстивості – “Іфігенія в Тавріді”, “Прокляття Рахлілі” тощо) та етики (за кінцеву ціль своїх дій і вчинків ставлять добро, благо і добротворення герої Іфігенія “Іфігенія в Тавріді”, Жирондист “Три хвилини” та ін.; зло, шкоду і злоторення прагнуть творити антигерої Монтаньяр – “Три хвилини”, Юда – “На полі крові” і т. ін.).

Найпоширенішими в цьому випадку стають такі прийоми, окрім уже названих, роздуми (“Три хвилини”) та спостереження (“Грішниця), самоспостереження (“В дому роботи, в країні неволі”) та спогади (“Прощання”). Значно рідше авторка вустами дійових осіб робить спроби найпростіших форм психоаналітичних роздумів або спостережень (“На полі крові”, “Айша та Мохаммед”).

І вже зовсім рідко драматург удається до того, щоб простежити процес первісного формування якоїсь риси чи групи рис характеру під впливом причин, обставин, умов і ситуацій – тут можна назвати всього кілька випадків: “Грішниця”, “На полі крові”, “В дому роботи, в країні неволі”.

У драматичних поемах, створених уже естетично й етично зрілою авторкою, окремі риси і характери дійових осіб супроводжуються помітним духовним збагаченням або деградуванням: головні дійові особи цих творів уже думають, говорять і діють більш усвідомлено, доводять свої думки та позиції глибше й переконливіше, а позиції – етичні й морально визначеніші, відповідні їхнім кінцевим цілям.

У драматичних поемах Леся Українка показує переростання ознак ледачості, пасивності, сліпоти й млявості у рабську покірливість і безвільність. За допомогою роздумів, інохарактеристик драматург показує не тільки, як рабська слухняність визначає поведінку дійових осіб, а й як у безвільних осіб формується зловивість, деспотизм тощо.

Ще складнішим постає процес творення характерів дійових осіб у драмах Лесі Українки. Тут особисті та суб’єктивні почуття, інтереси, й потреби дійових осіб частіше всього подаються переплетеними або протиставленими громадським,

етнічним, національним і народним, а тому майже в кожній із цих п'єс простежується ще складніший процес формування й стабілізації чи деградації рис і характерів більшості головних дійових осіб.

У цих п'єсах Леся Українка подає вже і нетрадиційно багатослівні представлення дійових осіб, і настільки розширені пояснення, описи декорацій та умов та ситуацій, і такі багатослівні ремарки, з яких читач одержує надзвичайно багату інформацію (вже не тільки про супровідні жести, вияви міміки чи пантоміми дійових осіб, скільки про впливовість їхнього оточення, про мотиви мовлення й діяння, а отже, й про принципи та добро- чи злотворчу цілеспрямованість процесу формування, стабілізації чи деградації рис і характерів.

У драмах Леся Українка звертає основну увагу на такі риси, як егоїзм, егоцентризм, альтруїзм, доброту і злість. Формування зазначених рис проходить складний шлях пошуку критерії добра і зла через млявість, розгубленість, невизначеність. Для цього письменниця використовує значно ширший спектр прийомів: фантазування, характеристика, роздуми, психоаналіз, індивідуалізація мовлення тощо.

Крім того, у драмах Леся Українка майже постійно і обов'язково пов'язує формування характерів дійових осіб з їхньою приналежністю до тієї чи іншої соціальної групи ("Осінь казка", "Лісова пісня"). Саме тут, переконує Леся Українка читача в тому, що представникам соціальних верхівок притаманний егоїзм і егоцентризм і що "переплетення" моралі, етики (а, отже, й характерів) несе в собі особливі загострення, але не до антагонізму.

Таким чином, порівняльний аналіз драматургії Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Лесі Українки дає право стверджувати, що письменниця, успадкувавши кращі традиції західноєвропейських драматургів, пішла далі – різноманітнішими стали прийоми творення характерів, характери не лише розкриваються, а формуються й творяться. Крім цього, тільки Леся Українка вдається до називання рис характерів у представленні дійових осіб, у ремарках і авторських поясненнях.

Проте, дане дослідження – це лише постановка проблеми, а остаточні висновки можливі лише після вивчення всієї драматургічної спадщини Г. Ібсена і Г. Гауптмана з позицій характеротворення.

Список літератури

1. Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Ю. Вибрані праці. – К.: Мелдикол, 1992.
2. Гауптман Г. П'єсы. Т.1. – М.: Искусство, 1959. – 576с.
3. Гауптман Г. П'єсы. Т.2. – М.: Искусство, 1959. – 526с.
4. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. – К.: АН УРСР, 1963. – 232с.
5. Ібсен Г. Й. Вибране. – К.: Художня література, 1956. – 342 с.
6. Папуша І. Компаративний аналіз // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – №6. – С. 51-56.
7. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 4: Драматичні твори (1907-1908). – 352 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 5: Драматичні твори (1909-1911). – 334 с.

9. Українка Л. Зібрання творів у 12-ти томах. – К.: Наукова думка, 1977. – Т.6: Драматичні твори (1911 – 1913). Переклади драматичних творів. – 334с.
10. Хороб С. Неоромантизм Лесі Українки в контексті західноєвропейської модерної драми // Українська література в загальноосвітній школі. – 2003. – серпень. – С. 33-38.

Вірченко Т. І. Драматургія Лесі Українки, Г. Гауптмана, Г. Ібсена: індивідуальні особливості процесу створення характерів /Т.І.Вірченко// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 193-200

В роботі совершена попытка определить особенности создания характеров на материале произведений Г. Гауптмана, Г. Ибсена и Лесы Украинки. Исследователь не просто назвала черты характеров действующих лиц, а и раскрыла то, насколько принципы морали, определяя мысли и действия действующих лиц, направляют их на создание добра или зла.

Ключевые слова: характер, черты характера, создание характеров.

Virchenko T. I. The dramatic of Lesya Ukrayinka's, G. Gayptman's, G. Ibsen's: individual specify of character creation / T. I. Virchenko// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 193-200

The elements ways of creation of characters in dramatic of Lesya Ukrainka's and G. Gayptman's. So it turns out if they have attribute soul (they are directed to good or evil things).

Key words: character, character features, character creation.

Стаття надійшла до редакції 13 грудня 2010 року

УДК 821.161.2-09

ДО ПИТАННЯ ПРО ПСИХОЛОГІЗМ ПРОЗИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Вісич О. А.

Музей Лесі Українки, Ялта, Україна

У статті розглядається своєрідність образів чоловіків у прозі Лесі Українки та еволюція їх характерів. Основна увага приділяється психології чоловіків-інтелігентів у модерних оповіданнях письменниці.

Ключові слова: тип, гендерні ролі, психологізм.

Творчість Лесі Українки неодноразового ставала об'єктом літературознавчих досліджень, проте переважна більшість науковців обирали предметом своїх студій поетичний та драматичний доробок, оскільки саме вони вважаються найвагомішою частиною творчості письменниці. Аналізу прози присвячено всього кілька наукових розвідок: «Леся Українка – прозаїк» О. Бабишкіна, «Проза Лесі Українки» Л. Кулінської, «Художня проза Лесі Українки. Творча історія» Т. Третяченко та ін. Важко визначити, що зумовлює брак уваги до однієї з іпостасей творчого генія Лесі Українки. Вітчизняне літературознавство виробило низку стереотипів щодо місця прози авторки в літературному процесі кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Досі поширеною є думка, що оповідання письменниці значно слабші як за її власну драматургію, так і за набуток прозаїків того часу взагалі. Однак прискіпливіший погляд на оповідання письменниці дає підстави стверджувати, що і в прозовій манері Леся Українка досягла майстерності, запропонувала вельми цікаві новації, а художній код прозової спадщини авторки потребує більш ретельної дешифровки.

У сучасних нечисленних студіях, що торкаються прози Лесі Українки (В. Агеєва, Т. Гундорова, М. Крупка тощо), переважає феміністична критика. Внутрішній світ жінки та її соціальне оточення дійсно постійно перебували у центрі уваги письменниці, що працювала в різних жанрах. Не стала виключенням її проза, де чоловіки переважно займають маргінальне місце, нерідко виступаючи пасивним атрибутом жіночого світу. Проте другорядні чоловічі постаті в творах письменниці зображені самотньо та заслуговують на окреме вивчення, що і є завданням цієї статті.

Як відомо, стиль Лесі Українки – прозаїка еволюціонував, що свого часу відзначив ще Олег Бабишкін. Це не могло не позначитись на певній строкатості образної системи. Загалом оповідання письменниці можна умовно поділити на 2 групи:

- 1) народницька імітація;
- 2) імпровізаційна проза, що складає модерністські пошуки авторки.

Першу групу складають оповідання «Така її доля», «Святий вечір», «Волинські образки», «Одинак». У творі «Така її доля» розкривається проблема шлюбу та абсурдної пасивності жінки перед нав'язаними мускулітним суспільством стереотипами. Пунктирний образ чоловіка-п'янички існує також лише як

стереотипний знак у творі. Народницький стиль та наївна прямота висвітлення провідної ідеї твору свідчать про незрілість авторського почерку. Проте вже в цьому тексті Леся Українка окреслює одне з основних гендерних питань, над яким міркуватиме протягом всього творчого шляху.

Оповідання «Одинак» так само має народницьке забарвлення. Проте на сей раз в центрі уваги – трагічна доля молодого рекрута, якого силою відправляють до війська. Оповідання має символічну назву, що віддзеркалює соціальний статус героя (Корній – єдиний син у матері), його психологічний стан та прогнозує недалеке майбутнє. Адже після шести років рекрутської служби він може залишитись без матері, яку нема кому доглядати у чужій сім'ї. Не дочекається його і кохана, що вповні залежна від своєї матері.

Напруга зображення досягається завдяки прийому трагічного мовчання, що з роками у драматургії Лесі Українки набуде особливого значення, скажімо, у драматичному діалозі «Айша та Мохаммед». Образ Корнія втілює водночас мовчазну приреченість та латентну непокору, що готова вибухнути потужною енергією проти гнобителів. Риси, притаманні Корнію, відтворенні у пізніших творах письменниці при зображенні лицарів за духом, а не за статусом. Зокрема певна еволюція цього типу спостерігається у ліро-епічному творі „Роберт Брюс, король шотландський”.

Друга, більш об'ємна, група оповідань Лесі Українки багатша нюансами у зображенні чоловічих образів. Талант письменниці-модерніста виявляється у поглибленні психологізму характерів, витонченості художньої деталі та семіотичній щільності тексту.

Одним з кращих оповідань Лесі Українки вважається «Над морем», що було написано за мотивами кримських спогадів. Серед його персонажів образ Анатоля скоріше є епізодичним і маркується як типовий гульвіса, дон-жуан. Насправді не лише він полює за легковажними панночками, але і вони задивляються на помітних франтів, шукаючи «пошлого романсу з бульварним французьким романом» [1, с. 270]. Письменниця ретельно змальовує зовнішній вигляд Анатоля, що є цілком промовистим: «Оддалік показався панич у ясному англійському костюмі, в жокейській шапочці і з хлистом у руці. Він ішов тією самою модною походом, що паничі в отелі «Россия» [3, с. 171]. Маловиразним залишається обличчя чоловіка: спочатку оповідачка його не змогла розгледіти, а пізніше воно справляє на неї таке враження: «Звичайне прилизане обличчя... Коли ми бачимо на картинах такі обличчя, то кажемо, що вони намальовані погано, по-ремісницькому, немов з картону вирізані і лаком наведені» [3, с. 173]. Почувши з вуст кавалера репліки типового ловеласа, оповідачка остаточно збайдужіла до нього. Незабаром «картонно-лакованого» Анатоля біля шукачки розваг Алли Михайлівні замінює молодий офіцер, що також звертає на себе увагу лише «ясними гудзиками та еполетами». Він також, очевидно, належав до дон-жуанівського списку курортної Ялти; про його перемогу над Аллою Михайлівною свідчить «біла пелеринка» у його руці. Отже, в оповіданні «Над морем» авторка обмежується поверховим зображенням чоловіків, які є лише узагальненими емблематичними типами. Поряд

зі схематичними образами молодих ловеласів запам'ятовується також робітник з відром зеленої фарби, якого відкрито зневажає багата курортна публіка.

В оповіданні «Розмова» в'януха, хвора актриса розказує закоханому молодому поетові історію своєї фатальної любові. Леся Українка створила крізь суб'єктивну призму спогадів актриси опосередкований образ чоловіка: «Він був – і тепер єсть – літератор [...] звичайний, «рядовий», пише театральні рецензії і провадить який-небудь відділ у провінціальній газеті [...]. Іскри божої у нього в писаннях нема, сього навіть мені не здавалось ніколи, але мені здавалось, ні, я в тому певна, що в ньому самому іскра божа, що вона світиться в його очах, і що в голосі його є те, чого бракує його фразі» [3, с. 261]. Бездарний журналіст знаходиться у полоні патріархальних цінностей і втрачає через це своє кохання. Сильне пристрасне почуття героїв стає жертвою забобонів та гордині, адже журналіст відмовляється жити за рахунок жінки – популярної актриси, воліючи краще приректи її на злиденне життя без сцени, з мертвим тягарем вмираючого хисту. Однак письменниця не ставить за мету однобоке викриття залежності від фальшивих гендерних ролей, що диктує заскоружлий соціум. Момент важкої останньої зустрічі з актрисою є кульмінаційним у цьому творі й насичений особливою похмурістю: убогий побут, жінка, чужа по суті, тотальна нереалізованість – таким постає колишній коханий перед очима знаменитої акторки. Проте Леся Українка все ж таки не впадає в крайнощі карикатури або сентиментального співчуття. І серед сірих буднів журналіст не втратив „божої іскри” в очах, за яку його так любила головна героїня. Мотив чоловічої нереалізованості письменниця більш рельєфно студіюватиме у драматургії.

В оповіданні «Пізно» розкрито два чоловічі образи. Обидва з них безіменні й умовно позначаються «перший чоловік» та «теперішній чоловік». Леся Українка пропонує дві моделі подружніх стосунків, в центрі яких одна жінка. Перший чоловік – слабка, неяскрава особистість, що до нестями кохає дружину та потурає всім її забаганкам: «Вона дозволяла йому любити себе і вважала се за велику ласку» [3, с. 103].

Другий обранець – молодий доцент, а згодом професор, потребував чогось більшого ніж бальне виблискування своєї жінки. Його спроби налагодити душевний та інтелектуальний зв'язок з дружиною потерпіли поразку: «...йому хотілось, щоб вона укупі з ним сиділа над політичною економією, робила переклади для нього, вона ніколи не могла зрозуміти, навіщо йому се, коли найшлось би багато далеко кращих перекладачів, аби тільки він захотів» [3, с. 103]. Відтак він віднаходить свободу і дає право дружині жити так, як їй заманеться, не відмовляючи собі у втілі постійно кепкувати над зовнішністю, розвагами та відданістю жінки. Б. Якубський, високо оцінюючи оповідання «Пізно», проводить паралелі з драматичним діалогом «Айша та Мохаммед», вбачаючи спільні мотиви у цих творах, що дає підстави говорити про спадкоємність текстів [4]. Отож, в першому і другому випадку коло комунікації подружжя розірване, але відповідальність за це Леся Українка не поклала виключно на чоловіків, радше вони виглядають жертвами жіночого егоцентризму. Відзначимо, що в черговий раз письменниця змальовує чоловічі характери опосередковано, крізь призму спогадів своїх героїнь. Однак з часом

авторку все більше цікавить внутрішній світ чоловіка-інтелігента, що підтверджує оповідання «Помилка (Думки арештованого)».

Образи цього твору можна порівняти з головними персонажами драматичної поеми «Руфін і Прісцилла». Їх споріднює ситуація, у якій чоловіки потерпають від ідеологічних пріоритетів, обраних їхніми коханими, що постають цілісними особистостями, здатними на жертву заради громадянських інтересів. Слід зазначити, що героїня оповідання «Помилка» Галя має виразну чоловічу структуру характеру, в той час як герой, від імені якого ведеться розповідь, «відзначається певною фемінністю, яка проявляється як здатність до саморефлексії, емоційність, тонкість нервової будови. Він стоїть вище будь-яких гендерних стереотипів, бо він людина іншого складу – він митець-письменник» [2, с. 254]. Нерідко герой «Помилки» ловить себе на тому, що він одягає маску, маскує він і своє по-жіночому вразливе ество: «Як я заздрю жінкам, що в них завжди сльози готові!.. А ще ся вічна комедія перед самим собою, сей страз «сентиментальності», «бабство», як се безглуздо! Епічні герої плакали, не соромлячись, і проте були справжніми, щирим героями, а ми? тільки над сльозами і маємо владу, більш ні над чим...» [3, с. 312]. Природжений талановитий лірик, закохавшись у Галину, людину дії зі сформованими переконаннями, поет перестає писати вірші. А згодом задля коханої береться за громадянські теми і навіть принизливі для нього обов'язки коректора пропагандистської літератури. Наступним кроком його гри стає участь у ризикованих справах підпільників, що і приводить його до в'язниці, «камінної скрині». Саме там арештований піддає жорсткому аналізу передісторію свого абсурдного героїзму. На жаль, оповідання «Помилка» залишилось незавершеним, логічний хід думок обривається, тому робити остаточний висновок щодо характеру чоловіка досить складно. Водночас, це найбільший за обсягом твір, де в центрі уваги письменниці опиняється власне чоловіча душа.

Таким чином, в прозі Лесі Українки чоловіки виконують переважно маргінальні ролі. Однак письменниці вдалось проникнути у таїни чоловічої психології та створити низку оригінальних характерів, причому в останніх творах вони стають дедалі виразнішими та змістовнішими. Умовно прозовий доробок Лесі Українки можна назвати тренувальним майданчиком, де вона тільки почала розробляти образи, що увічнені в драматургії авторки. З певністю можна стверджувати, що саме з оповідань письменниці постали амбівалентні чоловічі характери Короля Брюса, Руфіна, Мохаммеда, Дон Жуана та інших.

Список літератури

1. Бабишкін О. Леся Українка – прозаїк // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. – К., 1954. – С 256 – 279.
2. Крупка М. Концепція особистості жінки в прозі Лесі Українки // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. – Т. 3. – Луцьк, 2006. – С. 160 – 245.
3. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 7. – 566 с.
4. Якубський Б. Белетристика Лесі Українки // Українка Леся. Твори: У 10 т. – Т. 9. – Нью-Йорк. – 1954. – С. 5 – 27.

Висыч А.А. К вопросу о психологизме прозы Лесии Украинки/А.А.Висыч// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 201-205

В статье рассматривается своеобразие образов мужчин в прозе Лесии Украинки и эволюция их характеров. Основное внимание уделяется психологии мужчин-интеллигентов в современных рассказах писательницы.

Ключевые слова: тип, гендерные роли, психологизм.

Visych O.A. Men characters in Lessia Ukrainka's prose/ O.A. Visych// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 201-205

The article deals with the specific of men's images in prose of Lessia Ukrainka and their characters' evolution. The main attention is spared to psychology of men-intellectuals in the modern stories of authoress.

Key words: type, gender roles, pychologic.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2010 року

УДК 821.161.2-2.09

**"БЛАКИТНА ТРОЯНДА" ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА
"БЛАКИТНИЙ РОМАН" ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА:
СПРОБА КОМПАРАТИВІСТСЬКОГО АНАЛІЗУ**

Гладка І. С.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті зроблено спробу зіставити та знайти спільні риси у двох творах української літератури різних періодів епохи модернізму: раннього („Блакитна троянда” Лесі Українки) та авангардного („Блакитний роман” Гната Михайличенка).

Ключові слова: модернізм, блакить, ідеал, ім'я, спадковість.

Леся Українка та Гнат Михайличенко – письменники, яких на перший погляд нічого не поєднує, власне як і заявлені у заголовку статті твори. Писалися вони в різний час та мали на меті актуалізувати різні проблеми. Однак, виявилось, можна провести низку паралелей, зумовлених приналежністю творів до єдиної мистецької епохи.

Перше, що вочевидь об’єднує „Блакитну троянду” Лесі Українки та „Блакитний роман” Гната Михайличенка – це винесена в заголовки блакить. Заголовок має неабияке значення для попереднього сприйняття твору. Це своєрідна одежа, за якою зустрічають твір. Блакитний колір мав особливе значення для літератури модернізму. Він став символом нових естетичних позицій мистецтва. Леся Українка у розвідці „Писателі-русини на Буковині” писала: „Протест особи проти околу, що кінечне викликає за собою поривання *ins Blau hinein*, становить неминучий момент в історії літератури кожного народу” [10, с. 276]. Таке поривання у блакить, яке Леся Українка вбачала у творчості новочасних українських письменників, було характерне й для неї самої.

Означення „блакитний” в заголовках названих творів сприймається по-різному. Якщо у назві „Блакитний роман” цей колір видається самодостатнім символом, то в творі Лесі Українки розкривається у поєднанні із назвою квітки, „...що є втіленням земних розкошів, кольору неземного” [2, с. 87]. Уже в назві п’єси ми бачимо зіштовхування піднесеного і земного, з чим протягом твору будемо стикатися постійно.

Для головної героїні твору, Любові Гоцинської, блакитний – це колір ідеалу, до якого вона прагнула. Любов „часів блакитної троянди” не здається їй чимось зовсім неприродним, а уявляється, можливо, єдиним шляхом до омріяного щастя.

Проте незвичний колір квітки може наштовхнути й на думку про штучність. Таким його бачить Орест. Його мрії про кохання „земні” – це прагнення звичайних, хоч і не позбавлених романтики, стосунків. Це здається природним. Однак, він не зробив нічого, щоб мати можливість насолоджуватись бодай яким коханням. Слова

героя „се непевна, ненормальна любов, ... якась безвихідна” можемо віднести до його власного кохання. На певному етапі, хоч і справді складному, він відмовився шукати виходу. Вибір за нього зробила мати, яка фактично розлучила закоханих. Не зміг прийняти самостійне рішення Орест і пізніше; „я піду за нею”, – говорить він у кінці твору. З цього приводу Оксана Забужко висловила таку думку: „По суті, Любов любить не так Ореста (вона робить враження досить сильної натури, щоби подолати свої страхи перед поганою спадковістю, якби справді хотіла стати молодою пані Груїчевою, – натомість вона чинить щось зовсім протилежне, а саме, цілеспрямовано ті страхи підживляє й розворохоблює, ніби вмисне споряджуючи нездоланну перешкоду до шлюбу з коханим, що їй урешті-решт і вдається), – ні, вона любить саму любов без розв’язку, і своїм самогубством на очах у Ореста („Беатріче твоя... квітка... троянда блакитна ... так треба ...”) примусово й незворотно програмує його, сердешного, акурат на таку „безвихідну” любов (Амог) – якщо не таке саме самогубство („...і ти мусиш... за мною...”), то принаймні на мохаммедівську (у п’єсі – Дантову: не забуваймо, що Орест Груїч поет!) *духовну вірність мертвій*” [4, с. 165]. Хоча дослідниця, здається, досить різко висловлюється і на адресу Любові (якийсь безпросвітний прагматизм), видається слушною думка, що „остання воля” Ореста не є самостійним рішенням, а лише відлунням дій коханої.

В. Агеєва зазначала, що модерністи „...охоже руйнують і перевертають опозицію жіночої слабкості / чоловічої сили” [1, с. 171], що виявилось і в „Блакитній троянді” Лесі Українки, і у „Блакитному романі” Гната Михайличенка.

Блакитний колір, що з’являється у заголовку п’єси Лесі Українки окремо у творі „не знаходить... ілюстративного підтвердження” [2, с. 99]. У той час як у „Блакитному романі” Гната Михайличенка майже кожна важлива подія чи деталь „вифарбована” у нього. Однак цей колір протягом твору має різне семантичне, часом навіть антитетичне навантаження. Так, описуючи головного героя Ти, автор говорить про „блакить стоячих вод, оздоблених блідо-зеленою ряскою”, „...блакить безмежних глибин холодних океанів”, „блакить одвічної порожнечі”. Зовсім іншим постає блакитний при описі героїні Іни: „В її душі була блакить свіжого весняного неба, блакить веселих квітів сонячної левади, омитих прозорою росою” [5, с. 198]. Бачимо, що у Ти блакить „тьмава”, холодна, бо його душа являла собою „порожню безодню”, а у Іни – світла, „осліплює яскрава сонячна блакить”, бо душа її відзначалась „повнотою осяйного змісту”. Різні відтінки блакитного кольору спричиняються до різного його сприйняття. В основному ж блакить цього твору пов’язується з блакиттю героя Ти. Він притягував до себе абсолютно всіх людей, поглинав, як безодня, і в цьому помічницею була особлива блакить. „Він – блакитний – вбирає в себе усіх, і це стає первинним, цілісним і вічним притягаючим знанням” [6, с. 18]. Якщо Ти перебуває у пошуках чогось незвіданого, прагне до Мрії, то Іна видається більш „земною”, прагне влаштувати і мати „земне” щастя, бути з коханою людиною. І врешті досягає цього „земним” шляхом – завойовує Ти ціною вбивства його ворога. На відміну від Ореста з „Блакитної троянди”, Іна змогла самостійно побудувати своє, хоча і недовге, щастя. Однак, чи досяг бажаного щастя головний герой Ти, не зовсім зрозуміло. Адже, шукаючи розраду в

Мавці-Іріс, він нібито втікав від реалій кривавого сьогодення, але зовсім без „крові” не обійшлося.

Поєднують обидва твори і промовисті власні назви, що зустрічаються в них. Дослідники „Блакитної троянди” вказують на невідповідність імені головної героїні, адже тема любові, кохання наскрізно проходить усією п'єсою, ім'я ж головної героїні посилює її звучання. Цікаві для розуміння художнього полотна п'єси прізвища Крашева та Милевський. Вони наче акцентують увагу на зовнішній привабливості героїв. Такими ж зовнішніми, поверховими видаються стосунки між цими героями.

Для більшості творів Гната Михайличенка характерна відсутність власних назв. У них з'являється безіменний я-герой, який звертається до такого ж безіменного, невідомого чи невідомої Ти (ти). Проте кожен з цих Я та Ти не є безликим, вони індивідуальні та неповторні.

Щодо імені героя Ти „Блакитного роману” дослідники висувають різні думки. В. Гадзінський, наприклад, вбачав у ньому узагальнений образ українського народу. За Інною Приходько, вибір імен Я, Ти – це просто данина часу: „Згадаймо і поширеність усіх тих „Я”, і „Ти”, і „Син Міста”, і „Син Села” і т. ін. в українській (та й не лише в українській) літературі перших повоєнних років” [7, с. 93]. Те ж читаємо і у Світлани Журби: „Тенденція до змалювання безіменних героїв була поширеною у 20-х роках, що, зокрема, спостерігаємо у повістях А. Головка та Г. Михайличенка” [3].

У будь-якому випадку письменник обирає саме займенник "ти", що дало йому можливість показати читачеві близькість героя-оповідача з героєм Ти, інтимізувати їхні стосунки. Ця близькість наче допомагає краще зрозуміти, достовірніше передати вчинки й почуття головного героя.

Андрій Підпалий тлумачить образи Я й Ти як розчленування головного образу твору: „Ти” – це стан трансу, де не існує почуттів (точніше вони настільки великі, що зливаються з чимось надзагальним і надреальним (блакить), а „Я” – це той же образ, але в стані раціо)” [6, с. 18].

Промовиста етимологія жіночих імен, представлених у творі. Жіноче ім'я Інна у своєму повному варіанті пишеться з подвійною „н”. Це ім'я, найімовірніше латинського походження: *innō* – плаваю. Гнат Михайличенко обрав для своєї героїні „водне” ім'я, а вода у цьому творі є досить промовистим символом смерті. Саме поруч з Іною помирає головний герой Ти. Ім'я Іна можемо прочитати і в іншому ключі як „іна”, тобто інша, не така, як усі, як людина, в якій за позірною слабкістю приховується неабияка сила та вміння досягати бажаного.

В усіх жіночих іменах „Блакитного роману” присутня якась „чоловічість”. Інна – первісно чоловіче ім'я, Яся, Ярослава – жіночий відповідник до знову ж таки чоловічого, чоловічий рід виявляється і в тлумаченні імені Ганна, у творі Г. Михайличенка Ганка була позбавлена своєї статевості, оскільки носила чоловічий одяг.

Здається, всі наведені імена протиставляються дійсно жіночому Мавка-Іріс, адже у „Блакитному романі” тільки ця героїня приваблювала Ти саме як жінка. В імені Мавка-Іріс поєднано легенди різних народів. Мавки – за українськими

народними уявленнями, водяні божества, жінки та діти, що померли неприродною смертю, мають довге волосся, заманують юнаків вродою і чарами. Надзвичайно красивою є і героїня твору Гната Михайличенка, що не втрачає своєї краси навіть померши, „з жакливою посинілою красою роздутого тіла”. Від українських мавок навчилась вона погрозі „залоскотати до смерті”. Грецька богиня Іріс (Іріда) – вісниця – сприяла зв’язку трьох світів: богів, земних мешканців і підземного царства мертвих. У творі Гната Михайличенка Мавка-Іріс також є своєрідною посередницею між минулим і майбутнім. Звернення до різних міфологій не видається штучним (варто згадати також звернення до єгипетської міфології на початку твору і згадки про батька-англійця). Таким чином письменник наче стирає затисненість подій у межах часу і простору.

Отже в її імені Іріс немає нічого чоловічого, але постійний її атрибут – лотос (до речі, інструмент єгипетської богині зі співзвучним іменем Ісіда (грец. Ісіс) – „символ андрогіна, як чоловіча брунька в жіночій квітці. Він уособлює єдність протиріч” [8, с. 273].

Людина, з якою герой „Блакитного роману” Ти дійсно почував себе добре, мала ім’я Чоловік (вже не прихована „чоловічість”). Гнат Михайличенко впродовж усього твору наголошував саме на мужності цього героя: „У весь зріст поруч з Мавкою став Чоловік з засмаглими зарослими грудьми і мужнім станом”, „Ти пригорнувся до його могутніх зарослих грудей”, „Великий, вилитий з тіла-криці, зарослий фавн”. З іншого боку, чоловік – те саме, що людина, тобто революцію творять звичайні люди.

Предметом постійної уваги при дослідженні „Блакитної троянди” Лесі Українки є „сцена божевілля” головної героїні Любові, яку називають невинуватою, схематичною. Проте, навряд чи зображення божевілля було самоціллю для письменниці, „...в творі Лесі Українки біологічні виміри безпосередньо поєднані з вимірами духовними” [2, с. 97]. Проблема спадковості стає цікавою не сама по собі, а у сприйнятті її героїнею та у її спробах знайти вихід з ситуації, не нею створеної.

До проблеми спадковості певним чином звертається і Гнат Михайличенко. Відстороненість від світу, поринання подумками в минуле головний герой неначе успадкував від матері, що захоплювалась давніми легендами. Навіть з життя вони пішли однаково – „смерть дітей – віддзеркалення смерті батьків” [6, с. 18]. Імовірно, життя Любові Гощинської могло б закінчитись так само, як і в її матері, але вона власноруч вирішила змінити плін подій.

Отже, не дивлячись на відмінності у творах, вони все ж об’єднані певними стильовими особливостями, характерними для літератури доби модернізму. Спільною в них виявилась і центральна ідея – мрія про ідеал та подолання перешкод у її досягненні.

Список літератури

1. Агеева Віра. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К.: Факт, 2003.
2. Гуменюк Віктор. Шлях до „Одержимої”. Творче становлення Лесі Українки – драматурга. Монографія. – Сімферополь: Таврія, 2002
3. Журба С.С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст. – Автореф. дис. ...канд. філол. наук. – К., 1999.

4. Забужко О. *Nôtre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. – К.: Факт, 2007.
5. Михайличенко Г. *Художні твори*. – Одеса: Державне видавництво України, 1929. – Т. 1.
6. Підпалій А. Про деякі особливості поетики „Блакитного роману” Гната Михайличенка // *Українська мова та література*. – 2001. – № 12.
7. Приходько Інна. Гнат Михайличенко // *Письменники радянської України. Збірник: 20-30 роки: Нариси творчості / Упор. С.А. Крижанівський*. – К.: Радянський письменник, 1989.

Гладкая И.С. "Голубая роза" Леси Украинки и "Голубой роман" Игнатия Михайличенко: попытка компаративистского анализа /И.С.Гладкая// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 206-210

В статті зроблена спроба сопоставити і знайти загальні риси в двох творах української літератури різних періодів епохи модернізму: раннього ("Голубая роза" Леси Українки) і зрілого ("Голубой роман" Ігнатія Михайличенко).

Ключевые слова: модернізм, голубизна, ідеал, ім'я, успадкованість.

Hladka I.S. The Discurs of Modernism in Lessia Ukrainka's "The Blue Rose" and Hnat Mychaylychenko's "The Blue Novel" / I.S. Hladka// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 206-210

This article is attempt of comparative analysis of two Ukrainian literature's works of different periods of modernism epoch: Lessia Ukrainka's "The Blue Rose" and Hnat Mychaylychenko's "The Blue Novel".

Key words: modernism, blue, ideal, name, heredity.

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2010 року

УДК 821.161.2 – 2.09

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ Й ТЕАТРАЛЬНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄСИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА "БРЕХНЯ"

Гуменюк В. І.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті розглядаються основні літературознавчі праці, присвячені п'єсі В. Винниченка "Брехня", а також театральні постановки, які розкривають художню багатогранність твору.

Ключові слова: драма, театр, інтерпретація.

П'єси, написані Винниченком до "Брехні" – то здебільшого все високомистецькі літературні твори, а "Брехню", мабуть, можна вважати справжнім шедевром автора. Вона привернула особливу увагу критики і, що особливо цінно – театрів, до того ж не лише українських, таких, скажімо, як Театр Миколи Садовського в Києві чи "Руська бесіда" у Львові (обидві постановки здійснені 1911 року, невдовзі після появи п'єси), а й російських та західноєвропейських. Досить сказати, що в Італії за участю славетної актриси Емми Граматіки "Брехня" виставлялася більше трьохсот разів, йшла також в багатьох театрах Німеччини, Бельгії, Чехії, інших країн [1].

З-поміж перших відгуків на п'єсу виділяється досить розгорнута розвідка М. Вороного "В путях брехні", що з'явилася друком у кількох числах київської газети "Рада" в липні 1911 року [2]. Власне ця стаття є певним продовженням попередньої "Драма живих символів" [3], в якій дослідник прагне окреслити особливості нової драми, котрі, як він наголошує, полягають передусім в перенесенні уваги з зовнішньої акції на внутрішній світ персонажів: "Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшний образ кривавого побоїща в душі людини..." [4]. Властива новій драмі схильність до увиразнення внутрішніх конфліктів, на думку Вороного, який тут певною мірою спирається на міркування С. Пшибишевського, висловлені ним в есеї "Про драму і сцену", пов'язана передусім зі сценічним уреальненням в зовні правдоподібній (у вигляді, наприклад, якогось родича чи приятеля провідного персонажа), а насправді глибоко символічній істоті, затаєних прагнень чи поривань героя. "Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, – пише М. Вороний, – автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту, – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну" [4, с. 167]. Між тим така постать може бути в п'єсі (як Невідомий в "Жінці з моря" Г. Ібсена чи Командор, явлений Дон-Жуану у фіналі "Камінного господаря" Лесі Українки), а може й не бути. Зводячи неозорий арсенал засобів символізації образної мови до якогось одного, і С. Пшибишевський,

і М. Вороний явно спрощують картину, так би мовити, замість бодлерівського “лісу символів” бачать лише одне дерево [5].

Таким виразно символічним персонажем, на думку М. Вороного, є в п'єсі В.Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” Сніжинка – “символ самоцінного мистецтва в душі художника” [6]. Але хіба ж Рита не є за всієї своєї психологічно-побутової окресленості менш виразним символом – символом цілком земної краси, буяння життєвої сили, яка так само не байдужа художнику? Так само не зовсім слушно М. Вороний виділяє з решти персонажів “Брехні” Івана Стратоновича, котрий, на думку критика, “є живий символ того морального пречуття, того неблаганного закону, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні”, “нищить всі її плани самоодурення” [6, с. 179]. Здається, Л.С. Дем'янівська дещо категорично заперечує можливість подібного трактування постаті Івана Стратоновича: “...спроба представити один з образів – Івана Стратоновича – як образ символічний, друге “я” героїні, щось на зразок чорта-двійника Івана Карамазова в романі Ф. Достоевського “Брати Карамазови”, не має, на наш погляд, під собою ґрунту” [7]. Думається, постать Івана Стратоновича має не лише житейські, а й символічні виміри. Але це можна сказати про переважну більшість персонажів, про всю образну тканину п'єси. Якщо Іван Стратонович є alter ego героїні, втілення того, що становить “трагедію її життя”, так би мовити, тугу за абсолютною безгрішністю, то чому Тось не може сприйматися як ще одне alter ego героїні, як втілення радості життя, самоцінності чуттєвої насолоди, а Андрій Карпович як втілення жертвовності, а Карпо Андрійович як втілення безмежної доброти, а Пульхера як втілення раціональної розпорядності (адже Наталя Павлівна пішла на смерть, вважаючи це цілком доречним в конкретних життєвих обставинах)?.. Врешті найсимволічнішою постаттю п'єси є сама Наталя Павлівна.

Характеризуючи в статті “В путях брехні” Наталю Павлівну як людину, яка попри свою інтелігентність, освіченість, визначний розум, практичний хист і палкий жіночий темпрамент “не зуміла зорієнтуватись в житті”, бо її “не звабили ні глибини світопізнання і вища наука, ні політична боротьба і партійна діяльність”, як таку собі вітрогонку, якій хочеться і “невинність соблюсти, и капитал приобрести”, як жінку, яка виявляє “здрібнілість пасивної міщанської натури” і т. д. [6, с. 177], М. Вороний дає раціонально вичерпне і до того ж досить поверхове трактування п'єси, зводячи її глибинний символізм нанівець, звужуючи його лише до суто технічного засобу. Хоча наголос на приналежності п'єси В.Винниченка до нової драми, в якій оповідні мотиви подаються лише окремими невіддільними від дієвості штрихами, в якій інтрига з її мелодраматичними ефектами підпорядковується розкриттю внутрішніх конфліктів, засвідчує плідність багатьох міркувань дослідника.

У своїй оглядовій статті “На сучасні теми” коротко зупинився на п'єсі “Брехня” критик часопису “Українська хата” М. Сріблянський, зазначивши, що головна героїня, “сердешна молодиця”, “так заплуталась в тенетах своєї філософії та практики брехні, що не знайшла інших дверей в житті, як тільки двері в могилу” [8]. Важко погодитися з В. Стельмашенком, який вважає, що згідно зі Сріблянським Винниченко “поетизує брехню” [9]. Насправді М. Сріблянський подає ряд доволі суперечливих міркувань, які об'єктивно засвідчують незглибимість художньої

проблематики п'єси та її неспівмірність з його ж тезою про те, що це “твір суґубо тенденційний” [10]. “Брехня” доказує, – пише критик, – що коли брехня дає радість – то хай живе брехня!”, але тут же додає: “Брехнею весь світ пройде, а назад не вернешся. Брехня – це одна з тих “шкаралупин”, які Винниченко взявся розбивати без милосердя” [10, с. 171].

Симптоматична упередженість М. Сріблянського стосовно деяких суттєвих стильових рис п'єси. Зазначаючи, що твір “написаний майстерно”, критик все ж зауважує: “...деякі немотивовані психологічні фокуси здаються штучними”. Залучаючи до аналізу ще й оповідання автора, критик узагальнює: “Пише Винниченко занадто похапливо... схематично... А це дає перевагу штуці, а не мистецтву” [10, с. 173-174]. Відтак М. Сріблянський не зовсім безпідставно відмовляє Винниченкові в “клясицизмі”, який, на його думку, властивий М. Коцюбинському та Лесі Українці. Певну осторогу щодо авангардної вибагливої розхристаності Винниченкового стилю, як бачимо, виявляв не лише С. Єфремов, а й критики “Української хати”, які були типовими представниками раннього модернізму, отже апологетами класичної гармонії і краси, зокрема й М. Сріблянський. Цікаво, що ці авангардні риси об'єктивно угледів М. Сріблянський в такому зовні гармонійному та композиційно злагодженому творі як “Брехня”.

На своєрідній стилістиці “Брехні” наголосив рецензент вистави в Театрі Миколи Садовського, критик, що виступив під псевдонімом Alienus (очевидно, цей псевдонім мав підкреслити безсторонність суджень). Відзначаючи, що в п'єсі згідно з новітніми мистецькими тенденціями переважає драматизм буденності і відтак “драма одбувається тихо, непомітно, там, в душі людини”, він веде мову про суттєве в ній “тонке психологічне переживання”, яке з'ясовується “лише натяками”, і запорукою успіху Любові Ліницької в головній ролі вважає перш за все гру “з потрібною нюансіровкою” [11]. Саме брак подібної витонченості у виконанні Олександром Корольчуком ролі Івана Стратоновича зумовив, як пише критик, певну поверховість сценічної постаті. Дещо прямолінійно наголошуючи на силі характеру персонажа, незламності його волі, актор в його подобі був “якимсь манекеном”. Але це тільки на кількох перших показах вистави. Згодом О. Корольчук спромігся на більш відповідне авторській стилістиці трактування, осягнув характерні психологічні нюанси: Іван Стратонович “зрозумів, що його кремінна воля обсипається од дотику чарів Наталі Павлівни, тоді він перейшов на тон байдужості, сарказму, але це його не спасає і він на наших очах перетворюється в підвладного їй”, стає “наче лялька в руках Наталі Павлівни” [11, с. 192]. Від манекена до ляльки – приблизно так можна схарактеризувати, використовуючи вислови рецензента, еволюцію акторового вживання в роль, яке, найімовірніше, і далі продовжувалось, і, можна припустити, не на шкоду точно відчувтих актором (вже з першої вистави) ігрових аспектів винниченківського образу.

Звичайно, у тогочасній виставі важко було осягти всю складність та багатогранність поезики Винниченкового твору (наприклад, як підкреслює рецензент, “палкий, рухливий, красиво могучий, імпазантний” Іван Мар'яненко в ролі Тося виявився однак надто статичним, лишився в межах “старої школи”). І все

ж загалом вистава здобулася на глибоке трактування п'єси, цілком далеке від поверхового засудження Наталі Павлівни (“брехня не може царювати серед тих, хто їй не підкоряється”), в ній розкрита особлива схвильованість, емоційна впливовість авторського письма (“сидіти спокійно, не дригнувши ні одним нервом, не моргнувши усом – не можемо”). Драматургічне новаторство автора і відчуття цього новаторства сценічним колективом *Alienus* підкреслює дещо риторичною, але промовистою фразою: “З часу постановки “Брехні” ми можемо рахувати нову еру в історії нашого театру” [11, с. 193].

На незглибимості художнього змісту “Брехні” й неосяжних можливостях її трактувань наголошує Л.З. Мороз, посилаючись зокрема й на сценічні втілення п'єси – берлінську постановку 1923 року, режисер якої Фрідріх Кайслер прагнув підкреслити “рідкісний випадок вияву людської шляхетності засобами брехні”; на відносно недавню виставу Львівського театру ім. М.Заньковецької, дещо, так би мовити, феміністично приперчену (режисер Алла Бабенко подає “версію трагедії неординарної особистості в оточенні людей сіро-утилітарних”) [12].

Літературознавчі й сценічні трактування “Брехні”, засвідчуючи особливу мистецьку вишуканість та цілісність цієї п'єси, загалом дають поштовх до глибшого осягнення провідних особливостей драматургічного письма автора. Називаючи “Брехню” твором “одним з найзагадковіших у світовій драматургії”, Л.З. Мороз підкреслює, що в межах незмінного тексту “героїню можна трактувати в багатьох, відмінних один від одного аспектах”, і додає: “Утім, це стосується більшості п'єс Винниченка” [12, с. 104].

Значну увагу п'єсі «Брехня» присвятив у своїй монографії «Слідами його експериментів», присвяченій драматургії В. Винниченка, Сергій Михида [13]. Дослідник слушно наголошує на художній незглибимості твору, вказує на суттєву роль в його поезиті стихії символізму. Однак слідом за М. Вороним арсенал символістських засобів п'єси С. Михида дещо звужує, вбачаючи символізм лише в окресленні постатей окремих персонажів, насамперед Івана Стратоновича й Сані.

П'єса «Брехня» належить до тих творів В. Винниченка, які викликали особливу зацікавленість літературознавців і привернули найбільшу увагу театральних колективів. Критична рецепція та непоодинокі сценічні прочитання п'єси свідчать про складність та неоднозначність втіленої в ній авторської художньої концепції, про високий інтелектуалізм твору, про загадкову приналежність її поетичного світу.

Список літератури

1. В праці В. Стельмашенка знаходимо відомості про постановки “Брехні” на європейських сценах: с. 203, 204, 463 – 470; див. також: Жулинський Микола. Драматичні парадокси долі або Хто такий В. Винниченко // Український театр. – 1990. – № 1. – С. 23 – 24; Рудницький Леонід. П'єси В. Винниченка на німецькій сцені // Там же. – С. 24 – 27.
2. Вороний М. В путях брехні: Критичний нарис // Рада. – 1911. – 8, 11, 12 липня.
3. Вороний М. Драма живих символів // Рада. – 1911. – 2 лютого.
4. Вороний М. Театр і драма: Збірка статей. – К., 1989. – С. 165.
5. Див. зокрема: Рубчак Б. Пробний лет: Тло до книги // Розсипані перли: Поети “Молодої Музи”. – К., 1991. – С. 20 – 21; Наливайко Д. Шарль Бодлер – поет скорботи і протесту // Бодлер Ш.

- Поезії. – К., 1989. – С. 28 – 30; Карабутенко І. Лабіринт Бодлерової естетики // Там же. – С. 255 – 286.
6. Вороний М. Театр і драма... – С. 167.
 7. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко. – К., 1996. – С. 216.
 8. Сріблянський М. На сучасні теми // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 172.
 9. Стельмашенко В. Володимир Винниченко: Анотована бібліографія... – С. 109.
 10. Сріблянський М. На сучасні теми... – С. 173.
 11. Alienus. Нова драма: З приводу постановки “Брехні” В. Винниченка трупю М.К.Садовського // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 191.
 12. Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії Володимира Винниченка. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. – С. 106.
 13. Михіда С. Слідами його експериментів: Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2002. – С. 87–100.

Гуменюк В.И. Литературоведческие и театральные интерпретации пьесы В. Винниченко "Ложь" / В.И. Гуменюк // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 211-215

В статье рассматриваются основные литературоведческие работы, посвященные пьесе В. Винниченко "Ложь", а также театральные постановки, которые раскрывают художественную многогранность произведения.

Ключевые слова: драма, театр, интерпретация.

Humeniuk V.I. Vynnychenko's Play "The Lie" in the Literary Criticism and Theatre Interpretations / V.I. Humeniuk // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 211-215

The article deals with the main critical works, dedicated to V. Vynnychenko's Play "The Lie", with the theatre performances which expose the artistic wealth of drama.

Key words: drama, theatre, interpretation.

Стаття надійшла до редакції 29 липня 2010 року

УДК 821.161.2-09

МУЗИКАЛЬНІСТЬ ЯК ПРИКМЕТНА ОЗНАКА МОДЕРНОЇ ПОЕТИКИ ЛІРИКИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Гуменюк О. М.

Кримський індустріально-педагогічний університет, Сімферополь, Україна

У статті на прикладі циклу "Мелодії" розкривається близькість поетичної мови Лесі Українки до музики. Ідеться зокрема про засоби досягнення ефекту музичного симфонізму.

Ключові слова: лірика, музика, синкретизм мистецтв.

Розширення можливостей художнього слова, посилення його безпосереднього впливу на читача за рахунок апеляції до експресивних засобів інших мистецтв, насамперед музики – ця ще романтична тенденція з особливою виразністю оприявилася в добу модернізму, означення чого знайшло своєрідну концентрацію у славетному гаслі Поля Верлена «Музика – понад усе!» На музикальність як на прикметну ознаку новітнього художнього письма вказує Іван Франко, підкреслюючи, що ця музикальність аж ніяк не є тут якимсь орнаментальним доважком, якоюсь самодостатньою красивістю, вона виступає як сутнісна ознака мистецької мови і пов'язана з прилученням того, хто сприймає літературний твір, до діткливого відчуття найтонших порухів душі персонажа, крізь призму якої подаються події та явища зовнішнього світу. У статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» І. Франко зазначає: «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин, і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення» [1]. І. Франко веде мову про пов'язану з вищим рівнем психологізму музикальність новітньої прози, але зрозуміло, що в поезії ця ознака виявляється ще виразніше.

Розвиваючи відповідні традиції романтичної й пізнішої поезії (а вони плідно даються взнаки у творчості Віктора Забіли, Михайла Петренка, Тараса Шевченка, Степана Руданського, інших авторів), українські письменники доби раннього модернізму піднесли на новий рівень настроєву сугестивність, пристрасну експресивність, інтонаційну вишуканість і розмаїтість та інші споріднені з музикою властивості поетичного слова. Своєрідною апеляцією до музики характеризуються жанрово-стильові пошуки та осягнення Володимира Самійленка, Олександра Олеся, Миколи Вороного, Богдана Лепкого та інших поетів цієї доби. Однак під таким кутом зору їхня творчість ще майже не розглядалася.

Це можна сказати й про поезію Лесі Українки. Тему зв'язків творчості поетеси з музикою розглядали окремі дослідники, зокрема Євген Кротевич [2], Л.В. Мелех

[3], Г.Л. Кисельов [4], Любомира Яросевич [5]. Однак музикальність як прикметна ознака модерної поезики творів Лесі Українки, зокрема її лірики, ще не була предметом ґрунтовного вивчення. Такі назви поетичних збірок, циклів та окремих творів як «На крилах пісень», «Сім струн», «Ритми», «Відгуки», «LiedohneKlang» тощо знаменують насамперед глибинну музикальність художньої мови авторки. Аби переконатися в цьому, пригляньмося детальніше до циклу «Мелодії», яким відкривається поетична збірка «Думи і мрії» (1899).

Означена заголовком мелодійність виступає тут суттєвою ознакою поетичної мови. Тож цілком можна погодитися з Олексієм Ставицьким, який з приводу цього циклу зазначає, що кожна його поезія «немов осібна мелодія більшого музичного твору, який передає всю широку гаму глибоко інтимних переживань поетеси – від тихого суму до пекучої туги зраненої людськими і власними болями душі, від усміху крізь сльози, несмілих мрій про зрадливе щастя до світлих, мажорних гімнів всеперемагаючому весняному оновленню в житті природи і людини» [6].

Поезія «Нічка тиха і темна була...», що нею відкривається цикл, поійнята мрійливою елегійністю, сумовитою лагідністю, яка увиразнюється зокрема тотожністю першого й четвертого рядків кожного з трьох катренів при перехресному римуванні (таким чином утворюється своєрідний ефект рондо):

Нічка тиха і темна була.
Я стояла, мій друже, з тобою;
Я дивилась на тебе з журбою,
Нічка тиха і темна була... [7].

Кожен з рядків, який окільцює ту чи іншу строфу («Нічка тиха і темна була...», «Вітер сумно зітхав у саду...», «Спалахнула далека зірниця...»), ніби творить широкий універсальний контекст глибоких переживань ліричної героїні. Тут маємо вельми своєрідне застосування засобу поетичного паралелізму, за якого явища довілля служать і контрастним фоном щодо емоційного стану персонажа, і водночас відгомоном душевних переливів, які означаються у внутрішніх рядках перехресно сконструйованих катренів.

У цих внутрішніх рядках виразними, але ненав'язливими штрихами подається дещо таємничий, не до кінця розкритий ліричний сюжет, ймовірно пов'язаний з передчуттям близької розлуки ліричної героїні з коханим другом. Затаєні тривоги, означені в цьому сюжеті, з раптовою силою зринають у прикінцевих рядках – «Ох, яка мене туга взяла! Серце гострим ножом пройняла...» (це ніби попередження неповторного Сосюриноного – «Лиш любов, як у серці багнет»). Але цей емоційний сплеск, по-своєму спровокований спалахом далекої зірниці, одразу вуалюється загальною елегійною монотонністю вірша, яка значною мірою досягається згаданим ефектом рондо, а до того ж і посилюється лише жіночим римуванням усієї завершальної строфи (у двох попередніх катренах поєднувались чоловічі й жіночі рими):

Спалахнула далека зірниця.
Ох, яка ж мене туга взяла!

Серце гострим ножем пройняла...

Спалахнула далека зірниця...

У наступній ліричній мініатюрі («Не співайте мені сеї пісні...») авторка вдається до чіткіших контрастних протиставлень – пісня, що співається кимось, лунає зовні, нагадує невисловлену, невиспівану таку ж печальну пісню, що проймає її серце:

...в мене в серці глибоко

Ся пісня сумная рида!

Тут уже дещо виразніше, аніж у попередньому вірші, проступає затаєна експресія. Наростаючи за принципом крещендо, ця експресія з особливою силою зринає в наступній поезії – «Горить моє серце...»

Героїня ніби лишається зовні незворушною, що підкреслюється констатацією відсутності в неї сліз:

...сльози не ринуть потоком буйним,

Мені до очей не доходять ті сльози.

Але вона безпосередньо вводить читача у вражаюче збурений світ своєї зраненої душі, потерпання якої такі незмірні, що сягають космічних масштабів, адже їх могли б і «зорі почути». Патетична піднесеність, експресивна звихреність і зворушлива проникливість цієї багатой на обертони поезії сягають особливої злютованості та впливової сили.

Драматична тема опоетизованої незмірності людських страждань, поступово наростаючи й сягаючи апогею в поезії «Горить моє серце...», раптово змінюється лагідно-грайливими ліричними переливами поезій «Знов весна і знов надії...», «Дивлюсь я на яснії зорі...», «Стояла я і слухала весну...» Розважлива медитативна зажура вірша «Дивлюсь я на яснії зорі...», яка дається взнаки і в сусідніх з ним поезіях, вишукано відтіняє все-таки провідну тут світлу, мажорно-оптимістичну тональність, яка невіддільна від теми неодмінного весняного пробудження, що проймає й природу, й людське єство, окриляє героїню вабливим блиском мрій та сподівань, відвертає від тривожної гіркоти. «Знов весна...», «весна... знов таємно, тихо шепотіла...», «весна... переспівала знов...» – ключовий образ весни як символу нездоланного відродження творчих сил природи й людського духу зумовлює радісну піднесеність наступних після «Горить моє серце...» трьох віршів циклу. Тема радісної піднесеності попри згадані лагідно-грайливі переливи й сумовиті відтінки тут вишукано розвивається за принципом крещендо, так само як на початку циклу розвивалася тема стражденої, спопеляючої душу гіркоти. І так само, як у вірші «Горить моє серце...», тепер уже контрастна стосовно провідної в ньому тональність досягає свого апогею у вірші «Хотіла б я піснею стати...», де також душевні відчуття й поривання ліричної героїні сягають високої, тільки вже мажорної патетики, також набувають космічних масштабів, які при тім не перекреслюють зворушливої проникливості:

Лунали б тоді мої мрії
І щастя моє тасмне,
Ясніші, ніж зорі ясні,
Гучніші, ніж море гучне.

Наступний вірш («Перемога») можна вважати кульмінацією циклу. Тут обидві попередньо заявлені теми (безмірного страждання й весняних надій), обидві тональності (розпачливо-журлива й мрійно-піднесена), обидва лади (мінорний та мажорний) зливаються воедино, точніше вступають у напружену взаємодію, окреслюючи перипетії драматичної боротьби в душі ліричної героїні. Символіка світла й п'ятми, характерна для поезиї Лесі Українки, набуває в цьому вірші особливої вишуканості й виразності. Темний гай, темна хмара, темна земля – все проймається владним творчим саявом весни, а врешті-решт і заворожене тим саявом темне (згорьоване) серце ліричної героїні, яка так натерпілась і зневірилась у своїх безмірних стражданнях, що сприймала спершу те саяво як чуже і, може, навіть вороже, «не хотіла користись весні».

В наступних віршах – «До музи», «То була тиха ніч чарівниці...», «Давня весна» – тематично розмаїтих, сповнених неповторної лагідної задушевності, зворушливої настроєвості, провідним, об'єднуючим є мотив філософського самозаглиблення, мудрого примирення з об'єктивністю й невідворотністю одвічного змагання світлих і темних стихій. І вже втретє тут поступово й ненав'язливо, але неухильно наростає нова емоційна хвиля – поруч із відчуттям неосяжності буттєвих суперечностей оживає й посилюється мотив жаги життя й творення, характерного для поетеси виклику навіть найскрутнішим обставинам, ладним заповнити людське єство. Апофеозом цієї нової теми і водночас владним завершальним акордом усього циклу звучить поезія «У чорну хмару зібралася туга моя...». Її уроча значущість, епічна піднесеність підкреслюються тим, що тут єдиний раз протягом циклу з'являється білий вірш, який своїм поважним плином дещо нагадує гекзаметр, щоправда сповнений особливої емоційної напруги, яка увиразнюється зокрема характерним для українських народних дум поєднанням довгих і коротких рядків, певною уривчастістю ритму.

Гіркота безмірної розпуки, розкрита у вірші «Горить моє серце...», передчуття світлої п'янокі втіхи, характерне для вірша «Хотіла б я піснею стати...», змінюється відважним усвідомленням причетності до буттєвих протиріч і поринанням у їх урочий вир. Промовистим є розвиток у циклі мотиву сліз, одного з прикметних у поетичній творчості авторки. У вірші «У чорну хмару зібралася туга моя...» героїня вже не по той бік страждань, коли «сльози не ринуть потоком буйним», «до очей не доходять». Цього разу її сльози «рясним дощем полились», а відтак «очі, омиті сльозами, ...поглядають ясніше». Героїчна відкритість тривогам буття дає впевненість у їх подоланні.

Цикл «Мелодії» справді надзвичайно мелодійний, вишукано подає широку градацію емоційних станів, від ніжно-грайливих лагідних переливів, що відтворюють найменші порухи, найтонші нюанси людської душі, до звихреної експресії й високої патетики, які за всієї виразності не втрачають характерної для всього циклу зворушливо-ліричної проникливості. Глибинна музикальність поезій

циклу невіддільна від їх інтонаційного багатства, ритмічної вибагливості, своєрідної мальовничості. Як і в інших поетичних творах Лесі Українки, тут важливі образні лейтмотиви – поруч з образом пісні (музи) розвиваються й інші ключові образи: весни й темноти, сліз та зір. Вельми своєрідна й попри позірну мозаїчність драматургічно продумана архітектоніка циклу, яка наближає поетичну мову авторки до музичного симфонізму.

Список літератури

1. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986. – Т. 35. – С. 108.
2. Кротевич С. Пісня і музика в житті Лесі Українки // Літературна газета. – 1953. – 30 липня.
3. Мелех Л.В. Музика в творчості Лесі Українки // Наукові записки Львівської консерваторії. – 1957. – Випуск 1. – С. 100–116.
4. Кисельов Г.Л. Сім струн серця: Музика в житті і творчості Лесі Українки. – К.: Музична Україна, 1968. – 86 с.
5. Ярославич Л. Леся Українка і музика. – К.: Музична Україна, 1978. – 126 с.
6. Ставицький О. Леся Українка // Історія української літератури: У 8 т. – К.: Наукова думка, 1967–1971. – Т. 5. – С. 363–364.
7. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1975–1979. – Т. 1. – С. 117. Надалі вірші циклу цитуються за цим виданням, с. 117–122.

Гуменюк О.М. Музыкальность как характерный признак современной поэтики лирики Лесы Украинки /О.М.Гуменюк// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 216-220

В статье на примере цикла "Мелодии" раскрывается близость поэтического языка Лесы Украинки музыке. В том числе, речь идет о способах достижения эффекта музыкального симфонизма.

Ключевые слова: лирика, музыка, синкретизм искусств.

Humeniuk O.M. To the question of the musical features of Lesia Ukrainka's poetry (the lyric cycle "Melodies")/ O.M. Humeniuk// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 216-220

The author of the article basing on the cycle "Melodies" investigates the nearness of Lesia Ukrainka's poetry style to music. The criticess writes particularly about the ways of the effect of the musical symphonism.

Key words: lyric, music, art syncretism.

Стаття надійшла до редакції 7 жовтня 2010 року

УДК 821.161.2-2.09

ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНОЇ ПОЕТИКИ

ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

(П'ЄСИ «ДОРОГУ КРАСІ» І «БРЕХНЯ»)

Ковалик М.О., Михида С.П.

Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка, Кіровогра, Україна.

У статті розглядається рання п'єса В. Винниченка "Дорогу красі" як своєрідний ескіз майбутнього шедевру – драми "Брехня".

Ключові слова: драма, поетика, творчі пошуки.

Будь-яке вступне слово, приурочене п'єсі В. Винниченка «Брехня», буде мати наразі присмак банальності – надто відомий це твір, надто популярний свого часу, поцінований і осмислений як сучасниками драматурга, так і нинішніми дослідниками. Огляд джерел, необхідний при оформленні наукових статей, зайняв би чимало сторінок, що неможливо в умовах цього жанру. Пошлемося на авторитетні у винниченкознавстві «Анотовану бібліографію», укладену В. Стельмашенком (1989) [8], та бібліографічний покажчик, підготовлений Г. Сиваченко (2000) [6], де той огляд зроблено докладно й високопрофесійно. До зазначених там праць, у яких п'єсі «Брехня» приділено належну спеціальну увагу, додамо монографії В. Гуменюка [3], Н. Малютіної [4], С. Хороба [10] та власну [5], що вийшли друком пізніше.

Попри зазначену масштабність «Брехніани», говорити про її вичерпаність явно зарано. Один із «найзагадковіших у світовій драматургії» (Л. Мороз) творів має колосальний поетикальний, естетичний, психологічний, морально-етичний потенціал, тож і потребує пильного дослідження, осягнення глибинно, без поспіху, як це іноді трапляється в сучасному українському літературознавстві, змушеному віднаходити й повертати втрачене. Словами В. Старого (псевдонім Василя Королева) кажучи, «не слід забувати, що «Брехня» належить перу кращого сучасного письменника [...], і п'єса має право сподіватися на нерядове до себе відношення»[7]. Зазначена критиком «сучасність» В. Винниченка немовбито мала вважатися сьогодні епітетом, але віддаль у часі тільки переконує у позачасовій істинності цього означення. Наразі дослідникам варто лише обрати ракурс дослідження п'єси, розглянути її «під мікроскопом» на кожному з названих рівнів, аби твір завдяки спільним зусиллям у виразився в літературознавчій рецепції, справедливо набув таки статусу тих небагатьох, які визначають обличчя національної літератури, презентують її на світовому рівні.

У статті ми ставимо перед собою завдання простежити витоки поетики твору, особливості підбору життєвого матеріалу, з'ясувати мотиви до написання, виявити інтертекстуальні паралелі. Приймаючи за незаперечну наразі тезу про те, що драма «Брехня» – це успіх В. Винниченка – драматурга і української драматургії в цілому,

дамо відповіді на питання: як народжувався успіх, де його корені, яка міра в ньому літературного й особистого? Переконані, що криються вони в мегатексті письменника: мемуарах, зокрема, в листуванні, та драматичних творах написах до «Брехні». Адже відомо, що його вабила слава майстра у найскладнішому з літературних родів, а твори, які з'явилися до цього, не відповідали бажаному ідеалу. «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий молох», «Memento» стали претензійними, але нежиттєвими спробами оновити репертуар українського театру. Вони не були сприйняті цнотливою традиціоналістською критикою, котра цілковито відкидала революційні для української театральної традиції проблеми шлюбу, спадковості, нової моралі тощо. Та й, відверто кажучи, це були яскраві, але не портрети, а ілюстрації авторських ідей, і хибували, як і кожна ілюстрація, на відсутність цілісного уявлення про обсервоване явище. Драматургія вимагає дещо більшого: художніх узагальнень, проєкції загальнолюдських цінностей, всеохоплюючого проникнення в сутність буття і, разом з цим, власне драматургічної майстерності, уваги до форми, котра великою мірою породжує сценічність, таку бажану для автора.

Та й питання «возвеличення українського» стояло для письменника досить гостро. Згадаємо лише лист до Є Чикаленка від 27.08.1908, де «хрещеник» просить його знищити твори, які не приймають у Росії. «Я не хочу, – зауважує В. Винниченко, – щоб в українській літературі появилось щось моє, чого не схотіли в рос[ійській] літературі. Обидно. Українська література не повинна бути смітником, куди можна скидати все негодяще» [11].

Отож, маємо два мотиви, які рухають письменником при створенні посправжньому сценічного драматичного твору: фрейдівське марносластво, яке у психоструктурі автора займає дуже важливе місце, і бажання вивести українську літературу на високий європейський рівень. Обидва, як зауважувалося вище, реалізувалися у п'єсі «Брехня», котра одразу ж після публікації пішла мандрувати сценами Росії та Європи, принісши автору без перебільшення шалену популярність.

Але перед цим з'явиться твір, який визначить цей поступ, сприятиме його широті. Мова йде про п'єсу «Дорогу красі», котра була написана протягом тижня, 14–23 січня 1910 року, в Парижі – рівно за 9 місяців до появи на сторінках «Літературно-наукового вістника» «Брехні». Її рукопис зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України в особистому фонді Володимира Винниченка, а 2005 року твір було підготовлено до друку та видано у кіровоградському журналі «Вежа» [2]. На час написання нової своєї драми письменник і «за сумісництвом» революціонер – *personanongrata* в Росії. Проте він активно листується з друзями на батьківщині, і після кількох місяців тяжкої депресії та лікування в санаторіях Швейцарії перебуває на вершині творчого піднесення.

У супровідному листі до Євгена Чикаленка, якому одразу після написання (лист від 24.01.1910 з Парижа) відіслав твір, В. Винниченко просить висловитися з приводу тексту і говорить, що особливо радий був би прочитанню його Миколою Садовським (як говорилося вище, митця непокоїть питання постановки своїх драм на сцені). Хоча одразу ж зауважує:

Як бачите самі, я не міг удержатися, щоб не втиснути ідею. Не можу інакше, Євг(ене) Х(арламповичу). [...] Мені гидко писати тільки для того, щоб уподобатися публіці. [...] Чи повинен я тільки про заробіток авторський дбати? Чи, може, завдання всякого чесного художника лежить ще й поза власним матеріальним інтересом [11].

Відповідь Є. Чикаленка була не зовсім втішною. Прочитуємо його листа цілком, адже критичні зауваги мецената й товариша серйозно вплинули на творчі амбіції драматурга:

Публіка (читав десь чол. 20-тьом), що вислуховувала п'єсу, висловлювалася неоднаково, але всі одногосно сказали, що п'єса цікава, але на сцені успіху не матиме.

Кажуть, що у Вас нема хисту до писання сценічних п'єс і що Ви хоч би схотіли, то й «Пана Штукаревича» не змогли-б написати, бо у Вас тенденція забуває художественність, а через те виходять філософські трактати, а не п'єси для сцени.

Найбільше сподобалась «Дорогу красі» Олесеві, він тієї думки, що п'єса матиме успіх, як-що Ви її зробите більш компактною. Одним словом тільки я з Олесем вважали, що варто над нею попрацювати, щоб приспособити її до сцени, решта-ж тієї думки, що п'єса з інтересом прочитається в журналі, але до сцени вона не здатна і що взагалі Вам не слід братися за писання п'єс [11].

Така реакція не розчарує письменника у можливості писати драми взагалі, хоч саму «Дорогу красі» обіцяє знищити (на щастя це були тільки обіцянки і твір таки дійшов до читача, нехай із запізненням у майже 100 років). Воно й зрозуміло, адже неореалістичний потенціал, який В. Винниченко вже показав у прозі, давав про себе знати й у драматургії. А широта обсервованого письменником життя давала йому прекрасний матеріал для творів. Тому й дивує його реакція київської богеми (зауважимо: у переважній більшості маловізнаної за кордон):

Щодо деяких уваг про «натяжки» в цій п'єсі, то згадайте хоча б Олеся, який не один поріг оббив, поки добився, щоб надрукували його книжку, про яку критики тепер пишуть, що такі книжки народжуються раз у століття [цей же мотив знаходимо у тексті драми, коли мова йде про книжку Остапа – С.М., М.К.]. – Хворий Михайло – це Петро Михалевич, тільки трохи прибільшений. А сцена з проханням убийти його і розбиванням склянки була на моїх очах. Не розумію, чого не може бути таких хворих? Поїдьте в якусь санаторію і подивіться, яких там «неможливих» хвороб тільки немає [11].

У той же час, В. Винниченко погодився із присудом театралів, і в цьому ж листі з Парижа, датованому 5 лютим 1910 року, зауважить:

Я хочу, щоб мої річі ставились і дивились з охотою, **а не так собі**. Раз **вся** (п'єса не сценічна й не захопить глядача, то ніякі правки нічого не допоможуть. [...] Не хочу. Краще постараюсь написати щось нове, дивлячись на цю, як на покажчик того, що так не треба робити [11].

Драма «Брехня», як наступний крок письменника в царині драматургії покаже, що він не був голослівним. Основою цього, на наш погляд, стала досить вдала композиційна схема, зароджена саме в п'єсі «Дорогу красі» і по-новому наповнена у «Брехні». Це вже не просто реалізація тези «чесність з собою», котра була виграшна

для нової драматургії своєю новочасною претензійністю, як, скажімо, у попередніх драмах, це – повноцінний **поліконфлікт** з єдиним центром, котрий захоплює у поле свого тяжіння практично всіх дійових осіб. **Композиційна домінанта** – головна героїня – і в першому, і в другому варіантах виступає архітектоніку твору, сприяє сценічній виразності, коли реципієнт неминуче перебуває під впливом харизматичності однієї дійової особи. Саме в «Дорогу красі» В. Винниченко вперше «не відпускає» свою героїню зі сцени, **акцентує** її присутність: Інна, а услід за нею і Наталя Павлівна, беруть участь в усіх без винятку сценічних епізодах. Причому це не просто присутність, а можливість реалізувати у кожному з випадків один із **мікроконфліктів** твору: Інна – Остап, Інна – Крамаренко, Інна – Михайло, Інна – Марта, Інна – Тихін у «Дорогу красі»; й, відповідно, Наталя Павлівна – Андрій Карпович, Наталя Павлівна – Тось, Наталя Павлівна – Іван Стратонович, Наталя Павлівна – Саня, Наталя Павлівна – Дося, Карпо Федорович, Пульхера у «Брехні». Є усі підстави говорити про те, що **геліоцентричність конфлікту** як прийом, що робить п'єсу сценічною, зародилася саме в «Дорогу красі» й прекрасно реалізована у п'єсі-спадкоємиці й подальших драматургічних пошуках митця.

Наявність сильного центру, навколо якого обертаються нездатні до сильної опозиції учасники конфлікту, посприяла появі принципово нового типу драми, власне «нової», про яку досить слушно зауважує С. Хороб:

У Володимира Винниченка, як і у західноєвропейських експресіоністів, уже нелегко віднайти традиційне співвідношення сил, коли конфлікт розвивався в зіткненні головної дійової особи з чітко визначеним середовищем або ж у боротьбі двох виразно заявлених таборів персонажів [110, с. 319].

Ні Остап, котрий безсило намагається протистояти рішучості дружини, яка бере гроші на видання його книжки з пожертвувань, зібраних на лікування психічно хворого Михайла, ні Марта, яка «викриває» Інну перед друзями, не є достойними суперниками у її боротьбі за утвердження ідеалу краси як найвищої цінності, краси, як рушійної сили життя. Подібну ж неспроможність протистояти центральній фігурі конфлікту В. Винниченко показує і у «Брехні». Наталі Павлівні, котра відстоює свою модель досягнення мети, своє право на щастя, також протистоять відверто слабкіші персонажі. Ні Андрій Карпович, ні Тось, ні навіть Іван Стратонович (за умови фабульного трактування твору) неспроможні відстояти свою позицію. Їхні аргументи – в чоловічій, патріархальній установці на неможливість виявлення жінкою своєї особистості, спромоги до реалізації певного принципу. Кожен із персонажів-чоловіків прагне використати героїню у власних цілях (сексуальних, матеріальних, духовно-естетичних), не враховуючи при цьому власної неспроможності, викликані інфантильністю, з одного боку, і безпідставними чоловічими амбіціями не підкріпленими належним прагненням до досягнення мети, високою мірою сили волі, відповідного темпераменту, з іншого.

Така розстановка сил у конфліктній схемі засвідчує ще одну знахідку письменника: **героїню a la Vynnychenko**, дійову особу, яка прикрасить українську сцену **нестандартністю** (жінка, яка не підтримує домашнє вогнище, а добуває для нього дрова), **оригінальністю** (Мефістофель не часто з'являється на очі в жіночій

подобі) і **шармом жіночої незалежності**, якого так не вистачало до цього і текстам самого Винниченка й українській драматургії загалом.

Підтвердженням життєвості такої моделі творення жіночого характеру стали блискучі, визнані глядачем і критикою, перевірені часом і сценою драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Гріх», «Закон», де головну роль, як і в аналізованих, буде грати сильна жінка, а інфантилізований чоловік виконуватиме лише функцію тла, «скрипки» (образ із п'єси «Дорогу красі»), – на якій майстерно «грає» повна сил, енергії, бажання і можливості змінювати світ за законами краси і « нової » моралі обраниця, вірніше кажучи, жінка, яка здатна сама обирати чоловіка для реалізації власних задумів.

Саме такою постає у драмі «Дорогу красі» Інна, дружина нікому, крім близьких друзів, незнайомого поета Остапа. Власне, він є її чоловіком, бо роль першого і єдиного «скрипаля» в родині виконує таки вона. Інна прагне дати громадянству красу, своїми піснями й грою на піаніно навіюючи Остапові тексти віршів, які будуть визнані за геніальні. Прообразом Остапа, за свідченням самого В. Винниченка, став Олександр Олесь, власне, не особистість поета, а його талант, непроминальна вартість для української культури. Все це разом стане прекрасним матеріалом для художньої трансформації ще однієї ідеї, яку «розбуджує» і пропагує пером чоловіка Інна – національної, котра знайде себе в драматургії В. Винниченка дещо пізніше, у драмах «Між двох сил» та «Пісня Ізраїля».

А у п'єсі «Брехня» головна героїня Наталя Павлівна (типологічна схожість, як зовнішня, так і характером, з Інною не викликає жодного сумніву) «даватиме людству нові цінності», підтримуючи матеріально й морально свого чоловіка, інфантильного, безвольного, хворого, але талановитого винахідника. Введенням символу двигуна як рушійної сили прогресу В. Винниченко універсалізує ідею, подає у «форматі» загальнолюдських цінностей, зрозумілих світовому читацькому й глядацькому загалу, що одразу дало результат – вистави за п'єсою з успіхом пройшли на кращих сценах Росії і Європи.

Загальнолюдський дискурс, відмова від акцентуації певної ідеї уможливили продемонструвати у «Брехні» те, чого не вистачало в перших драматургічних спробах, коли письменник намагався досягнути неосяжне, у межах тексту, який за родовим каноном має відзначатись доцільним лаконізмом, піднімав одразу декілька масштабних проблем тощо. У той же час матриця, за якою він створить чи не найкращий у своїй драматургії образ – Наталії Павлівни, з'явиться перед цим у п'єсі «Дорогу красі», де, незважаючи на окремі хиби композиційного плану, образ головної героїні Інни митцеві вдався без сумніву. Її зовнішню привабливість, шарм, жіночність (риси, яких, відверто кажучи, не вистачало українській літературі, і це незважаючи на походження – Інна походить «з народу») уже визнаний у прозі майстер портрету відтворить кількома значущими штрихами у ремарках, на зразок «Рухи плавкі, навіть злегка лінєві. Сама гнучка, дуже чорнява, в лиці має щось східне», «м'яко хитаючись іде» тощо. При порівняльному аналізі двох творів переконалися у тому, що Наталя Павлівна писалася з Інни. І це при тому, що у «Брехні» В. Винниченко цілковито знімає портретні характеристики головної героїні, немовбито з усвідомленням того, що вони вже відомі реципієнту з

попереднього твору. Такий підхід можна було б розцінювати як огріх, якби знову ж таки не та архетипна схема, за якою образ писався. Особливість Винниченкової моделі полягає в тому, що традиційні художні засоби, зокрема, **характеристика іншими персонажами**, завдяки яким постають перед рецепієнтом героїні, зосереджені на внутрішньому їхньому світові, і власне портретні риси виявляються зайвими. Чи потрібно говорити про зовнішню привабливість Наталі Павлівни, коли знаємо, що в неї, як, до речі, й у Інну, закохані троє чоловіків?.. Це вже не кажучи про іронічну, але досить точну **самохарактеристику**, до якої вдається Наталя Павлівна, і котра підкреслює цю привабливість: «У мене закохані двірник, лавушник, Рябко – всі, бо всі на мене дивляться. Розуміється, у тебе всі в мене закохані. Звичайно, інакше й бути не може» [1, с. 152].

У текстах обох драм переважають характеристики, які стосуються особливостей характеру, темпераменту, вольової сфери непересічних жінок артикульовані оточуючими. Як, наприклад, у випадку з Інною: «*Ах, ви така спокійна, сильна. Да, да! Ви страшенно сильна*»(Марта); «*Я, як каже Марта, тільки твоя скрипка. Да, тільки скрипка, на якій ти граєш, що тобізахочеться*» (Остап), «*Ти – камінь, ти – безсердечна*» (Остап) *тощо* [підкреслення наші – С.М., М.К.]. Наталя Павлівна постає як «*...оце сонце наше*» (Андрій Карпович), «*Істинно ж, кормителька*» (Пульхера), а характеристики Гося дозволяють побачити істинну глибину її внутрішнього світу та силу впливу на оточуючих: «*О, ти завжди знайдеши слова (підкреслення – В.В.). І такі слова, що приємні, що ласкають*» [1, с. 163]; «*Я не можу дивитись на других. [...] Ти тягнеш до себе, як тайна, як безодня. Я почув [...], що скажи ти мені повзти за тобою й дивитись, як ти будеш цілувати другого, і я поповзу...*» [1, с. 165] [підкреслення наші – С.М., М.К.].

Ефективним для В. Винниченка залишається і **показ героя в дії** – в образі Інни утверджується ідеал сили і дієвості, вона не лише декларує пріоритет краси і радості над ницістю й «гниллю», але й демонструє його своїми вчинками на фабульному рівні: заради майбутньої книжки, де той ідеал буде втілено, вона важко працює, недоїдає у буквальному розумінні цього слова, просиджує вдень і вночі «над цифрами» та «щотами», утримуючи таким чином сім'ю; вона спонукає до творчості свого чоловіка; вона, врешті, зважується на вчинок, який суперечить загально визнаним нормам; вона доводить до кінця задумане і з честю (хоч для більшості персонажів такий вчинок не видається благородним) йде зі сцени, залишаючи читача перед розв'язанням питання, а що ж таки важливіше: «гниль» чи «краса і життя». Наталя Павлівна «успадковує» дієвість своєї попередниці у досягненні мети. На її тендітних плечах – чоловік і його рідня (батько й дві сестри), прислуга. Цього разу В. Винниченко «влаштовує» героїню приватною вчителькою, яка, бігаючи по уроках, утримує сім'ю в очікуванні, коли чоловік закінчить роботу над двигуном. І все це «з абстрактної любові до людськості», аби опосередковано через чоловіка «дати людству «нові цінності». Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя» [1, с. 149].

Поруч із традиційними, Винниченко використовує і досить модерні, як для української драми, прийоми, зокрема, **психологізовані ремарки**, які відображають не просто поведінку персонажа на сцені, а й нюанси психічних станів у кожний

окремий момент дії: «лукаво», «живіше», «байдуже», «ніби здивовано», «спокійно і твердо», «задираючи», «стрепенувшись», «раптом піднято», «пильно озирася її з чудною, але спокійною усмішкою», «з посмішкою», «сміючись», «усміхається», «ще більш сміючись», «похмурюючись», «здивовано», «серйозно», «різко випроставшись», «голосно і спокійно», «поспішно», «весело» тощо у випадку з Інною. Наталю ж Павлівну психологізовані ремарки репрезентують в усьому багатстві психічних проявів, демонструючи тим самим завершення учнівського періоду у драматурга, врахування попередніх помилок і широту спектру художніх можливостей у розкритті особливостей Психеї дійових осіб, які визначають сутність модерної драми. Наталя Павлівна «сміється», «схоплено», «ніжно-весело, трохи насмішувато», «серйозно, тихо», «схвильовано», «вкрадливо», «з сяючим обличчям», «неспокійно», «з мукою», «тривожно», «кусає губи, напружено думає», «стрибає на нього й хоче вирвати, листи», «серйозно», «застигло, задумано», «цілує з дикою жагою», «піднято» тощо.

Враховуючи недоліки п'єси «Дорогу красі», особливу увагу драматург приділив і конфлікту, демонструючи важливість переходу його із **зовнішньої сфери**, що є визначальною рисою традиційної драми, у **внутрішню** – домінанту драми «нової». Якщо Інна – безпелаяційна у своїй правоті, «чесна з собою» і розв'язка конфлікту цілковито вмотивовується її установкою на результат, коли висока й благородна мета цілком виправдовує засоби, то для Наталії Павлівни перешкоди на шляху до своєї мети мають скоріше внутрішній, ніж зовнішній характер, що й породжує глибинний психологічний конфлікт, який розв'язується самогубством.

Досить цікавими є й наративні форми, використовувані драматургом. Скажімо, образ Марти («Дорогу красі»), попри слабкість позиції у конфлікті драми, заслуговує на увагу з огляду на мовні засоби творення. Її репліки в діалогах носять відверто новаторський характер – письменник вдається до вкраплення нової для драматургії викладової форми – потоку свідомості, що виконує **характеротворчу** (Марта розсіяна, невпевнена в собі) і **зображально-виражальну** (точно передає психічний стан героїні, її неврівноваженість, розгубленість) функції. Такий же прийом В. Винниченка використовує і у «Брехні» при зображенні дійових осіб «другого плану» Карпа Федоровича [1, с. 160] та Сані [1, с. 176], демонструючи завдяки цьому складні психічні стани, зумовлені зміною природного для них середовища, необхідністю адаптації в нових умовах.

У цілому аналіз п'єс «Дорогу красі» та «Брехня» засвідчує не лише бажання В. Винниченка «дійти свого» [11, 05.02.1910] у створенні сценічної модерної драми, а й копітку роботу заради досягнення цієї мети. Характери дійових осіб, які в новій драмі, на противагу до традиційної, де домінує дія, відіграють визначальну роль, постають у текстах обох творів досить цілісно й виразно. Драматург подав їх уже цілком сформованими, ми не спостерігаємо (за винятком хіба Сані) за їх еволюцією, а насолоджуємося їх оригінальністю. Це – прекрасна ілюстрація тези І. Франка про те, що «письменники нової генерації [...] зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв, або сугестіюють

нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття, настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть...» [9, с. 110]. А ще – підтвердження класичної істини: “рукописи не горять”, вони – чудова можливість побачити ще одну, нікому досі не відкриту, іпостась митця і його творчості. У нашому випадку – Володимира Винниченка, який шукав, і знайшов своє місце в історії вітчизняної і світової драматургії. А драма “Дорогу красі”, яку ми проаналізували на інтертекстуальному рівні, не претендуючи при цьому на всеохопність (ця робота ще чекає на свого дослідника), послужила добру службу у цьому процесі, підготувавши появу одного з найнеперевірених явищ у світовій драматургії – драми «Брехня».

Список літератури

1. Винниченко В. Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
2. Винниченко В. Дорогу красі / Вступне слово, підготовка до друку, примітки М. Ковалик, С. Михида // Вежа. – 2005. – №17. – С. 118–179.
3. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
4. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.
5. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 192 с.
6. Сиваченко Г. Українська наукова Винниченкіана: 1987–2000 / Бібліографічний покажчик // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 89–96.
7. Старий В. Український театр // Рада. – 1911. – 18 червня.
8. Стельмашенко В. Володимир Винниченко: Анотована бібліографія. – Едмонт, 1989.
9. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Збір. творів: У 50 т. – Т. 35. – К., 1982. – С. 91–111.
10. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 414 с.
11. ЦДАВО України. – Фонд № 1823. – Опис 1. – Од. зб. № 35. Цитуючи листування В. Винниченка з Є. Чикаленком, вказуємо лише дати листів у тексті.

Ковалик М.А., Михида С.П. П'єса "Дорогу красоте" и развитие ее основных мотивов в драме "Ложь" (к вопросу о специфике драматургической поэтики В. Винниченко) / М.А.Ковалик, С.П.Михида // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 221-228

В статье рассматривается ранняя пьеса В. Винниченко "Дорогу красоте" как своеобразный эскиз будущего шедевра – драмы "Ложь".

Ключевые слова: драма, поэтика, творческие поиски.

Kovalyk M.O., Mykhyda S.P. V. Vynnychenko's plays "The Road for Beauty" and "The Lie": the genesis of the new drama poetics / M.O. Kovalyk, S.P. Mykhyda // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 221-228

This article provides the early play of V. Vynnychenko "The way to the beauty" as special draft of future masterpiece – the play "Brechnya" ("Lies").

Key words: drama, poetics, creative researches.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2010 року

УДК 821.161.2-09

**МИСТЕЦЬКЕ ВІДОБРАЖЕННЯ ХАРАКТЕРУ
ЦИНІЧНОГО СУСПІЛЬСТВА
У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

Ковальчук О. Г.

Ніжинський державний університет ім. М. Гоголя, Ніжин, Україна

У статті розглядаються морально-етичні пошуки Володимира Винниченка, позначені його художньою ідеєю чесності з собою.

Ключові слова: етика, художня ідея, творчі пошуки.

Високий статус правди в онтології буття зумовлений пов'язаністю її з Абсолютом, який наповнює змістом імператив існування християнина («А бог? А правда? – скрикнула Санька» – так реагує етичний світ на спробу легалізації гріха – «Голота» [3, с. 272]) й інстинктивним відчуттям її місця у структурі світу (якщо «стерти» зайве, бутафорне, то – стверджує народна мудрість – на мапі життя лишиться тільки першооснова – правда: «Все згине, тільки правда зостанеться»).

Протистояння Правди і Кривди у слов'янській міфології одне з базових. Це не випадково, бо дана міфологема є «точкою опори, яка допомагає нам вистояти у цьому житті» [2, с. 89].

Десакралізація, характерна для свідомості мас на зламі XIX – XX століть, коригує пафос міфологемного. Згаданий процес має свою динаміку: рух іде від сакрального до профанного.

Перший крок виразно простежується в оповіданні Рільке «Пісня про Правду», де відбилися його враження від мандрівки Україною в 1900 році. Сюжет твору нескладний: до хати іконописця завітав кобзар Остап, який заспівав пісню про правду. Твір звучить тричі в різній тональності: від скарги до «нестямного гніву», який викликає у слухачів «моторошний захват» [10, с. 137]. Варіативний підхід – це не лише рух у певному інтонаційному діапазоні, а й шлях до семантичних змін. Звідси підстави для використання австрійським поетом принципу «вільного перекладу».

У славетного кобзаря (Остапа Вересая), «копією» якого є співак з оповідання знаменитого австрійського поета, акцент зроблено на вірі в Бога, який «Сокрушить неправду, вознесе святиню!» [10, с. 285]. Рільке обстоює інший варіант: правду оборонить син народу, якому «Бог великий» стане на підмогу і «вкаже, Єдиний, праведну дорогу» [10, с. 137].

Подібним чином події можуть розгортатися лише в християнізованому світі. Твори В. Винниченка відбивають інший стан суспільства – це, справді, світ після «смерті Бога», де відбулося «відпадання від віри» (Ніцше), де бачимо повну нездатність героя «хоча б мислити її можливість» [7, с. 52].

Оборонець правди діє у знебоженому просторі, який є «середовищем сили» (Єва Томпсон), де відносини регулюються або правом сили власника («В морду! От і все раз'ясненіє...» – «Суд»), або державою – інститутом, зацікавленим у пріоритеті не правди, а сили: держава «любить силу більше, ніж право, ніж справедливість, ніж добро» [1, с. 172].

Інтерес до правди у такому суспільстві – це (перш за все) інтерес до правди-справедливості. Для утвердження її найдієвішим засобом виступає не вища правда, а сила, яка у практиках повсякдення репрезентує себе перш за все як насильство. Саме воно «прочитується» у програмній промові Явтуха («Салдатики!»). Щоб торжествувала правда, треба «вбити неправду». Неправда – це поміщик Партнер, всі поміщики загалом. Звідси природний «сценарій» очищення «святої землі» від неправди і гріха: «...нам треба одібрати у пана землю ...Та й не в одного Партнера ...а у всіх ...Щоб ніде не було неправди...» [3, с. 410].

Відмова селянського світу, заангажованого соціальними проблемами, від «вищої і віщої правди», властивої міфів [5, с. 116], переводить її у категорію, яка має наповнюватися суб'єктивним змістом. Це відкриває шлях до безодні суб'єктивізму, де відсутні будь-які критерії: «Сидів я (дід Юхим – О.К.) й по тюрмах за ту неправду і потом умивався за правду, а тепер бачу, що тої вашої правди ще й досі не бачив. Що, на мою думку, було правдою, то другим було неправдою; що мені неправдою – то другим правдою» [3, с. 271]. Правда «розщеплюється» на правду нужденних («ти гола, і він голий – значить, і правда одна в вас» [3, с. 275], свою і чужу («не шукай у чужих, бо в чужих і правда чужа» [3, с. 275], «святу правду» [3, с. 415] і правду нечистого, оскільки у нього теж є «своя правда» [3, с. 271].

Гра на «зниження» обертається грою з правдою, яка використовується героями в залежності від соціальної ролі та потреб. У злидарів, де пієтет перед правдою органічно пов'язаний із синдромом жертвності, потяг до неї структурується у «театр» соціальної дії – у бажання «за правду погинути!» – «Суд» [3, с. 131]. З огляду на задекларовану мету лозунг правди сприймається як знамено у середовищі соціалістів: «Ми ж соціалісти, ми ж за правду...» – як заклинання повторює неофіт Максим – «Роботи!» [3, с. 146]. Епатажно (і відверто нещиро) виглядає афішована любов до правди у монолозі Коростенка («Малорос-європеєць»): показово довірливо звіряючись репетиторові свого сина, землевласник «нової формації» образ сучасного героя ліпить за допомогою безпрограшних засобів – «Дорогий добродію! Ви – прогресивний чоловік, і я – прогресивний чоловік. Обоє ми хочемо добра, правди...» [3, с. 451].

Завершується все це переформатуванням уявлення про Правду як одкровення в ідею нескінченної кількості правд, кожна з яких уявляє себе істиною в останній інстанції (у формулюванні В. Винниченка це опредмечується в аксіомі «ста рівноцінних правд»).

Теза В. Винниченка прокладає собі шлях у особливому – проїнятому цинізмом – суспільстві, яке цинічними інтенціями наповнюють і «верхи», і «низи». Соціум розривають потужні ідеологічно протилежні цинічні сили: «До 1900 року

радикальне крило лівих перестало хоч у чомусь поступатися правому цинізму можновладців» [11, с. 10].

Логіку цього процесу системно відтворює Л. Мороз, спираючись на текст драми «Дисгармонія». У полі її зору два плани: герой-революціонер і революційний рух як такий. У п'єсі носієм нових ідей виступає Мартин (людина, «засліплена у своїй фізичній силі» – А. Крушельницький). Програмна теза героя гарно ілюструє напрям думок бунтарів нового покоління: «Буржуазія, аристократія панують над нами через те, що вони дужі... Коли ми хочемо, щоб над нами не панували, треба бути дужими... побільшувати свою силу». Це повністю вписувалося у загальну ідеологію революційного руху, динаміку розвитку якого (на рівні психологічному) виразно окреслив М. Бердяєв: «Російський соціалізм став... більш жорстким (порівнює з народництвом – Л.М.)... Прокинулось бажання могутності, прагнення набрати силу... з'явилась ідеологія сили. Мотив співчуття слабшає...» [8, с. 29–30]. Але «гасне» не лише співчуття – з'являється жорстокість і відвертий цинізм: на стривожену репліку Ольги – «Слабим, значить, не місце на землі?» – Мартин однозначно – «(твердо й холодно)» – відповідає: «Не місце» [8, с. 31].

Результатом цих процесів стало те, що цинізм опановує життєвим простором, де оприявнюється запит на сильного цинічного героя, цинізм якого заявляє про себе прагненням «за допомогою розуму і мислення звільнитися від традиційних моральних норм» [7, с. 69].

Цей процес у режимі емоційного полілогу зримо постає у повісті «Голота». «Детонує» дискусію репліка Саньки, де у сконцентрованому вигляді сформульовано основу народної моралі: «По правді роби, по правді й буде тобі» [3, с. 271]. Жвава репліка Панаса, обурення якого спирається на власний життєвий досвід («по правді й очі вилізуть» [3, с. 271]), не знімає з обговорення животрепетну проблему, за якою проглядає базове питання – як же в умовах цинічного суспільства визначитися з оптимальною формою поведінки?

Крапки над «і» намагається розставити дід Юхим. На його думку, основне в житті – користь: «Правда – то от той самий п'ятак: подивись з одного боку – орел; переверни той самий п'ятак на другий бік – буде тобі орешка. От так і правда вся. Що на користь мені, от то й правда, а що на шкоду, то – неправда. А що шкодить одному, то другому на користь. От тобі й правда вся...» [3, с. 271]. Спазм жаху, який здушив Саньку («То, виходить, як мені на користь красти, то й красти можна. І по правді буде?» [3, с. 271]), виразно вказує на вихід діда за будь-які загальноприйняті рамки. Це не випадково: для індивіда складається особлива ситуація – перед його зором формується світ без відповідей, без наперед визначених етичних кордонів, світ, який треба наповнити власним розумінням, не звітуючись ні перед ким.

Проблеми, інтуїтивно виведені дідом Юхимом на поверхню буття, явно виходять за межі рефлектуючих можливостей селянської свідомості. Концептуалізувати їх спроможна лише свідомість авторська, моделюючий характер якої найяскравіше виявляє себе у «Щоденнику». Сутність проблеми чітко сформулювала С. Павличко. Спираючись на Ніцше, дослідниця так окреслює духовну ситуацію: «Бог помер» – проголосив німецький філософ, «залишилася

людина, яка має стати тим, ким вона є (DusollstwerdenderDubist). Тільки тепер людина може себе повністю зрозуміти і зреалізувати. Разом з Богом відійшла певна система цінностей, а людина постала перед потребою вийти за межі старих, зручних відповідей на вічні запитання» [9, с. 14].

Вихідний момент у роздумах В. Винниченка дуже цікавий. Спершу формулюється питання, яке переслідує людство протягом століть: «Від чого у людей утворюється зневага до людськості, утворюється переконання, що людина взагалі мерзотна істота?» [4, с. 173–174]. Подальший плін роздумів – це і відповідь на поставлене питання, і спроба, спираючись на світ наших потреб, подати концептуально вивіреним «портрет» людини.

Як видається митцеві, винен в усьому «Ідеалістично-церковний погляд на людей». На його базі, на основі таких речей, «які не можуть існувати в природі», формується наш світогляд. Це «чисте, абстрактне благовоління... до всіх у всяких обставинах» і категоричний імператив поведінки, який зобов'язує людину «бути чесною, доброю, героїчною, великодушною і т. д., незалежно від того, з ким вона має діло» [4, с. 174].

Вирішення проблеми бачиться В. Винниченку у зміні базової установки: оскільки людиною керує інтерес («інтерес керує людиною» [4, с. 174], то й ставлення до Іншого мусить визначатися прагматикою – «людина (принаймні більшість людей) хороша з тими, хто з нею хороший. ...Від кого вона має, того любить і шанує. Чи духовно, чи матеріально, – закон один» [4, с. 174].

Запропонований підхід, на перший погляд, закриває проблему (митець ніскільки в цьому не сумнівається: «І от, коли прийняти такий погляд, то фізіономія самих благородних мізантропів повинна трохи змінитися в наших очах. Вони вважають, що люди – мерзотні, злі, нечесні і т. д. Це показує, що люди були з ними такі. А з ними вони такими були через те, що мізантропи з людьми були не дуже милі, вони їм мало давали» [4, с. 174]. Насправді ж проблеми тільки поглиблюються. Їх, власне, й створює такий корисливий погляд на Іншого.

Разом з відмовою від благоговіння, яке (за А. Швейцером) є «безмежною відповідальністю за все живе на землі», зникає одна з системоутворюючих ланок у взаємозв'язках між людьми – відповідальність за Іншого. Остаточо ж руйнує міжособистісні зв'язки прагматизована концепція любові: «Любити можна тільки оцінюючи за ступенем корисності чи шкідливості людей» [4, с. 388]. При такому підході любов постає еквівалентною оцінці, яка завжди передбачає дистанціювання від об'єкта. І вибірковий підхід до нього.

Чому саме в такому напрямку пішло формування особистості? Спробуємо відповісти, спираючись знову ж таки на «Щоденник» В. Винниченка. Базовим для індивіда є «інстинкт життя». Саме він «утворив Бога», з ідеєю якого пов'язана «ідея безсмертя». Десакралізація свідомості кардинально змінює світ, у якому живе людина: «З смертю Бога пропадає безсмертя» [4, с. 360]. Втрата ця непоправна, оскільки після заперечення ідеї безсмертя ми опиняємося наодинці із світом, який знищує всі перспективи для подальшої реалізації «інстинкту життя». Це вже не просто самотнє буття, а буття сироти, оскільки після «смерті Бога» з'являється «таке чуття сиротливості, тупого непорозуміння й органічного, всерединного

невдоволення, коли свідомість доходить до розуміння вигаданості потойбічного життя» [4, с. 360].

З усвідомленням цього самотню, покинуту людину проймає особливо пронизливе відчуття алогічності буття. Нашого сучасника наступні рядки з «Щоденника» змушують згадати французьких екзистенціалістів – виникає враження, що В. Винниченко «начитався» А. Камю (хоча реальність зовсім інша – не В. Винниченко читає неіснуючі на той час роботи цього французького філософа, а екзистенціалісти, зокрема Сартр, могли б читати його роботи: критика вже помітила у Сартра моменти «наче перекладені з Винниченка» – [8, с. 85]: «Людина почуває себе тоді (після «смерті Бога» – О.К.) на землі, як у чужому байдужому їй краї з незрозумілими, безпотрібними, безглуздими процесами, нічим між собою не пов'язаними» [4, с. 360].

Зустріч із абсурдом змушує нас панічно хапатися за останню вітальну соломинку – «інстинкт життя», який за нових умов теж опиняється у небезпеці. Суть новопосталої проблеми митець формулює за допомогою цілої системи запитань: «... чи не руйнується з ідеєю Бога й безсмертя сила інстинкту життя? Чи не приглушується його пророчливість, упертість, завзятість? Чи не вимре вся людськість від апатії, коли висохнуть в ній всі води й болота релігії? Чи велика сила проб'є собі в душі людини інше джерело й утворить нову мету й нові підсобні собі стимули до життя?» [4, с. 61]. Відповідь В. Винниченка на ці питання прогнозована: «Швидше мусить бути це, а не перше» [4, с. 361].

Першопричина позитивної відповіді міститься у сповненому вітальній сили житті як такому. Воно буквально гіпнотизує людину (подібно до Василя – героя оповідання «Раб краси») «своїми дужими очима» [3, с. 363], змушує її мимовільно занурюватися у барвистий потік існування.

Інтенсивність потоку життя, сила вияву життєвого інстинкту виводить на перший план сильну динамічну особистість. Створенню умов для її повноцінної реалізації і слугує оціночний підхід, який, на думку В. Винниченка, природно кореспондує з християнським вченням: «В основі всякої альтруїстичної моралі лежить егоїзм людей – їхня користь чи шкода. Навіть ідеально-християнська мораль має тільки цю основу. «Люби ближнього, як самого себе, віддай душу за нього». Себто, будь до нього добрий, корисний, задовольняй його бажання і потреби... Тоді ти будеш вважатися моральним, порядним, хорошим чоловіком. Отже, оцінка людей має в ґрунті наш егоїзм, нашу користь чи шкоду. Ми цінімо людей по їх корисності для нас. З цього ґрунту ми ніяк не можемо зійти» [4, с. 387].

Полишимо богословам суперечки щодо відповідності ідеї корисності як базової для християнства. Нас більше має цікавити моральний профіль того, хто монополізує право на оцінку, прагматичний підхід до якої унеможливорює «зустріч з обличчям іншого» [6, с. 236], без чого лишається недосяжним головне – побудова цивілізованого, сповненого поваги до загальнолюдських цінностей суспільства.

«Портрет» цього улюбленця вітальних сил насторожує явною відсутністю морального ригоризму: «На крадіж, брехню, убивство, зраду, на всі ті злочинства, які стоять в десятках заповідях Мойсея і в сотнях інших заповідів, кожний чоловік здатний без усякого виїмку. І в громадянстві викликають антипатію не ці якості

людей. Антипатію викликають ті люди, які в буденному, щоденному житті виявляють малу жвавність інстинкту життя. Вони нас заражають своєю нудьгою, безфарбністю, одноманітністю і тим одштовхують од себе. Люди воліють веселого, дотепного брехуна, обманщика і шарлатана, аніж чесного, але нудного й обмеженого правдолюбця» [4, с. 361].

Тож не «обмеженому правдолюбцю» має належати життя, не за ним майбутнє, а за динамічним обманщиком, який, спираючись на силу, граючи на сумнівах, що роздирають соціум (стосовно цього промовисто звучить репліка Грицька – одного з героїв драми «Дисгармонія»: «Може, справді, правда в силі, а не сила в правді»), прагне утвердити будь-яку (вигідну йому) правду. Звідси головне мотто обезбоженого, цинічного суспільства – «...чия сила, того й правда» [3, с. 274].

Авторська модель для свого розгортання і апробації на істинність вимагала не лише безпосередніх життєвих вражень, зафіксованих у «Щоденнику», а й синхронної «перевірки» її за допомогою «другої реальності» – художньо-образної площини, де можливості для змалювання світу як простору для постановки експерименту, світу як горизонту провокативного буття значно ширші. Звідси різножанровість художнього доробку В. Винниченка і багатовимірність форм реалізації героя, який інтегрується в життєвий простір усією цілісністю свого «психічного апарату», усіх «взаємопов'язаних між собою структурних утворень» (В. Лейбін) – «воно», «я», «над-я»: пристрастей та інстинктів, провокативних дій та експериментів, контрольованих розумом, і, зрештою, за допомогою «носія ідеалу Я» (так Фройд трактує «над-я»), який пропагує філософію «чесності з собою».

Список літератури

1. Бердяев Н. О назначении человека. – Москва, 1983.
2. Бородин О. Классическое наследие и современность: опыт реконструирования // Вопросы философии. – 2006. – № 10.
3. Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989.
4. Винниченко В. Щоденник. – Т. 1: 1911–1920. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980.
5. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000.
6. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого. – К., 1999.
7. Михальчук Н. Цинічний розум як чинник трансформації буттєвої сфери у малій прозі В. Винниченка // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2007. – Вип. 3.
8. Мороз Л. «...Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994.
9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
10. Рільке Райнер Марія. Думки про мистецтво і поезію. – К., 1986.
11. Слотердайк П. Критика цинического разума. – Екатеринбург, 2001.

Ковальчук А.Г. Художественное отражение характера циничного общества в произведениях Владимира Винниченко) /А.Г. Ковальчук// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 229-235

В статье рассматриваются морально-этические поиски Владимира Винниченко, обозначенные его художественной идеей честности с собой.

Ключевые слова: этика, художественная идея, творческие поиски.

Kovalchuk O.H. The practices of cynic society byworks of V. Vynnychenko / O.H. Kovalchuk// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications.– 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 229-235

The critic investigates the moral researching by V. Vynnychenko which is connected with his artistic idea of honesty of man with himself.

Key words: ethics, artistic idea, creative researching.

Стаття надійшла до редакції 3 жовтня 2010 року

УДК 821.161.2-09

ОРИЄНТАЛЬНІ МІФОЛОГІЧНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Козлітіна О. І.

Кримський гуманітарний університет, Ялта, Україна

У статті на прикладі поезії Лесі Українки „Таємний дар” розглядається інсталяція образів східної міфології в українській літературі. Пропонується трактування образів та ідейного змісту твору крізь призму міфоорієнтальної домінанти. Основна увага приділяється багатству образного світу поезії, декодуванню її глибинного значення і винятково вагомої ролі міфологічної стихії у кожному з образів твору.

Ключові слова: орієнтальний міф, міфологічний образ, декодери.

На тлі необхідності перегляду концепції історії літератури виокремлюються надбання міфологічної критики як ключа до цілком оригінального сприйняття художньої інтелектуальної творчості. Становлення літературного генія завжди викликає увагу дослідників, і стимули виникнення новаторської творчості, першоматерія задуму концентрують важливу частину енергетики твору і, власне, декодери його прочитання. Дослідження цієї первинної енергетики і дешифраторів сприйняття є проблемним явищем, бо кожний твір постає абсолютно індивідуальним зразком мистецтва. В цьому плані аналізування твору з міфологічним базисом виявляється багатогранним і перспективним завданням, особливо якщо враховувати феноменальність літературного генія самого письменника.

Творче надбання Лесі Українки є зразком інтелектуальної літератури, у якій звертання до традиції переплетено з сміливим новаторством. Одна з визначальних рис творчості української мисткині – синтез протилежних у традиційному розумінні понять і розробка власне авторських образів на міфологічному ґрунті. Вдячним матеріалом у цій сфері є твори Лесі Українки, присвячені орієнтальній міфологічній традиції, а саме поетична спадщина письменниці, що звертається до єгипетської культури.

Певною мірою у літературознавстві простежені творчі контакти Лесі Українки з Біблією, зокрема плідні дослідження християнської тематики, а відтак частково і Сходу, були проведені у 20-30 рр. М. Драй-Хмарою, М. Зеровим, Б. Якубським, В. Васильченком, О. Білецьким, продовжувалися представниками української діаспори (М. Ласло-Куцюк, П. Одарченко, В. Мокрий, В. Смерека, Ю. Бойко-Блохін та ін.).

80-90-і роки позначені працями на цю тему таких науковців, як М. Жулинський, Т. Гундорова, І. Бетко, Я. Поліщук, С. Павличко та ін. Проблематика східних мотивів у творах Лесі Українки була піднята В. Шаяном, Т. Лебединською, поглиблена О. Огневою та Т. Маленькою, чії праці задекларували нові підходи в інтерпретації її письменницького доробку загалом та зв'язків з

орієнталізмом зокрема. Але варто наголосити, що міфологічні елементи у орієнтальній ліричній поезії і драматургії Лесі Українки на сьогодні залишилися не розкритими, практично не розробленими сучасним літературознавством.

Вивчення інсталяції міфу в модерній культурі і розвитку архетипної літератури епохи українського модерну належать Ярославу Поліщуку. Саме Ярослав Поліщук провів ретельне дослідження міфології культурних світів Лесі Українки, хоча його праця більшу увагу концентрує на античних і поганських архетипних образах, що ними довільно маніпулювала в своїх творчих інтерпретаціях Леся Українка. Щодо орієнтальних міфообразів, то поле їх використання і їх унікальна роль у творчій спадщині української мисткині не отримала належної уваги з боку літературознавців. Між тим орієнтальні міфологічні твори Лесі Українки найповніше віддзеркалюють її ціннісні уподобання. Використовуючи східну символіку, авторка одночасно зберігала первісний морально-етичний зміст цих образів-символів і наповнювала їх суто національним змістом. Орієнтальні міфопоетичні образи, до яких звертається Леся Українка, неординарні за тією роллю, яку вони відіграють у механізмах творів письменниці. Проблема становлення орієнтального міфу в письменницькому доробку Лесі Українки потребує детального щільного вивчення, бо розкриває нову грань її творчого генія, надає можливість міркування над її письменницькими кодами, що без них не уявляється дослідження творчості Лесі Українки.

Яскравим прикладом є поезія „Таємний дар”, в якій відбилась майстерність авторки в оперуванні орієнтальними міфологічними реаліями, а саме єгипетськими. Леся Українка ретельно вимальовує риси власного міфоорієнтального твору. Через місткі міфологічні образи Давнього Єгипту вона розвиває думку про важливі проблеми мистецтва і цивілізації. „Схід вона опрацювала з найвищою духовно-інтелектуальною напругою”, – зазначає Т. Малецька [2, с. 43]. Письменниця ставить перед собою важке завдання – живописати новий міфологічний образ, наповнивши його максимально актуальними барвами і глибинним проблемним підтекстом.

У першому ж рядку Леся Українка персоніфікує Єгипет. Той Єгипет, яким його побачила у своєму художньому світі українська мисткиня, „плакати довго не вміє”, хоча ці слова замикаються у кільцеву композиційну схему, бо наприкінці поезії авторка ніби пояснює життєрадісність сонячної країни. Вже сама персоніфікація Єгипту вказує на прагнення поетки до міфологічного ключа у манері оповіді. „Сльози” Єгипту лише умивають його, після чого він повертається до „позолоти блискучої в розлогій пустині, / Та й усміхається знову”.

Навіть у деталях авторка не відступає від міфічних кольорів: понаднільські лани вона порівнює з буйним зеленим „руном”. Звичайно, ця реалія більш приналежна до грецької міфології – мається на увазі золоте колхідське руно, здобуте Ясоном після численних випробувань. Але існує суттєвий натяк і на єгипетську міфологічну традицію. „Руно ланів” співвідносне із образами двох верховних богів стародавнього Єгипту – Амона та Хнута. Амон (букв. „потаємний”) і Хнум втілюються в образі барана з великими рогами, а Хнум крім того носить титул „володаря порогів Нілу”. Авторка об’ємно підкреслює неоднозначність і

багатовимірність єгипетської культури. В першій строфі вона вміло поєднує антитектичні поняття плачу та радощів:

Плакати довго Єгипет не вміє...
...усміхається знову, – таємні радощі Сфінкса! [1, с. 277].

Відкриваючи лаштунки загадкового Єгипту, Леся Українка згадує про усмішку Сфінкса. За своєрідністю цей літературний штрих співзвучний із „дивною країною” Льюїса Керролла, де Аліса перед початком найдивовижніших своїх пригод зустрічає Чеширського Кота з його фантастичною посмішкою. Значення кішки у єгипетській міфології дуже виразне. У керроллівському Коті спостерігаємо безперечну алюзію на Сфінкса з його манерою висловлюватися загадками. Леся Українка наділяє персоніфікований Єгипет такою ж таємничістю. Назва твору – „Таємний дар”, і це також підкреслює загадковість як реалію Єгипту. Епізод, де Червова Королева не може стратити Чеширського Кота, говорить про божественну недоторканність його. До речі, богиня радощів і плачу Баст мала втілення кішки. Той факт, що дитину-Ніл вітають божественні створіння, також визначає його божественну сутність.

Леся Українка зуміла поєднати картини живої реальності із ірреальністю міфологічною. На фресці, змальованій поеткою, сміються чорні очі єгиптянок, вкритих у чадри, ласують солодким очеретом діти, наділяє людей водою водонос – і все це у канві міфічності, казковості. Той самий водонос є своєрідним відображенням Гатор, – що у наступних рядках приносять дари Нілу, – він також дає дар, без якого неможливе життя.

Очевидно, що знання єгипетської культури і чуйне сприйняття її скарбів спонукало Лесю Українку до спроб інтерпретації оригінальних образів – передусім міфологічних – у новому ключі. Таким чином, українська мисткиня створює власний міфообраз – міфологічну одиницю, яку вміщує у поезію „Таємний дар”.

Перехід від сюжету життєвої реальності до міфологічної ірреальності відбувається через „голос таємний”, який приходить у марі свідомості. Голос промовляє „легенду”, яка у дійсності виявляється міфом, створеним українською поеткою.

В давню давнину, як Ніл народився в пустині,
Мати його положила в розкішну зелену колиску,
Батько з високого неба промінням утішним дивився,
Як його син виростав не по днях – по годинах,
В силу вбирався і ніс тую силу до моря... [1, с. 277].

Міфологічна картина, створена Лесею Українкою, належить до виду космогонічних. І тут письменниця вивіряє кожну деталь. Не залишається поза увагою і нумерологічна характеристика образів. В поезії фігурують сім богинь долі. Магічне число „7”, за Дж.Міллером, характеризує загальну ідею всесвіту, константу в описі світового древа, повний склад пантеону, число казкових героїв.

Богині в міфі „Таємного дару” носять ім'я Гатори:

Отже, при тім народженні зібрались премудрі Гатори,
Сім їх було, і несли вони всі для дитини дари [1, с. 278].

Гатори – загальне ім'я, вигадане Лесею Українкою. Гатори співвідносяться за коренем з Хатор, богинею неба. В найдавніший період вона вшановувалась як небесна королева, яка народила сонце. З возвеличенням культу Ра Хатор стала вважатися його донькою, Сонячним Оком. У цій іпостасі Хатор є богинею плідності, богинею-матір'ю – що на пряму співзвучно із міфологічним сюжетом Лесі Українки. Якщо українська мисткиня звертається до імені Хатор як кореневого слова для назви своїх міфічних богинь, то логічною буде алузія Гатор із римськими парками та грецькими мойрами. Але на відміну від мойр та парк, Гатори не мають власних імен, їх можна ідентифікувати лише за їх дарами, які вони, виконуючи роль волхвів, приносять Нілу. Тут бачимо синтез двох міфологій – східної і західної. Адже ж всім відомо, в якому літературному творі фігурують волхви, дари і божественна дитина.

Не слід нехтувати і тим, в якому порядку проголошуються дари і пророцтва. Не даючи імен Гаторам, українська мисткиня пов'язує їх характери із числовим співвідношенням.

Перша гатора дає Нілу „ситую землю в обладу”. Число „1” позначає цілісність, єдність. Те, що для першості Леся Українка обрала „землю”, стихію єгипетського бога Геба, знаково – саме з Геба за міфологією Давнього Єгипту вийшов великий Ніл, тому українська поетка доволі чітко провела числову впорядкованість в своєму міфі. Геб, до речі, єдиний з усіх богів землі у світових міфологіях, хто має людське втілення. Зумовленість першості землі у дарах Гатор пояснюється ще й важливістю для людей землі-матері, землі-Батьківщини.

Логічним є наступний дар Гатор – „три жнива на рік”. „3” само по собі сакральне число довершеності. Це основна константа міфологічного макрокосму. Побажання трьох жнив є своєрідною традицією міфу. Третя гатора обіцяє Нілу ласку могутнього Ра, і підкресленість цього дару числом „3” вже є виразним прийомом.

Четверта гатора протягує Нілу „пальмовий щит проти Сета”, де Сет – абсолютне зло. Число „4” означає стійкість і постійність, недарма воно актуалізується у геометричних фігурах, що мають яскраво виражене медитативне і захисне значення – мандала, хрест. Щит, подарований гаторою, пальмовий – не випадково. Пальма мала дуже високу цінність через свою надзвичайну корисність. Вона вважалась священною, а бог Сонця Ассур часто зображався над її кроною (asur – букв. „наділений життєвою силою”). Єгиптяни клали пальмову віть на саркофаги і мумії. „Пальма першості” мученика і зеленіюча пальма раю у кінці життя є загальними реаліями східної і західної міфології. Слід зауважити, що в Єгипті „володаркою пальми” була Хатор, а саме ця богиня асоціативно близька до Гатор Лесі Українки. Пальма як символ була предметом міркування барона фон Гоберга, якому належить вираз про те, що „пальма не уникає покладеної на неї ваги. Перемога залишається за нею і приносить солодкі плоди”(1675 р.) [3, с. 1004]. Щит

даний на захист від Сета, і епітети Сета добре пояснюють важливість дару Гатор – „буря”, „ураган”, „повстання”.

П'ята гатора „мовчазно папірус, і лотос, і камінь поклала”. Судячи з того, що символіка числа „5” у орієнтальному міфологічному розумінні найсвітліша і кваліфікує найцінніші предмети для людства, то дар п'ятої гатори – духовний, мистецький – виокремлений Лесею Українкою як надзвичайний. У давніх єгиптян квітка лотосу вшановувалася на рівні із сонцем, тому лотос жив тим самим життям, що й денне світило, розкриваючись на самому сході і закриваючи пелюстки із заходом [3, с. 583]. Саме з квітки лотосу постав бог Ра. Основне, судячи з усього, головне значення міфопоетичного символу – лотосу – це твірна сила, пов'язана передусім із жінкою. Тому не дивно, що Лесея Українка обрала центральною фігурою своєї поезії жінку-фараона, а не чоловіка, що було б звичним, але неточним. Лотос у орієнтальній міфології насамперед ототожнюють зі смертю і воскресінням для вічного життя. В Давньому Єгипті відомі зображення лотосу у сполученні з іншими сакральними символами. З лотосом, подібно до Ніла, на берегах якого він ріс, була пов'язана плідність і благополуччя врожаю, а також сонце, як джерело воскресіння. На зображеннях вже пізнішого періоду на квітці лотосу розміщали трон Ра або Ізиди, Нефтіди („володарка домівки” і сестра Ізиди) чи Осіріса. Логічне співвіднесення з царською владою. Як емблема Верхнього Єгипту лотос протиставляли папірусу – символу Нижнього Єгипту. В деяких варіантах єгипетського космогонічного міфу сонячна дитина, яка освітила землю, що перебувала у темряві, виходить з пелюстків розкритої квітки лотосу. Зображення дитини, яка сидить у центрі лотосу, побутувало майже до римської епохи. Якщо трактувати лотос як символ покори, то квітка стає образом-пророцтвом до дару останньої гатори.

Пошепки шостою гаторою Нілу дається обіцянка в вічності його таємниць.

Лише останні рядки – абсолютно інакші за настроєм і значеннєвою наповненістю. Останнє пророцтво промовляється крізь сльози, і це може пояснюватися насамперед бажанням поетки підкреслити його важливість і пафосну наповненість:

З заздрощів вічну неволю судили боги твоїм дітям,
Я ж у незламную радість озброю народную душу, –
Гніт фараонів, кормиґа чужинців її не здолає... [1, с. 278].

Мається на увазі патріотизм в його первинному, не затертому ідейно-фанатичному значенні, патріотизм від patria – Батьківщина. Відданість рідній країні названа „незламною радістю” і не має нічого спільного із кривавими повстаннями, насильством і зневаженням духовних цінностей. Завершення поезії гарячим ствердженням віри характерне для художньої манери Лесі Українки і є логічною кінцівкою для міфологізованого твору.

Ідея написання власного твору на міфологічній основі втілювалася у реальність і до Лесі Українки. Безумовно, література такого плану потребувала від письменника не тільки фундаментальної обізнаності у міфології, але й особливого хисту, камертонної чуйності до енергетики міфологічних реалій. Зрушити сталій,

монументальний образ, сформований тисячі років тому, дати ще одне життя – вже в літературі зовсім іншого кшталту – це і є завдання, яке виконала Леся Українка у поезії „Таємний дар”. Талант письменника частіше вбачається у тій глибині, на яку здатні означати коди його твору. Важливо є будь-якими засобами знайти декодери, що максимально розкрили б смислове навантаження витвору мистецтва, в даному випадку – поезії української письменниці-орієнталіста. Леся Українка використала єгипетські міфологічні реалії не у якості екзотичних декорацій, а передусім як цілісний природний витвір, зав’язаний на не менш природному сюжеті. Вона інстальювала орієнтальний міф у поезію не за заданою схемою, а органічно помістивши його в індивідуальну мистецьку картину власної художньої уяви. Леся Українка перша з українських письменників взяла на себе сміливість створити довершену модель міфологічної орієнтальної поезії, і „Таємний дар” став у цьому сенсі розкішним даром всієї українській літературі.

Список літератури

1. Леся Українка. Поезії. – К., 1970.
2. Маленька Т. Орієнтальна поезія Лесі Українки: від романтизму до модернізму // Леся Українка і родина Косачів в контексті української і світової культури: Науковий збірник. – Луцьк, 2001.
3. Энциклопедический словарь символов. – Москва: Астрель, 2004.

Козлїтина Е.И. Ориєнтальні міфологічні традиції в произведениях Лесі Українки /Е.И. Козлїтина// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 236-241

В статті на прикладі стихотворення Лесі Українки «Тайний дар» розглядається інсталяція образів східної міфології в українській літературі. Пропонується трактування образів і ідейного змісту твору через призму міфологічної домінування. Основна увага приділяється багатству образного світу поезії, декодуванню їх глибокого значення і початкової ваги міфологічної підвалини в кожному з образів твору.

Ключові слова: орієнтальний міф, міфологічний образ, декодери.

Kozlitina E.I. Lessia Ukrainka's works: the installation of orient myth / E.I. Kozlitina// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 236-241

The installation of orient mythology's images in Ukrainian literature on the example of orient poem of Lessia Ukrainka "A Secret Gift" are investigated in the article. The critics analyses images, ideas of the poem and meaning of the plot in the light of orient-mythological aspect. Mainly attention is paid to wealth of poem's images, decoding of their deep meanings and especially important role of mythological basis in each of them.

Key words: orient myth, mythological image, decoders.

Стаття надійшла до редакції 27 грудня 2010 року

УДК 821.161.

**НОВІТНІ МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У ДРАМАТУРГІЇ
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА ЛЕОНІДА АНДРЕЄВА**

Колошук Н. Г.

Волинський державний університет ім. Лесі Українки, Луцьк, Україна

У статті йдеться про декадансно-натуралістичні тенденції у творчості В. Винниченка та Л. Андрєєва, котрі яскраво виявилися у драмах «Брехня» та «Катерина Іванівна» як притаманні декадентській епосі загалом. П'єси відзначаються інтересом до інтимного боку стосунків у сім'ї, до мотивів адюльтеру; зростанням ваги символічного підтексту; розмиванням характеру персонажа і тим самим наближенням до «драми настрою» (Л. Андрєєв); експериментальним характером морально-психологічних колізій (В. Винниченко).

Ключові слова: декаданс, натуралізм, модернізм, нова драма, драма настрою, символізм, позитивізм, мотив, персонаж.

Ставлячи завданням у цій статті показати зв'язок драматургії В. Винниченка та Л. Андрєєва з декадансно-натуралістичними тенденціями порубіжжя ХІХ–ХХ ст., виходимо з того, що в такому аспекті, та ще й у порівнянні, цих письменників у нас не розглядали*. Загалом літературознавці в Україні і в Росії розглядають їхню драматургію у контексті нової європейської драми віднедавна – вона повернута читачеві у 1991 році [див. перевидання драматичних творів: 1; 4**], після довгого несправедливого забуття у радянські часи. Про російського письменника, щоправда, від періоду «відлиги» не раз писали [див. широку бібліографію та аналіз досліджень у монографії І. Московкіної: 15, с. 4–12, 268–286], він був представлений в історії російської літератури дореволюційної епохи як «дуже хороший і соковитий реаліст» (за висловом А. В. Луначарського [11, с. 430]), котрий, мовляв, не спромігся «стати пролетарським» [10, с. 428]. А Володимир Винниченко, як відомо, належить до «поверненої літератури» української еміграції, доступної українському читачеві лише за часів незалежності.

Підставами для типологічного порівняння цих художників є не лише те, що обидва свого часу були громадянами однієї країни, а пізніше майже синхронно то присутніми, то неприсутніми у вітчизняній літературі й літературознавстві; що обидва яскраво представлені передусім як прозаїки і драматурги доби порубіжжя-декадансу, котрі тяжіли до реалістично-натуралістичної тематики і стильової

* Показово, як на нашу думку, що Н. Паскевич у своєму дисертаційному дослідженні про драматургію В. Винниченка у контексті нової європейської драми не згадує Л. Андрєєва [17], а Н. Мамай, досліджуючи драматургію Л. Андрєєва, не проводить паралелі з українським письменником; драма «Катерина Іванівна» в її дисертації названа побіжно [12].

** Надалі при цитуванні текстів п'єс будемо вказувати у квадратних дужках лише сторінку за відповідним виданням.

манери, – а й те, що п'єси, про які йдеться, написані практично в один і той же час (1910 року – «Брехня», 1912 – «Катерина Іванівна») і, вочевидь, входили / могли входити у свій час до репертуару одних і тих же театрів тодішньої Російської імперії як відомі зразки гостроактуальної сучасної драматургії. Окрім того, обидві п'єси належать до одного жанру – психологічної мелодрами; в обох основою конфлікту є трагічна доля жінки; в обох структурна сюжетно-образна форма близька – це камерні п'єси про сімейну драму, зумовлену адюльтером.

Про п'єсу Володимира Винниченка «Брехня» відомо, що вона, як пише С. Михида, «за якийсь десяток років, облетівши театри Росії... здобуває популярність і за межами імперії... на батьківщині творців нової європейської драми»* [13, с. 88]. Серед п'єс українського письменника ця – одна з найбільш відомих і неодноразово коментованих як «найзагадковіша» та найскладніша (Л. Мороз, В. Гуменюк, С. Михида та ін.; з останніх ґрунтовних досліджень варто назвати для прикладу дисертацію, статті й монографію Н. Паскевич [див.: 17]).

П'єса «Катерина Іванівна» у драматургічному доробку Леоніда Андрєєва посідає значно скромніше місце. Здебільшого її згадують серед «реалістичних» п'єс письменника, тоді як більш відомі й ширше коментуються ті, котрі становлять корпус його «умовної» / «символістської» (так здебільшого її називали критики [див.: 16, с. 344]) драматургії [див.: 16, с. 341–371; 21, с. 379–398; 12; 15, с. 161–165, 229–233; 18, с. 148–151 тощо]. Прочитання творчості цього митця донедавна незмінно відбувалося в контексті суто російської реалістичної традиції: дослідники, як правило, мимохідь відзначали його зв'язок із «західними» напрямками, вказуючи на «обривки ідей західного меццанства, маленьких идеек, чуждых нам», як ще на злеті його популярності висловився М. Горький (у статті про Л. Андрєєва від 1909 року «Руйнування особистості» [7, с. 438]). У коментарі до «перестрочної» публікації андрєєвських п'єс Б.С. Бугров жодним словом не обмовився про те, чи були відомі їхньому автору тодішні постановки п'єс Винниченка в Росії [3, с. 658–661]. У найновіших дослідженнях російські літературознавці пишуть про Л. Андрєєва як про модерніста-еклектика [22] та як про одного з найвидатніших провідників «екзистенціальної концепції драматургії» [9, с. 136–146], однак знову-таки ні словом не згадують у порівнянні з ним українського драматурга, котрий був у той же час не менш знаменитим у дореволюційній Росії, ніж сам Л. Андрєєв, до того ж був одним із авторів, котрими цікавився МХТ, у той же час ставлячи й п'єси Л. Андрєєва.

Отже, спробуємо порівняти дві п'єси з огляду на близькість теми, героїв, конфлікту й образно-стильової манери майстрів драми однієї доби та близьких літературно-мистецьких традицій.

По-перше, головна мелодраматична конфліктна колізія – подружня зрада головних героїнь і ревності чоловіка та коханців – дає підстави говорити як про схожість, так і про відмінність. Винниченкова героїня Наталя Павлівна зраджує подружній обов'язок, водночас дбаючи про сім'ю, захищаючи рідних і чоловіка від

* Про популярність п'єси В. Винниченка в Західній Європі у 1920-х рр. див. у статті професора з Філадельфії Л. Рудницького: 19.

неслави, піклуючись про їхній добробут і спокій та жертвуючи заради них навіть власним життям. У п'єсі Андреева Катерину Іванівну не можуть утримати від падіння в безодню розпусти ні коханий (нібито) чоловік, ні двоє дітей, ні добрі друзі й родичі, котрі намагаються (зокрема художник Коромислов – чоловіків друг, рідний брат чоловіка Олексій, сестра героїні Ліза) протверезити її, повернути в лоно сім'ї. За характером розвитку головного зовнішнього конфлікту (сімейні стосунки, любовні перипетії / пристрасті) українська драма – п'єса про саможертвність, самозречення і справді любов; російська ж – про нібито-любов, яка веде на манівці гри у спокусу – зраду – гріх – муку – насолоду.

В обох драмах є промовисті євангельські алюзії. Героїня Винниченка каже про чоловікового старого батька – затурканого темного селянина, до якого відчуває дочірню ніжність, – що готова обмити йому ноги і витерти своїм волоссям, тим втішаючи й підносячи його за життєві незгоди і терпеливе страждання, як праведника. Андреевська Катерина Іванівна позує художникові Коромислову в костюмі Саломеї, вимагаючи, щоб на тачу, яку вона тримає, поклали голову справжнього пророка. Вже через цю деталь бачимо, наскільки героїні п'єс різні: по суті, можуть бути протиставлені в опозиції мотивів «каяття і самопожертва» – «спокуслива розпуста», пов'язаних з концепцією жіночого характеру, котрий для творчості вибраних нами авторів є ключовим і концентрує їх найважливіші риси.

Катерина Іванівна у своїй сімейній драмі (яка, до речі, закінчується двозначною відкритою розв'язкою: після чергового дня розваг, замість повернутися додому, до дітей, жінка їде кататися в автомобілі з новим залицяльником, не зважаючи на принижене прохання чоловіка не робити цього) поводить як типова психопатка, що доводить до нестями усіх, хто опиняється у полі її чарів. Винниченкова ж Наталя Павлівна по-жіночому експресивно, однак цілком вмотивовано веде свою ризиковану гру до трагедійного кінця, добиваючись, щоб внаслідок її самогубства всі, хто їй дорогий, зберегли добре ім'я, віру в любов, благородство і честь та мали змогу бути щасливими без неї.

Драму «Брехня» називають «портретною» (В. Гуменюк [8, с. 153]). Те ж саме можна би, судячи з назви, сказати й про «Катерину Іванівну». Але насправді портрет героїні Андреева проступає, порівняно з Наталею Павлівною, навмисно розмитую інтригуючою плямою, хоча й та, і друга героїні, очевидно, за задумом авторів, представляють неординарних «фатальних» жінок, чиї характери позначені явним впливом новітніх феміністських концепцій доби декадансу.

У Наталі Павлівні декадентські риси менш виразні, натомість вона наділена симпатичними характеристиками прихильниці простого люду, які виділяють її з ряду Винниченкових неординарних героїнь – щоразу життєво переконливих, повнокровних, яскравих непересічних особистостей з високими духовними запитами, сильними почуттями і волею, гнучким розумом та водночас безкомпромісних, рішучих, саможертвних. Наталя Павлівна приваблює тим, що не лише тримає своєю працею лад і добробут власної сім'ї, а й щиро піклується про чоловікову родину, про молоденького коханця – студента-поета Тося (Антон), а особливо про старого спрацьованого свекра-селянина, котрий ніяк не сподівався на любов і щиро ласку від невістки-«пані», а тому спершу почуває себе в синовій

господі ніяково, не знає, на яку ступити, проситься обідати на кухню і навіть плаче від зворушення.

Щоправда, поведінка Наталі Павлівни, як одразу бачить глядач, небездоганна, бо автор уже першою сценою – розмова героїні наодинці з коханцем Тосем – показує її подвійне життя. Але вона мотивує це досить логічно (типовий Винниченків хід встановлення умов морально-психологічного експерименту, який чиниться над персонажами): за інженера Андрія Карповича, каже Наталя, *«виходила, скажу правду, з гордості, з абстрактної любові до людськості... Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну й хотіла через нього дати людськості “нові цінності”. Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви “за друзі своя”. Я теж пішла на жертву»* [с. 149]. Стосунки Наталі Павлівни з Тосем показані натомість більш психологічно вмотивовано: молода жінка (яка, до того ж, не має власних дітей, але здатна на щирю любов і турботу) ладна по-материнськи пестити й опікати його, охоче прощаючи і юнацьку жорстокість, і егоїзм закоханої молодості, і гарячковість, і нерозважливість, бо вважає себе покликаною бути наставницею юнака на життєвій дорозі, а не просто коханкою. Вона зізнається і самому Тосеві, і його суперникові Іванові Стратоновичу, що має від Тося *«радість життя», «розкіш життя»,* що потребує його як *«молоденького мужчину»*, однак це бажання не долає в її душі почуття обов'язку. Про чоловікового батька вона говорить так, що неможливо не повірити у її щирість та безкорисливість: *«Він... він – затурканий життям. Він – селянин. Він страшенно подібний до мого батька...»* [с. 149]. І згодом самому Карпові Федоровичу: *«Мій тато був за сторожа при церкві. <...> Він був схожий на вас, такий же тихенький. Він тільки в труні знайшов спочинок. Не довелось, татуню, йому спочити тут. Ви за нього спочинете, правда?»* [с. 191].

Дослідники Винниченкової п'єси писали про «експериментальний» характер ситуацій, у яких автор випробовує своїх героїв, змушує їх перевіряти ті ідеологічні чи моральні максими, які сам висуває [див.: 8; 13 та ін.]. Через Наталю Павлівну перевіряється максима «чесність із собою» в сімейних стосунках: що дає радість життю – повна правда чи правдоподібна тактовна брехня в ім'я щастя і спокою близьких? *«Правда, може, зовсім малюсінка»* [с. 164]; *«Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною»* [с. 193], – каже Наталя Павлівна Тосеві, добре знаючи, що він зі своїм егоїстичним правдолюбством просто не здатний адекватно сприйняти всю правду свого двозначного становища, не зачіпаючи мимохідь почуття й інтереси інших людей. Своім вимогливим егоїзмом троє чоловіків, котрі пред'являють права на Наталю Павлівну, штовхають її на самогубство, оскільки це нібито єдиний переконливий доказ щирості її почуттів до кожного з них, тобто «правди» в їхньому розумінні.

Ще Микола Вороний помітив, що у цій Винниченковій п'єсі чоловічі образи-персонажі, «як реалістичні, без порівняння легші для виконання» [5, с. 270], ніж роль головної героїні. Серед них є винятком хіба Іван Стратонович – то справді швидше не самостійний характер, а «технічний» (М. Вороний) – *alterego* Наталі Павлівни, темно-похмурий бік її сонячної натури – він втілює докори сумління і муку каяття. Нюанси внутрішнього / психологічного конфлікту докладно і

переконаливо трактуються у дослідженнях В. Гуменюка та – дещо інакше – С. Михиди, однак зауважимо, що дослідники не відмежовуються від тверджень перших критиків п'єси, зокрема М. Вороного, котрий, у дусі часу, писав про «людей дрібнобуржуазної верстви», нібито втілених у героїні «Брехні», й акцентував «дрібнобуржуазну», «міщанську, хоч і спосібну натуру», «здрібнілість її пасивної міщанської натури», нібито не здатної «кинутись у вир життя, переступити через якийсь моральний поріг» [5, с. 257, 260].

Такі переступи давно втратили актуальність і вже не викликають захоплення, та й явно критик перебільшував перспективи демонізації героїні: п'єса не дає на те підстав, натомість у ній підкреслена банальність ситуації «трикутника», в якій заплуталась молода жінка. Наталя Павлівна – надто «неординарна особистість в умовах буденщини» [13, с. 89], і применшувати природність її жертвовної любові – то значить позбавляти п'єсу актуального нині, як і в усі часи, морального змісту.

Інакше прочитується наразі «Катерина Іванівна» Л. Андрєєва. Дещо штучна демонізація головної героїні робить п'єсу, як на нинішній погляд, відчутно декадентською. Позірно «реалістична», вона насправді досить близька до модних на початку ХХ ст. декадентських «драм настрою»: її дія зіткана з недомовок, натяків, двозначних ситуацій, химерних мізансцен у ретельно виписаних інтер'єрах аристократично-богемних будуару, поміщицької садиби, художницької студії, де реалістичне нібито зображення стає двоїстим, амбівалентним завдяки невизначеності головного образу. Власне, головної героїні глядач майже не бачить: на сцені лише постійно говорять про неї, і в цих відгуках вона постає то втіленням підступної брехливої розпусти, то ображеної невинності, то нещасної жертви («Андрєєв хотів показати трагізм і беззахисність чистої душі, що зрадила себе. <...> у світі пошлості, жорстокості, захланності та розпусти...») [16, с. 362]). При появі на очі глядача героїню супроводжує персонаж-тінь: боягузливий, злодійкуватий приживал Ментіков – перший випадковий коханець, близькістю з котрим жінка почувається приниженою і безповоротно заплямованою. У першій дії (усього їх чотири, на відміну від канонічних для нової драми – зокрема ібсенівської – трьох, як у Винниченка) Катерина Іванівна з'являється власною персоною лише на мить, із трьома істеричними репліками та екзальтованими жестами (вони характерні і потім будуть варіативно повторюватися при її появі: *«закриваєт глаза ладонями рук»* і *«закидывает голову назад, точно готовясь упасть»* [с. 356]). У другій дії бачимо її в центрі сімейних перипетій: сцена примирення з чоловіком свідчить про нібито щире каяття жінки. Конфлікт загалом здається вичерпаним, однак натякається на незагоєну душевну рану героїні, що в наступних діях проросте темним почуттям, котре штовхатиме жінку до гріха. Варіюється лейтмотив: поривчасті жести Катерини Іванівни *«похожи на взлёт или прерванный танец»* [с. 267], вона *«прижимает ладони рук к глазам»* [с. 374] або стоїть, *«подняв руки, как для полёта»* [с. 374] і т. п.

У третій і четвертій діях героїня часто зупиняється з цим жестом перед великим вікном у майстерні художника Коромислова, але трагедія так і не завершиться: замість самогубства Катерина Іванівна обирає до пори до часу розгульне життя. Пояснення причин такого вибору досить непевне: у розмові Коромислова з

чоловіком героїні Георгієм Дмитровичем ідеться про особливу жіночу природу, яку нібито не дано зрозуміти чоловікам (*«А жєницина? Чєрт єє знаєт, кудє она идєт! То ли она распутничает, то ли она молится своим распутством или там упрекает кого-то... вечная Магдалина, для которой распутство или начало, или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть ее Голгофа, ее ужас и мечта, ее рай и ад. Молчит, таится, на все согласна, улыбается, плачет...»*) – філософствує Коромислов [с. 394]).

Двозначно нюансовані у п'єсі не лише метання головної героїні, але й чоловіків з її оточення. Художник Коромислов то піддається її чарам, то гидливо відштовхує її; чоловіків брат-студент то в усьому її захищає, то проклинає і тікає з дому, щоб не піддаватися спокусі; сам чоловік на очах опускається, втрачає надію налагодити сімейні стосунки, водночас на пряме запитання Коромислова – *«...Что у вас дома делается?»* – малодушно відповідає: *«А что? Как будто ничего особенного»* [с. 393]. Обидва – і чоловік, і його приятель-художник – задивляються у те саме вікно, котре притягує й Катерину Іванівну:

КОРОМЫСЛОВ: Шестой этаж. Пропать!

ГЕОРГИЙ ДМИТРИЕВИЧ: А красиво. Так как же, Павел – жить-то ведь надо? [с. 395].

У четвертій дії (у студії-майстерні Коромислова, котрому позує Катерина Іванівна, зібралися гості) атмосфера стає ще більш непевною, тривожною на грані істерики, проте закінчується банально: Катерина Іванівна поїхала на прогулянку з новим коханцем, але попрощалася з чоловіком підкреслено серйозно, ніби назавжди; чоловік і постійний кавалер Ментіков залишилися у якомусь безпорадному очікуванні; сестра Ліза не стримує сліз. Хоча ніхто не говорить жодного слова про зруйновану сім'ю, однак ясно, що надій на майбутнє герої вже не мають.

Л. Борисова пише про характерну рису символістських «драм настрою»:

Така була найважливіша особливість образу. Згідно з естетикою символізму йому належало вислизати. Самодостатня, гіпертрофована мінливість (один з найяскравіших проявів музичності в драмі) повністю руйнувала характер. Він втратив будь-який вплив на дію. Зате зростала роль випадковостей [2, с. 44].

Хоча Л. Андрєєв не належав до кола молодшого покоління російських символістів – своїх ровесників, однак, будучи гнучким еkleктиком, охоче використовував новачі їхньої естетичної форми [див., зокрема, про п'єсу того ж періоду «Чорні маски»: 2, с. 42–43].

Натуралістичні аспекти п'єс Винниченка та Андрєєва проявляються, власне, в тематиці – то передусім інтерес до буденного, малопривабливого своєю рутинною сімейного становища героїв, до гріховної плотської природи в жіночій натурі, до мотивів адюльтеру, показаного так одверто й приземлено чи не вперше у вітчизняних традиціях. Щоправда, естетика огидного драматургами не використовувалася, адже це не було прийнято в Росії аж до розквіту експресіоністського театру у 1920-х рр. (горьківська п'єса «На дні» від 1902 року довго була екстравагантним винятком). Тим не менше з натуралізмом п'єси Винниченка й Андрєєва зближує саме трактування головних героїнь – жінок, що

посміли заводити собі коханців, виявивши тим незгоду з нехтуванням своїх плотських, тілесних потреб, свого вибору сексуального партнера.

Наталя Павлівна у Винниченковій п'єсі говорить про це Тосеві як про звичайнісіньку річ і тим страшенно обурює його: молодий поет не тямиться від самої думки про те, що кохана жінка може належати не лише йому. Іван Стратонович теж обурюється і навіть заявляє, ніби має право на помсту за те, що Наталя Павлівна мучила його понад рік своєю показною неприступністю. У п'єсі Л. Андрєєва чоловіки – гості Коромислова – поводяться у присутності Катерини Іванівни та молоденької Лізи брутально, нахабно, навперебій заявляють про свої претензії на прихильність головної героїні. Ні істерика, ні приїзд законного мужа не позбавляє її від двозначних пропозицій та масних компліментів. По-декадентськи вишукана богемна обстановка салону-студії модного художника відгонить душком розкішного борделю, де жінку-жертву оглядають як натурницю, сексуальну рабіню для потреб чужого задоволення.

Щось у цій сцені є від роману Е. Золя «Нана», щось – від купрінської «Ями» та інших декадентських творів російського «срібного віку», коли натуралізм був своєрідною реакцією на надмірне вишукане естетство й пуританство пережитків попередньої епохи (зокрема консервативної вікторіанської моралі, вплив якої був відчутний і поза Англією) та претензій нової доби – *finde siècle*, коли, за висловом Т. Свербілової, «дивно поєднувалися природознавчі та релігійні орієнтири» [20, с. 39].

Про натуралістичні тенденції у драматургів порубіжжя зі східнослов'янських теренів літературознавці донедавна не писали. С. Хороб з усіх напрямків декадентської епохи, котрі відбилися в українській драматургії цього періоду, не згадує хіба натуралізм [23, с. 5–112, 320–331]. Однак говорити про нього стосовно драм Винниченка та Л. Андрєєва таки є потреба. Не випадково від перших рецензій (М. Вороний, М. Сріблянський та ін.) п'єса Винниченка поставала в єдиному контексті з новою європейською драмою і, зокрема, у перегуку з ідеями та творчістю С. Пшибишевського (його есеї цитує й коментує М. Вороний [6]). На нашу думку, проблема натуралізму / реалізму / позитивізму (останній термін польські колеги-літературознавці широко вживають не лише для позначення напрямку філософського мислення, а й як назву відповідної епохи, коли цей напрямок був провідним) потребує детальнішого опрацювання, зокрема як феномен ідейних комплексів та поетики, вживленої на наших теренах в декадентський антураж водночас із впливом символістської літератури, котра на початку ХХ століття завоювала провідні позиції у світовому літературному процесі загалом, у тому числі й у драматургії.

Теза про «реалістичний символізм» [докладніше див. у Л. Борисової: 2, с. 37, 61–63, 102, 113, 130 та ін.], а також теза Л. Мороз (вона, у свою чергу, посилалася на мистецтвознавця Д. Горбачова [14, с. 45]) про Винниченка – «символіста в реалістичній оздобі» теж потребує стосовно цих драматургів суттєвого роз'яснення. Безумовно, у драмах «Брехня» та «Катерина Іванівна» є символічний підтекст. Але говорити про символізм як світогляд творчої особистості з його принципами двосвіття, з його містицизмом і пошуками «світової душі» у цьому випадку не

доводиться. Ідеться про певний колорит декадентства, який проявляється в обох п'єсах. Л. Андрєєв за світоглядом – типовий експресіоніст, однак прояви експресіонізму у нього досить нетипові, адже експресіонізм як напрям світового масштабу сформувався трохи пізніше.

У світоглядній основі творчості обох драматургів (принаймні, на першому етапі, коли п'єси створені) лежать позитивістські ідеї, вузькість та обмеженість яких автори відчують і намагаються виразити протест проти них через своїх героїнь. З точки зору стилістичної обидві п'єси – зразок своєрідної полістильової еkleктики, значною мірою притаманної літературі декадентської доби. Однак якщо український драматург у період створення «Брехні» – ще реаліст, котрий вже переріс натуралістські ідеї і сміливо експериментує з традиційною мелодраматичною формою, випробовуючи ґрунт для нових морально-етичних концепцій, то російський у той самий час перебуває на межі роздвоєння між притягальною традицією російської класичної соціально-психологічної драми і все більш привабливою для нього модною декадентською «драмою настрою»; таке роздвоєння й породжує еkleктичну за характером п'єсу «Катерина Іванівна».

Список літератури

1. Андрєєв Л.Н. Пьесы / Сост., предисл. Б.С. Бугров. – Москва: Сов. писатель, 1991. – 670 с.
2. Борисова Л.М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. – Симферополь: [Б. и.], 2000. – 220 с.
3. Бугров Б.С. Комментарии // Андрєєв Л.Н. Пьесы. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 643–668.
4. Винниченко В.К. Вибрані п'єси / Упоряд. М.Г. Жулинський, В.А. Бурбела; Авт. вступ. ст. М.Г. Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
5. Вороний М.К. В путях брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка) // Вороний М.К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Упоряд. і приміт. Т.І. Гундорової; Авт. вступ. ст. і ред. тому Г.Д. Вервес. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 255–270.
6. Вороний М.К. Драма живих символів // Там само. – С. 248–254.
7. Горький М. Разрушение личности // Русская литература XX века. Дооктябрьский период: Хрестоматия: Пособ. для студ. нац. групп пед. ин-тов / Сост. И.Т. Крук. – Ленинград: Просвещение, 1991. – С. 431–440.
8. Гуменюк В.І. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка: Монографія. – Симферополь: [Б. в.], 2001. – 340 с.
9. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учеб. пособие. – Москва: Флинта; Наука, 2002. – 304 с.
10. Луначарский А.В. Задачи социал-демократического творчества // Русская литература XX века. Дооктябрьский период: Хрестоматия: Пособ. для студ. нац. групп пед. ин-тов / Сост. И.Т. Крук. – Ленинград: Просвещение, 1991. – С. 426–429.
11. Луначарский А.В. Леонид Андрєєв. Социальная характеристика // Там же. – С. 429–430.
12. Мамай Н.М. Концепція особистості в драматургії Л. Андрєєва: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.02 / Азовський морський ін-т Одеської нац. морської академії. – Херсон, 2005. – 18 с.
13. Мишида С.П. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центр.-Укр. вид-во, 2002. – 190 с.
14. Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 40–46.
15. Московкина И.И. Между «PRO» и «CONTRA»: координаты художественного мира Леонида Андрєєва. – Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.
16. Муратова К. Д. Леонид Андрєєв // История русской литературы: В 4 т. Т.4: Литература конца XIX – начала XX века / Ред. тома К.Д. Муратова. – Ленинград: Наука, 1983. – С. 330–373.

17. Паскевич Н.М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії Володимира Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX – початку XX ст.: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.05 / Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2000. – 19 с.
18. Роговер Е.С. Русская литература XX века: Учеб. пособ. – 2-е изд., доп. и перераб. – СПб. – Москва: САГА ФОРУМ, 2006. – 496 с. – (Сер. «Профессиональное образование»).
19. Рудницький Л. П'єси В. Винниченка на німецькій сцені // Український театр. – 1990. – № 1. – С. 24–27.
20. Свєрбілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 32–40.
21. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века: Учеб. – 4-е изд., доп. и перераб. – Москва: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000. – 432 с.
22. Старосельская Н. Драматургия Леонида Андреева: модерн 100 лет спустя // Вопр. лит. – 2000. – № 6. – С. 125–148.
23. Хороб С. На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2006. – 410 с.

Колошук Н.Г. Новейшие художественные тенденции в драматургии Владимира Винниченко и Леонида Андреева / Н.Г. Колошук // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 242-250

В статье говорится о декадансно-натуралистических тенденциях в творчестве В. Винниченко и Л. Андреева, которые ярко проявились в драмах "Ложь" и "Катерина Ивановна" как присущие эпохе декаданса вообще. Пьесы отличаются интересом к интимной стороне отношений в семье, к мотивам адюльтера; усилением значения символического подтекста; размытием характера персонажа и тем самым приближением к «драме настроения» (Л. Андреев); экспериментальным характером морально-психологических коллизий (В. Винниченко).

Ключевые слова: декаданс, натурализм, модернизм, новая драма, драма настроения, символизм, позитивизм, мотив, персонаж.

Koloshuk N.G. Decadence-naturalistic tendency in the dramatic art of Volodymyr Vynnychenko and Leonid Andreev / N.G. Koloshuk // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 242-250

The article deals with decadence-naturalistic tendency in the creation of V. Vynnychenko and L. Andreev that were brightly shown in the dramas "Lie" and "Catherina Ivanivna" as characteristic of decadence epoch in general. Plays are notable for the interest to intimate side of relationships in the family, tunes of adultery, growing of symbolic subtext's weight, "washing away" of personage's character and this way approaching to the "drama of temper" (L. Andreev); experimental nature of moral-psychological clashes (V. Vynnychenko)

Key words: decadence, naturalism, modernism, new drama, drama of temper, symbolism, positivism, tune, personage.

Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2010 року

УДК 821.161.2-09

ФАУСТІВСЬКИЙ ДУХ ЯК ХАРАКТЕРНА ОЗНАКА ГЕРОЯ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кочерга С. О.

Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна

У статті розглядається концепт «людина фаустівської культури», його наскрізний характерта особливості в художньому світі Лесі Українки.

Ключові слова: Основна особистість, душа культури, секулярний світогляд.

Доба Лесі Українки стала новою точкою відліку ретроспекції розвитку письменства та його подальших перспектив. В центрі літературних пошуків опиняється особистість, але характер особистості у порівнянні з минулими століттями набуває іншого смислового акценту. Якщо антична (прадавня) література зображала основного персонажа як героя, середньовічна – страдника, здатного на жертвні вчинки задля віри, новочасна література зацікавилась творчою особистістю, для якої пошуки істини, пізнання стає сенсом життя. У свою чергу ХХ століття запропонувало вільну дискусію цих трьох іпостасей особистості.

Творча спадщина Лесі Українки викликає подив масштабністю тематики і проблематики. Її самобутні драматичні твори небезпідставно отримали маркування як «драми ідей». Носіями певних ідей виступають персонажі, причому здебільшого амбівалентні, а художній світ Лесі Українки за вертикаллю часу і горизонталлю простору сприймається як віддзеркалення поступу і занепаду цивілізації. У пошуках опорних констант рецепції художнього феномену письменниці було запропоновано ряд концептів, що стали вже класичними, зокрема у працях О. Бабишкіна, Л. Міщенко, Я. Поліщука, В. Агеєвої, О. Забужко та ін. Проте, на жаль, досягнути весь цілісний масив творчості Лесі Українки та його загадок ще не вдалось. Вважаємо, що все розмаїття образів письменниці, включаючи образ автора, створений нею, можна об'єднати культурософським поняттям «людина фаустівської культури», на що прагнеться звернути увагу в цій статті.

У драматичному доробку Лесі Українки домінують антично-римські мотиви. Змальовані нею особистості не цураються героїчного пафосу, вони здатні на мужні вчинки, нерідко їхній героїзм виявлявся і в самопожертві. Кредо письменниці чітко виражають відомі поетичні рядки:

Завжди терновий вінець
буде кращий, ніж царська корона...
Але стане вінцем
лиш тоді плетениця тернова,
коли вільна душею людина

по волі квітчається терном,
тямлячи вищу красу... [7, с. 189].

Безсумнівно, героїзм персонажів Лесі Українки не стихійний або ж ситуативний, кожний з них має свій тривожний болісний шлях пошуку істини. І цей третій голос, що прагне будь-яким чином піднятися понад бар'єри, вирватись за межі болю, принаймні знайти для себе сенс в життєвих орієнтирах є виразно-яскравий у творчій спадщині письменниці, з багатьма нюансами і напівтонами.

Кожна епоха продукує свій пріоритет цінностей, свою людину культури, а в художньому творі нерідко ми знаходимо тип бажаного представника того чи іншого часу, що здебільшого визначають концептом «людина культури». Саме людина культури становить умову можливості існування моделі людського буття, втіленої в цій культурі.

Як вказує Людмила Шевцова, «людина культури», чи, застосовуючи ключове поняття американської етнопсихології, – «основна особистість» – *basicpersonality* – це не стільки натуральне явище, скільки «проект людської особистості», що постає у двох головних вимірах:

1) вплив культури на людську особу, формування її психологічних рис, поведінки, уявлень, цінностей тощо за допомогою відповідних культурних механізмів і передусім через спілкування людини з навколишніми людьми – носіями певних культурних взірців та форм;

2) пропозиція культури зрілій людській особистості, що набула певної автономії буття, способів її самореалізації, перспективи її долі та можливі досягнення.

А відтак людина, що повністю відповідає цим двом вимірам, і є «людина культури». Однак феномен людини культури є диференційованим на кожному зрізі. Тому його слід розглядати як інтерсуб'єктивну, комунікативну єдність діючих у культурному полі головних персонажів, дійових осіб [8, с. 124].

Першим виокремив концепт «душі культури» та виділив її типи, що зумовило глибше осмислення «людини культури», Освальд Шпенглер. Зокрема на європейських теренах він вбачав «душі культури», що були репрезентантами античності і нового часу. Античність в осмисленні наукової думки кінця XIX – поч. XX ст. виражала душа аполонічна, хоча її утвердження відбувалось в протистоянні з діонісійським началом. Їй протиставляли фаустівську душу, що наснажувала європейську культуру від Ренесансу до XIX століття. Фаустівська культура передбачає існування, кероване і глибоко просякнуте свідомістю, здатне спостерігати самого себе, рішуче особистісне, схильне до мемуарів, рефлексій, підсумків і перспектив та повсякчасного діалогу з совістю. Саме тому фаустівське переживання внутрішнього життя глибоке і інтенсивне, а фаустівська етика – це постійне вдосконалення себе, постійне піднесення до нових висот у пошуках безсмертя «я» шляхом його самовизначення вірою і добрими діяннями, причому з певною пошаною до «Ти». Михайло Бахтін характеризує фаустівську добу як усвідомлення потреби змін, необхідності по-новому вивчати безмежний світ, зробити його своїм, рідним, але не шляхом конформізму, а цілеспрямовано адаптуючи його складність відповідно до власного моделювання. Цей процес

трансформації потребує розриву зі всіма старими ідилічними зв'язками та здатності до експатріації. Таким чином, фаустівські ідеї стосуються і більш загального поняття «ми», вони виходять на рівень соціальних проблем.

Важливим атрибутом фаустівської культури є *ratio*, але його функція не обмежується холодним фільтруванням інформації, а, навпаки, передбачає важливу роль сфери *emotio*. Діалог *ratio* та *emotio* у свою чергу потребував нової естетики. Якщо в античності вершиною мистецтва стала досконала пластика скульптури, то у постсередньовічній Європі поступово провідне місце від живопису переходить до контрапунктної музики. У літературі ж цієї доби змінились нарративні акценти, що змушують по-новому відкривати образ автора. Загалом будь-які портрети фаустівського мистецтва – завжди сповіді, біографії, автопортрети. Через творчість дослідники мистецтва слова намагаються осягнути світогляд генія, але здебільшого він важко вловимий, оскільки не вкладається в жодні рамки, заперечує схематизм, викликаючи подив своєю динамікою і широтою.

Складним для вивчення є і світогляд Лесі Українки. Літературознавство ХХ століття переважно йшло хибним шляхом, оскільки намагалось висвітлювати його відповідно до вимог комуністичної ідеології. З іншого боку, не можна не усвідомлювати, що існує небезпека в обмеженні української письменниці приналежністю до західної культури, але фаустівська душа принаймні є важливою іпостасю особистості Лесі Українки. В основі фаустівської культури лежить інтенція безмежжя, спрага подолання всіх бар'єрів у пошуках гармонії, гостре відчуття швидкоплинності часу та інтенсивне вольове напруження. Звідси – неминуча млість духу, справжня фаустівська туга, що супроводжує цей блискучий розвиток. Пориви до безкінечного врешті є поривами до неможливого, тому за дерзновенням слідує покарання, усвідомлення примарності надій.

Фаустівські інтенції Лесі Українки засвідчують навіть початкові рядки низки її поезій, наприклад: «Хотіла б я піснею стати...», «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти...», «Хотіла б я уплисти за водою...», «Хотіла б я вийти у чистеє поле...». Пристрасність поривів і тугу за нездійсненим поетеси переконливо підтверджують й інші поезії, як-от:

Мріє, не зрадь! Я так довго до тебе тужила
Стільки безрадісних днів, стільки безсонних ночей,
А тепер я в тебе останню надію вложила.
О, не згаси, ти, світло безсонних ночей! [7, с. 323].

Людина фаустівської культури займає важливе місце в драматургії Лесі Українки. Сюжетна канва легенди про Фауста вже давно стала вічним сюжетом, який певним чином відроджується в багатовіковій світовій літературі. Як відомо, душа Фауста фанатично шукала істину, потім, закохавшись в Гретхен, вступила в союз зі злим духом землі, що спричинило її роз'їдання мефістофелівським началом. Фаустівський герой став актуальним в останній третині ХІХ століття, що зумовлював бунт індивідуальності у розвитку філософії та науки. Парадигматичні риси цього типу були закладені в образах Заратустри (Ф. Ніцше) та Пера Гюнта (Г. Ібсен). Вони обидва репрезентують шукача, експериментатора, бунтівника, хоча

Заратустра шукає смисл буття насамперед в ідеальному самовдосконаленні, а Гюнт одержимий ілюзією ідентичності («бути самим собою» над усе). Як відомо, Леся Українка суперечливо ставилась до ніцшеанства, але творчість Г. Ібсена їй імпонувала, можна знайти низку ібсенівських мотивів у доробку української письменниці.

Модерність фаустівського героя слід розглядати у координатах волі та жертви. У творчості Лесі Українки ми повсякчас спостерігаємо сфокусованість на феномені внутрішньої волі, яка вихлюпується на поверхню як воля до життя. Нерідко події в її творах відбуваються в трагічних обставинах, але трагедіями їх назвати не можна, оскільки особистість виявляє себе сильнішою за найскладніші обставини. Деякі з персонажів Лесі Українки спроможні викупити себе жертвою (Антей, Міріам, Долорес, Мавка). На іншому полюсі знаходяться ті, що лише знаходяться на шляху духовної ідентифікації, вириваючись із лабіринта протиріч (Адвокат Мартіан, Йоганна, скульптор Айрон). Як справедливо зауважує Ярослав Поліщук, «вольова домінанта у творах Лесі Українки передбачає не підкорення чужої волі чи чужої власності, а навпаки – своєрідне передавання власної волі світові через жертву. Через те катарсис Лесиних героїв – духовно просвітлений, а не фатально-трагічний; у цьому вони забезпечені від типової «хвороби» свого часу – тотального розчарування та апатії» [5, с.16].

Шлях Фауста відбиває перехід від релігійної культури до безрелігійної цивілізації, у якій згасає творча енергія, вмирають безкінечні прагнення. Таким чином, в образі Фауста, на думку С. Бердяєва, Й.-В. Гете виразив долю європейської культури [1]. Всі культури приречені на поступове тління і смерть. Автор цієї доктрини Освальд Шпенглер, будучи арелігійною натурою, насправді усвідомлював релігійну природу мистецтва та культури. Практично йому вдалось висловити найблагородніші думки, на які тільки була здатна невіруюча душа, а разом з тим і печаль культури, що втратила віру. Шпенглерівські риси сповна були притаманні українській письменниці.

Ставлення до релігії Лесі Українки переконливо показав Євген Сверстюк. Він вважає, що релігійний дух присутній у її творчості далеким відлунням давніх традицій, освячених високим духом віри, але сама вона була під впливом нових віянь, які наснажували у значній мірі соціалістичні та атеїстичні ідеї. Однак «у своїй духовій одержимості вона ще більш духовна, ніж її сучасники» [6, с.225]. Власне, одержимість – це і є український варіант фаустівської душі. Далека від культивування релігії, остраху перед табу, Леся Українка та її герої ще перебувають у світлі променів погаслої зорі, але чи врятує нове покоління етика, що є спробою реанімації духових цінностей в атмосфері безвір'я? На це питання навряд чи може дати відповідь сама поетеса та її новітні герої – Одержима, Кассандра, Річард Айрон, Йоганна, жінка Хусова, Мавка, Оксана та інші.

Здебільшого у філософській літературі розрізняють три історичні типи світогляду – міфологічний, релігійний та науковий, але поступово на арену виходить секулярний, у контексті якого формувався пріоритет цінностей Лесі Українки. Про комплекс ущербності цього світогляду Оксана Забужко пише: «...історія культури двох останніх століть є, строго кажучи, історія мук секулярного світогляду в безугавному прагненні компенсувати свою «ціннісну недостатність» [3,

с. 47]. У секулярній свідомості одне з перших місць належить національній ідеї. Можна констатувати, що перехід від релігійного до національно-культурного світогляду став основною прикметою «фаустівської культури» новітньої доби. У доробку Лесі Українки головні персонажі нерідко є носіями національного самопізнання та борцями за незалежність своїх співвітчизників. Ця боротьба зазвичай є інтелектуальною, нерідко у ворожому оточенні.

Слід зауважити, що твори Лесі Українки з ранньохристиянською та антиколоніальною проблематикою («Руфін і Прісцилла», «На полі крові», «У катакомбах», «Йоганна, жінка Хусова», «Адвокат Мартіан», «Бояриня») особливо насичені полемічністю, що відображає болісний вибір естетичної та етичної свободи. Етичний феномен Лесі Українки полягає в дотриманні певного духового закону, котрий визначає межі індивідуальної свободи та дає змогу особистості не вийти поза межі допустимого. Поетеса цілковито відкидала фізичну неволю, залежність від узурпаторів влади, але визнавала верховенство над собою виробленої власною свідомістю влади етичного закону. Це, як вважає Леся Демська, наскрізь інтелігібельне поняття дозволяє стверджувати абсолютну свободу «невільників» (за умови, що кожен сам моделює і обирає свою неволю). Здатність добровільно обмежити власну свободу або ж добровільно підкоритися сфері необхідності спостерігаємо у ряді Лесиних героїв (Руфін у «Руфіні й Прісциллі», Жирондист в «Трьох хвилинах», Долорес у «Камінному господарі», Антей та Ефрозина в «Оргії»), що, між іншим, засвідчують видозмінений модус фаустівської фанатичності.

Цілковито зрозуміло, що в основі вибору свободи лежить воля людини, позаяк тільки за допомогою неї особа спроможна відмовитися від суб'єктивних прагнень в ім'я добра іншої особи чи якогось вищого духового закону. Проте, оскільки людина вільна у своєму виборі підкорятися чи не підкорятися законам етичного існування, порушення цих законів морально, духово знищує насамперед не так свободу іншого, як того, хто дозволив собі переступити її. За логікою авторської інтерпретації, обов'язок, нав'язаний персонажам зовнішніми обставинами чи власною мораллю, але суперечний їхньому духовому еству, має тенденцію перетворюватися в духовий полон, а його виконавці – у жертви цього обраного полону. «В естетичній свободі воля індивіда спрямована на реалізацію власних бажань та прагнень, продиктованих почуттями, а в етичній свободі воля спрямована на реалізацію власного “я” в ім'я свободи іншої людини чи якогось вищого духового закону» [2, с. 17]. Як бачимо, свобода етична для Лесі Українки як людини фаустівської культури, – це завжди боротьба, що вимагає мужності, відповідальності та добровільної жертвності, на які спроможний тільки по-справжньому вільний індивід.

Варто підкреслити, що герой Лесі Українки не є еталонним репрезентантом фаустівської культури. Вчинки фаустіанця нерідко продиктовані рішенням ризику, що включає в себе і компроміси. Для Лесі Українки певні ризиковані компроміси були допустимі лише в естетичній площині. Недарма її «години праці» могли супроводжувати «перелесники», «вампири», інші привиддя. Задля творчого екстазу, пізнання незвіданого поетеса була готова переступити межу свідомого, шукаючи

десь за нею іншої/істинної правди та краси. Художнє єство поетеси очікувало (хоч і не без остраху) таємничих видінь. «Часто так уночі, – писала Леся Українка, – сидиш серед того хаосу думок і думаєш: о, хоч би галюцинація з'явилась! Я б їй повірила так, як перше люди вірили в дива... І чого се люди так бояться галюцинацій і божевілля? А я часто дорого дала б за них...» [4, с.364]. Проте в етичній площині ліричний герой її поезії та характерні персонажі драматичних творів здебільшого рішуче відкидали компроміси. Це, правда, не робило їх схематично прямолінійними, оскільки поетесу завжди цікавило боріння сумнівів, що виразно засвідчує, скажімо, поезія «Ангел помсти». В драматургії ж письменниця приділяє важливу увагу автокомунікації героїв на розпутті.

Людина фаустівської культури у образному світі Лесі Українки зазвичай не замикалась у колі душевних експериментів, вона ідентифікувала себе ембріоном фаустівських пріоритетів, що, за її переконаннями, мали стати панівними у світогляді цілого колективу (народу, нації), часткою якого вона себе відчувала. Тимчасово перебуваючи у полоні втоми та безсилля, цей колектив повинен був самореалізуватись під впливом будителя-фаустіанця, який потужно екстраполює свою пасіонарну енергію. Своє призначення герой Лесі Українки бачить у прищепленні фаустівської пасіонарної ментальності тим, хто опинився на маргінесах історії. Така позиція суттєво відрізняється від етики прометеїзму: не дати вогонь, а запалити – енергією людського духу, підпорядкувати моральному імперативу слабких і зневірених, вступаючи в комунікацію з ними не з месіанського верхів'я, а безпосередньо з їхнього ж середовища.

Отже фаустівська культура – це культура волі. У творчості Лесі Українки її уособлюють персонажі-одержимі, а також вистражданий ідеал ментальної пасіонарності. Фаустівський дух та етика у художньому світі письменниці є наскрізними. У напруженому, цілеспрямованому пошуку прихованої істини, а інколи і в боротьбі з самими собою персонажі Лесі Українки з фаустівською душею прагнуть «своїм життям до себе дорівнятись». Водночас вони заглиблені в себе, осібні, самотні люди; та самотність, їх випробовуючи, – загартовує і витворює з них неповторні індивідуальності, активні особистості. І саме така активна особистість спроможна кликати за собою дезорієнтованих, дієво протистояти пасивному загалу, потерпаючи від агресії нерозуміння, навіть якщо це протистояння завершується поразкою.

Творчість Лесі Українки ще раз підтверджує, що моральність фокусується не в етичних заповідях, що регламентують «як треба чинити», але в певних образах культури, в особистісних трагедіях Едіпа, Прометея, Гамлета, Дон-Кіхота, Фауста тощо. І саме людина, єство якої характеризує фаустівський активістичний дух, є збірним героєм творчості Лесі Українки.

Список літератури

1. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Культурология. XX век. Антология. – Москва, 1995. – 696 с.
2. Демська Л. Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки: Автореферат дис. ...к. філол. н. – К., 2000. – 19 с.

3. Забужко О.С. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. – К.: Основи, 1993. – 126 с.
4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – 928 с.
5. Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: Автореферат дис. ...д. філол. н. – К., 2000. – 34 с.
6. Сверстюк Є. На святі надій. Вибране. – К.: Наша віра, 1999. – 782 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. – К., 1975. – 448 с.
8. Шевцова А. Культурні проєкції національного характеру // Сучасність. – 2000. – № 7-8. – С. 123-139.

Кочерга С.А. Фаустовский дух как характерный признак героя произведений Леси Украинки/С.А. Кочерга// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 251-257

В статье рассматривается концепт «человек фаустовской культуры», его сквозной характер и особенности в художественном мире Леси Украинки.

Ключевые слова: Основная личность, душа культуры, секулярное мировоззрение.

Kocherha S.O. Man of Faust's culture in the poetry by Lesia Ukrainka/ S.O. Kocherha// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 251-257

The article deals with the concept of «a man of Faust culture», it's through character and peculiarities in the artistic world of Lesya Ukrainka.

Key words: basic personality, cultures' soul, secular world view.

Стаття надійшла до редакції 7 грудня 2010 року

УДК 821.161.2.09

«СВЯТІ ЛИЦАРІ» В ПРОЗІ ЮРІЯ ЛИПИ

Левицька Н. Є.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, Сімферополь, Україна

У статті розглядаються художні образи селян у новелістиці Ю.Липи та проблеми літературного характеру, зображеного у прозі письменника, переосмислення народного досвіду характеротворення.

Ключові слова: характер, характеротворення, новелістика, жанр, мотив, монументалізм.

Творча спадщина Ю. Липи привертала увагу української емігрантської критики, але часто розглядалася вона переважно з погляду позахудожніх ідеологічних інтересів. Більше поталанило поезії цього автора, на яку принагідно звернули увагу Л. Биховський, М. Антонович, Б. Стебельський та ін.

Короткий нарис Б. Стебельського «Ю. Липа» є взірцем вдумливої інтерпретації ідей і творчості Ю.Липи. Приділивши належну увагу соціологічним і культурософським ідеям письменника та його поетичному доробку, дослідник лише згадує про його прозову творчість: «В 1931 році появилася роман «Козаки у Московії», а в роках 1936–1937 три томи новель «Нотатник» [148, 286]. Через абзац після цього сухого повідомлення про дати видання прозових творів Ю. Липи автор визначає роль і місце Ю. Липи як літератора й теоретика політичної думки, обминаючи характеристику Липи-прозаїка: «Якщо Липа-поет виринає у нашій літературі на провідне місце сучасної нашої поезії, то Липа-соціолог виступає теж одним з найвидатніших теоретиків української політичної думки» [148, 287]. Б. Стебельський вважає прозовий доробок Ю. Липи менш вартісним порівняно з його поезією та ідеологією. У дослідженні Б. Стебельського відбито сформоване ставлення до Ю.Липи як до мислителя і поета, а чому складається враження, ніби його прозові твори не досягали вершин?

Можна здогадуватися, що епічні твори, зокрема, новели Ю. Липи, були досліджені в діаспорі, однак не варто ризикувати у ствердженні такого факту з огляду на труднодоступність (віриться, тимчасову) відповідних студій, за умови, якщо вони взагалі існують. Наведені в його передмові до «Нотатника» уривки з рецензій належать добі міжвоєнного двадцятиліття. З них можна зрозуміти, що проза Ю.Липи, на відміну від його поезії, викликала суперечливі, часто – різко протилежні оцінки. Особливо це стосується роману «Козаки в Московії». Л.Череватенко наводить уривки «з деяких відгуків тогочасної преси»: «...М.Рудницький в газеті «Діло» зауважив: «Постаті героїв знебарвлені, шабльоново програмові[...] Роман[...] не різниться від реферату[...] і є досить прикрою лектурою». А ось думка газети «Слово», що виходила у Вільно: «Цей новий том Липи, то боротьба й наука[...] Липа – то наука державної рації, виложена на історії минулого». Журнал «Вісник» констатував: «Приємно вражає в Липи його велике знання доби та її побуту. Причому ця ерудиція не обтяжує роману і не робить його тяжкостравним. Навпаки, книжка читається легко... «Козаки в Московії» є одною з

найбільш культурних історичних повістей, які в нас є”. Журнал “Перемога”: засвідчував, що “книга читається з почуванням, що огортає учасника бенкету: не сахаринову лімонаду п’ється, а важке еспанське вино, що товстою хвилею переливається в горло та буйним хмелем б’є в голову. Тут вам і бистроумні сентенції Франсівського Куаняра і Раблесівський регіт, і наша запорожська бравура, і триумф державницької думки над приватами шляхти і пристрасть черні”. А С.Доленга в журналі “Ми” писав: “В порівнянні з тим, що в нас на літературному гумні молотять і віють – “Козаки в Московії” добра й цінна книжка, на ціле небо вища від писань інших письменників в цій ділянці” [164, 10].

Історичний твір Ю.Липи, очевидно сприймався як зразок ідеологічно загостреної прози у формі пригодницького роману. Художню вартість його ще належить дослідити (ця тема виходить за межі нашого дослідження). Розмови про мистецькі особливості твору уникає і сучасна дослідниця С.Андрусів, обмежуючись чисто ідеологічним підходом: “Роман Ю.Липи “Козаки в Московії” уже в самому заголовку окреслює основну ідеологічну опозицію твору: Україна/Росія (Московія), а отже, і основний конфлікт у романі. Це теж різко відрізняє західноукраїнський історичний роман (повість) від українсько-радянського, де обов’язковим ідеологічним каноном було прославлення непорушної і вічної дружби “двох братніх народів”... [6, 168]. В іншому місці С.Андрусів відносить роман “Козаки в Московії” до “типових продуктів[...] масової культури”, ставлячи автора на одну дошку із другорядними галицькими белетристами. “Твори культових для наймасовішої галицької читацької аудиторії історичних бестселерів А.Чайківського, В.Будзиновського, І.Филипчака, Ю.Липи, С.Ордівського, А.Лотоцького були типовими продуктами тодішньої масової культури, деколи не надто високої мистецької вартості, але саме вони і саме завдяки своїй масовості, популярності, можливо, найбільше спричинилися до глибокого прищеплення національної ідентичності масовій свідомості галицьких українців...” [6, 12].

Навряд чи науково коректними є твердження дослідниці про те, що одесит Ю.Липа був творцем “західноукраїнського історичного роману”. Мабуть, лише формально-ідеологічний підхід зумовив й інтерпретацію “Козаків у Московії” як продукту масової культури в одному ряді із тими справді маскультурними писаннями, за які ця книжка, на думку С.Доленги, була “на ціле небо вища”.

Місце роману “Козаки в Московії” в українській літературі можна визначити, лише “вписавши” цей твір у широкий контекст української історичної белетристики та на підставі з’ясуванням його художньої вартості.

Навівши ряд оцінок роману в тогочасній пресі, Л.Череватенко обмежується лише стислим, але характерним фрагментом із відгуку С.Гродзинського на “Нотатник”: “...Це детально розроблені постаті, добрі і злі, позитивні й негативні, тих, що будували державу, і тих, що свідомо чи ні, її валили. Це безпристрасність майже лікарська...” [164, 11]. Схоже, сучасний дослідник поводить цитату тільки для того, щоб її спростувати: “Мабуть, з останнім твердженням можна і не погодитись: якраз пристрасність і пристрасть аж клекотять, джерелом б’ють з Липиних описів і характеристик. Надто вже боліли йому здобуття незалежності і розгром української держави” [164, 11].

Уже й із наведених прикладів можна скласти певне уявлення про суперечливість оцінок прозового доробку Ю.Липи, дотеперішню невиробленість об'єктивних аналітичних підходів, зокрема до новел, уміщених у "Нотатнику". Однак і в цьому не варто поспішати з висновками: дослідження творчості Ю.Липи тільки починається і час для обґрунтованих узагальнень – попереду.

Прозу Ю.Липи можна оцінити, лише враховуючи літературну, психологічну, соціокультурну ситуацію, в якій вона творилася, і в контексті світоглядних ідей, що їх сповідував автор.

Важко стверджувати, чи існують у літературознавчій діаспорі дослідження новелістики Ю.Липи з погляду її жанрової адекватності.

Ю.Липа відстоював настави художнього "споглядання" національного характеру "знутра", "від засад". На підставі цих концептів прозаїк спростував теорії "зовнішньої" об'єктивістської інтерпретації історії, культури України й національного характеру українця. Цей принцип він послідовно утверджував як ідеолог і як письменник, поклавши в основу поетику характеротворення персонажів. Прагнення заглибитись у національний характер, пізнати його в історичній ретро- й інтроспективі, у цілісності, повноті й, вірогідно, спонукало Ю.Липу звернутися до прози й відмовитися від поетичної творчості. Письменник зображає своїх героїв за мірою народної правди, а не з позицій тієї чи іншої доктрини. Тому він, як неприйняту й хибну, відкидає можливість підходів до національного характеру із мірками й засадами, що вироблені в інших культурах: "Єсть якийсь трагізм, – зазначає Ю.Липа, – у цьому образі: беруть навмання засаду, вироблену чужим національним організмом (все одно: перську чи німецьку), спостерігають із здивуванням, що ця засада не пасує до України, і – засуджують вкінцісвій власний край, а не чужу засаду. Ці "принципи", доктрини, догмати, взяті від чужинців і не достосовані до української психології й традиції, стають не засадами, а засудами. Применшування елітою власного краю і вічний песимізм – це найхарактерніше явище українського 19-го і початку 20-го століття" [1, с.62].

Виступаючи як публіцист із запереченням "ідеології засудів" і проявів національної меншовартості, Ю.Липа створював повнокровні, повносилі, поетизовані й міфологізовані народні характери у своїй новелістиці, недвозначно утверджуючи думку, що народ є справжнім героєм історії. Його прозу можна оцінити, лише враховуючи соціокультурну ситуацію, в якій вона творилася, і в контексті світоглядних ідей, що їх відстоював автор.

Художні характери часто відображають характер самого Ю. Липи та його сучасників. Вони невіддільні від історичної ситуації, в якій формувалися, адже суспільна атмосфера і в окупованій Польщею Західній Україні, і в еміграційних колах була насичена авторитаристською та волюнтаристською ідеологією, войовничим етнонаціоналізмом – все це було властивим багатьом країнам Європи міжвоєнного двадцятиліття, що зумовлювало процес міфотворення "правонаціоналістичного руху в Україні", засновником якого став Дмитро Донцов [2, с. 139].

Творчі стосунки між Ю.Липою та Д.Донцовим, що мав великий вплив на українську діаспору та "Празьку школу", найдоцільніше було б схарактеризувати як

політичну полеміку, внутрішнім змістом якої було не зближення, в розрізнення ідеологічних та естетичних позицій. Ю.Липа не належав до вихованців Д. Донцова, концепції якого протиставив власну національну концепцію. Він виборював власну творчу суверенність. Феномен Ю. Липи цікавий насамперед своєю оригінальністю, що її не зрідка намагалися і досі намагаються поховати під нашаруваннями ідеологічних доктрин.

Цей висновок має прямий стосунок до теми дослідження: в “Нотатнику” Ю.Липа сфокусував свою увагу на характерах представників народу, насамперед – селянства, створивши низку переконливих образів (Рубан, коваль Супрун та ін.), які вже й своєю появою в літературі протистояли героєві корпоративноінтелігента, орденського, варязького типу, що був ідеалом Д.Донцова.

Створюючи образи своїх героїв – учасників національно-визвольної боротьби 1917-1920-го років, Ю.Липа апелює передусім до козацько-лицарської традиції України. За наративною тональністю новела Ю.Липи “Рубан” складається мовби із двох різнофактурних частин. У першій домінують стилістичні прийоми героїчного епосу, що відтворюють пафос народно-визвольної боротьби й характеру народного героя. У другій – апереважають реалістичні інтонації, герой ніби маліє, позбавляючись містичного ореолу й маєстату, зрештою, безславно (не вчинивши останнього подвигу) гине.

У характері ватажка Рубана, героя однойменної новели (вслід за автором, називаємо новелами всі твори, вміщені в “Нотатнику”, хоча деякі з них доцільніше кваліфікувати як повісті), Ю.Липа підкреслює насамперед типажність, родову схожість з героями козацьких дум. На тлі ірраціональної селянської стихії постає (“виринає”) Рубан, покликаний організувати (не підкорити!) цю стихію. Він – свій, “тутешній”. Письменник наділяє героя рисами козака-характерника, схожого на дух, появи якого чекали, якого прикликали – козацький, дух українського села. Ю.Липа постійно підкреслює: Рубан – народний герой, власне, лицарська іпостась народу. Для утвердження його в такому статусі письменник використовує прийоми стилізації під фольклорні, агіографічні твори, досягаючи цим виразної епічності, билинності персонажа, міфологізуючи його, хоча при цьому не порушуються й реальні пропорції характеру. Подолавши надіслані Ворошиловим війська, Рубан стає уособленням селянської помсти, селянського гніву, “селянської смерті” на ворогів, стає легендою. Художнє чуття не зрадило письменника, коли він, спираючись на традиційну поетику героїчного епосу, творив монументальний характер народного ватажка.

Письменник намагається декодувати селянський характер, зрозуміти його таємну мову, розкрити причини, які спонукали до певних вчинків. Блискучим аналізом характеру “людини землі” є новела “Коваль Супрун”. У ній розгортається картина революції і світу з погляду сільського коваля Супруна, отже, з погляду найдавнішої етнічної верстви, вона постає з погляду вічності. Цей метафізичний погляд, у якому фокусує мудрість простих і нетлінних істин, спростовує надумані політичні доктрини й життєві програми, витворені цивілізацією, що обриває ниті зв'язку із природою. Новела підкреслено полемічна. Проте, не вдаючись до прямої полеміки, Ю.Липа максимально насичує художню тканину твору зарядами

провокативних викликів. Супрун приходить в революцію як представник гордої, свідомої своєї потуги селянської маси, втілюючи її красу, розум і силу. Не злидні, гірка доля змусять коваля Супруна стати селянським ватажком, а відчуття несправедливості, яка панує у світі, й непоборне бажання утвердити свою хліборобську правду, посісти в житті саме те місце, якого насправді вартий і він, і його селянський стан.

Ясна річ, Ю.Липа був апологетом “героїчного чину”, співцем “святих лицарів”, що стверджує вся його творчість. Однак, на відміну від Д. Донцова та Є.Маланюка, він, як свідчать його новели, не ділив народ на еліту й плебс, маючи на увазі селянство: за грізних обставин воно ставало “святим лицарством”.

Сила села, тотожна силі стихій. Ця думка, викристалізована в оповіданні “Рубан”, переливаючись в різні образи, становить один із провідних мотивів “Нотатника” Ю.Липа, зокрема, і в новелі “Коваль Супрун”. У позиціях селянського світогляду, як його зображує Ю.Липа, з’ясовується, що хліборобський світ є істинним, праведним, справжнім. У порівнянні з ним урбанізований світ видається несправжнім, власне, є антисвітом. У праведному світі панує Божий порядок, в антисвіті – безлад, спричинений сатаною. Подолавши осідки, гнізда антисвіту, отже, приборкавши “змія лукавого”, коваль Супрун постає міфічним героєм на взірць християнського Георгія Побідоносця чи фольклорного богатиря, дарма що наївність цієї схеми очевидна. Але слід мати на увазі Липині спростування політичної короткозорості сучасних йому ідеє- та доктринотворців, які не враховували чи не розуміли особливостей селянського світогляду й характеру і відводили селянству другорядну роль у національно-визвольній боротьбі. Вони прорахувалися, трактуючи селянську стихію як безлад, протиставляючи їй згадану в новелі “Рубан” “єрархію” як синонім суспільного порядку. Насправді “стихійність” селянського світу є формою життєвої організації, консервативної і непоборно міцної, що триває впродовж тисячоліть, апробованої в різних історичних епохах.

Ю.Липа, як видно з “Нотатника”, відкидає Маланюкову версію про те, що вина за поразку в національно-визвольній боротьбі лежить на несвідомому “плебсі”, тому зображає одухотворені, героїчні характери селянських ватажків (Рубан, Супрун). Письменник заперечує надумані уявлення про селянство як про покірних, несвідомих, відсталих од цивілізації “свинопасів”. Він художньо підтверджує пророчу, мобілізаційну силу Шевченкового слова, послідовно трактуючи Т.Шевченка саме як народного поета (“Селянський король”), а не як співця лицарів-погоничів безладної юрби. Герой новели “Коваль Супрун” промовляє до ворожого міста й людей-однодумців, “змішуючи” свої та Шевченкові слова. Отже, дух Кобзаря живий, його слово, давно перехлюпнувши за береги книжок, злилося з голосом народу, є тією містичною силою, котра очищає, звеличує, “пориває” дух народу. Пишучи про це, Ю.Липа не уникає патетичних інтонацій, навпаки, шукає і точно знаходить їх. Призначення України бачить Ю.Липа в утвердженні морального імперативу селянства як серцевинної основи нації. Україна унікальна силою невтраченого зв’язку із землею, збереженого селянством. Патетика його новел-характерів, присвячених українському степовому селянству, звучить правдиво й переконливо у контексті селянського світу й героїчної епохи. При цьому Ю.Липа не

наївний, примітивний народник. Він – європеєць, людина високої освіченості, вписана в контекст високої західної культури. Важливо, що, сягнувши високостей західної культури, Ю.Липа зосереджує свій погляд на образі українського селянина, глибинно осмислюючи його і звеличуючи. Він відчував реальність, не намагаючись замінити її гаслами на вірєць “загірної комуни”, “романтики вітаїзму”, “азіатського ренесансу” й “китайських ліхтариків” над Лопанню, як робив М.Хвильовий.

Феномен Ю.Липи, зокрема, його новелістична спадщина, руйнували й руйнують літературознавчі схеми, в яких чітко розмежовано “західників”, “європейців” і “народників”, селянська цивілізація зведена до осміяної “шароварщини” і т.д. Творчість Ю.Липи не вписується в жодну із цих схем, бо в них тісно пов’язана з монументальним характером українських селян, що їх створив письменник в новелах “Рубан” та “Коваль Супрун” та ін. творах “Нотатника”.

Можна стверджувати: художні характери селян у новелістиці Ю.Липи мають авторську естетичну й ідеологічну запрограмованість, без урахування і осмислення якої неможливо сформувати адекватні уявлення про його творчість у контексті української літератури ХХ століття.

Список літератури

1. Мороз В. Горіти надзвичайним світлом... // Юрій Липа. Збірник статей і матеріалів, приурочених 100-літньому ювілею. – Ів.-Франківськ. – 2000. – С. 62.
2. Гриценко О. Своя мудрість. Національні міфології та громадська релігія в Україні. – К. Український центр культурних досліджень. – 1998. – С. 139.

Левицкая Н.Е. «Святые рыцари» в прозе Юрия Липы /Н.Е.Левицкая// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 258-263

В статье рассматриваются художественные образы сельских жителей в новеллистике Ю.Липы и проблемы литературного характера, изображенного в прозе писателя, переосмысление народного опыта характерообразования.

Ключевые слова: характер, характерообразование, новеллистика, жанр, принцип, монументализм.

Levyts'ka N.E. « Saints knights» in the shories of Juri Lipa /N.E. Levyts'ka // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 258-263

Theses deals with analyse in the shories of Juri Lipa and problem of literary character and its formation by the way of underthinking folks experience of characteristic and becoming subjective character in extreme situation of national-patriotic movement between underbattle twenties, which respect in prose of writer.

Key words: character, characteristic, story, junr, princip, monumentalism.

Стаття надійшла до редакції 5 жовтня 2010 року

УДК 821.161.2.

ДО ПИТАННЯ ПОЯВИ ШІСТДЕСЯТНИКІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Лисенко-Єржиківська Н.О.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, Україна

Стаття присвячена впливові “хрущовської відлиги” на літературний процес в Україні в період 1956 – 1960-х років. На прикладі деяких критичних статей і виступів аналізується тогочасна атмосфера.

Ключові слова: “відлига”, тоталітарна лексика, літературний процес, критика, поетичні тексти.

Часи “хрущовської відлиги” стали важливим чинником для більш сприятливого розвитку наукового, мистецького і літературного життя другої половини 50-х рр. ХХ століття; вони вселяли надію на перспективу – можливість розвивати, проявляти і утверджувати “своє осібне” (І. Франко). Незважаючи на загальне піднесення, більшість також добре розуміла всю половинчастість владних реформ і недемократичних перетворень. Зокрема, Іван Світличний у приватному листі до Євгенії Дейнікіної, датованому 18 березня 1956 р. писав: “...Боюся, що культ особи замінять культом колективної особистості... Терору можливо не буде, а до демократії ще далеко” [1, с. 37 –38]. Водночас він вважав, що не варто залишатися песимістом, треба надіятися на краще. Реабілітація значної частини незаконно репресованих у 20 – 30-ті рр. письменників і повернення до читачів вилучених із літератури творів розширювали горизонти пізнання. Наприклад, згадуючи свої студентські роки, прозаїк В.Шевчук зізнався, що для нього “найбільшим естетичним враженням того часу стала поема Є. Плужника “Галілей” та оповідання В. Підмогильного з його екзистенційними настроями” [2, с. 359].

Критика відзначала, що провідні журнали почали частіше друкувати вірші і поеми; збільшилося видання поетичних книжок. Однак висловлювалися побажання авторам писати “читабельні”, якісно кращі речі. З-поміж молоді суттєво вирізнялися “яскрава і самобутня поетична творчість” [3, с. 274] Ліни Костенко, тому її дебютні збірки “Проміння землі” (1957), “Вітрила” (1958) викликали справжню зацікавленість сучасників. Поряд із позитивними відгуками звучали настановні поради, написані у дусі того часу: не перейматися настроями “відчаю, безвихідності й приреченості”; полишити “хворобливо-гуманну філософічність” і т. ін.

Напрочуд цікавим, з “малою дозою” ідеологічно заангажованих віршів, став альманах “День поезії. 1958 рік” (К., 1958). До нього увійшли й дві ліричні поезії Ліни Костенко. Перша – “Я прощаюсь з рідним краєм...”, написаний перед поїздкою в Польщу й передає відповідний настрій поетеси:

Я прощаюсь з рідним краєм
у мовчанні,
в побожній тиші...

Вечір сонце пшеничне розкраяв
І окрасць над полем залишив.
Сонце, сонце, освітлюй тіні!
Не заходь, почекай хвилину!
Я ще раз
у твоєму промінні
озирнусь на свою батьківщину [4, с. 45].

Друга – “Ми з тобою – як море і небо...”, перейнята інтимними переживаннями ліричної героїні:

Ми з тобою – як море і небо –
і далекі. Й близькі водночас.
Нам зустрітись на обрії треба,
але обрій тікає від нас...

Диву даєшся, що саме у цих віршах буде знайдена т. зв. крамола, про яку скажу далі.

Восени відбулася Республіканська поетична нарада (30.X. – 1.XI.1958), на якій із доповіддю “Про сучасну поезію” виступив А. Малишко (вийшла окр. кн. “Думки про поезію”, 1959), котрий підкреслив, що за останні роки авторські тексти стали різноманітнішими за своєю тематикою і проблематикою, а за формою – набагато технічно вправнішими. Розглядаючи зразки великих ліро-епічних форм, згадав і “Казку про мару” Л. Костенко як “цікаву спробу використання алегорії в жанрі поеми” [5, с. 153]. Негараздами у поетичному господарстві він вважав те, що в десятках ліричних збірників як старших, так і молодших поетів занадто часто зустрічаються одноманітні описи природи, повторюваність ідилічних картин із солов’ями, зеленою травкою, вечоровими зорями, світанковими ранками та трафаретно-любовними мотивами, а натомість весь складний і широкий світ людської душі залишається поза текстами.

Наприкінці 1958 р. журнал “Комуніст України” (№ 12) надрукував статтю

П. Іванова “За високе громадське звучання: Нотатки про ліричну поезію”. З’явилася вона не випадково, а як застереження від “шаленого наступу ревізіонізму”. У різний спосіб крізь залізну завісу проникали усілякі відомості, з яких можна було дізнатися світові новини культурно-мистецького життя. Хтось був поінформований завдяки тому, що умів читати “між рядками” тих матеріалів, які вміщувала радянська преса про “ворожий західний світ”, а хтось – й з вуст очевидців. Та найбільше всього владу турбували виступи західних інтелектуалів, спрямовані проти соцреалістичного напрямку в мистецтві, а надто, у зв’язку з подіями восени 1956 р. в Угорщині, які похитнули їхню віру в кремлівську гуманність. Тому частіше стали з’являтися “викривальні” статті з негативною риторикою. У журналі “Дніпро” (1958. – № 1) подибуємо статтю, де засуджувалися Анрі Лефевр, французький філософ і літературознавець, за ось таке міркування: “Соціалістичний реалізм це – вигадка, що народилася як наслідок культу особи, а оскільки культ особи викрито, то треба позбутися цього методу,... бо при такому

методі всі факти, явища літератури підганяються до наперед заданої схеми” [6, с. 135]. Так само, у радянській пресі гудили польських митців і письменників, які виступали (1956–1957 рр.) за ліквідацію монокультури соцреалізму й орієнтацію на новітні західні течії, з-поміж них і французький екзистенціалізм [7]. Організовувалися статті, де “научали” того чи того талановитого письменника під гаслом: “щоб запобігти буржуазним впливам”, як і про що треба писати. Нагадаю, що підозру і незадоволення влади викликала нова збірка Д. Павличка “Правда кличе” (1958), наклад якої знищили. Осудженню, бо на них “найвиразніше позначилася згубність «чистої лірики»” [8, с. 84], піддалися вірші Ліни Костенко, вміщені в альманасі “День поезії. 1958 рік” та у збірці “Вітрила”, серед яких і вірш “Папороть (Малюнок)”.

З одного боку, бачимо вульгарну критику, яка наступає на письменницьку особистість, а з другого, – поточні справи критиків і літературознавців – ретельний огляд тогочасної літературної продукції. С.Крижанівський, аналізуючи вірші, епічну поезію і гумористичні твори, вміщені в республіканських літературно-художніх журналах наприкінці 50-х рр., звернув увагу на ріст інтелектуалістської і філософської лірики. За його словами, “різнобарв’я гірлянд поетичних індивідуальностей” творять і класики вітчизняного поетичного слова (М.Рильський, А.Малишко, В.Сосюра, П.Тичина, М.Бажан, В.Мисик, І.Муратов), і молодше покоління – Д.Павличко, Р.Братунь. Відмітив критик і тих, “за кому за двадцять” – В.Лучука і Є. Гуцала. Перший дебютував збіркою “Довір’я” (1959), а другий – студент Ніжинського педінституту, котрий запам’ятався читачам віршами і рецензіями в часописах “Літературна газета”, “Жовтень”, “Зміна” й альманасі “Ранок”. Хоча ліриків, констатував автор статті, “хороших і різних” багато (близько трьохсот поетів, які пишуть українською мовою, та понад сто, які пишуть російською мовою), однак зустрічається і “легковажне ставлення відомих поетів до «заповітів свого святого ремесла»”, і безперспективне сліпе наслідування поетичною молоддю своїх старших колег. Для того, щоб досконало володіти словом, наголошував, робота над змістом і художньою формою віршів повинна бути сумліннішою і ретельнішою. Вкрай важливою залишається потреба поетичного новаторства [9, с. 6].

На “повні засіки поетичного добра” (С.Крижанівський) акцентувала і поетеса Любов Забашта в оглядовій статті “Право молодості”. Згадавши доробок молодих (народжених в 1920-х рр.) поетів А.М’ясківського, В.Юхимовича, В.Кочевського, Г.Ковалю, Ю.Герасименка, М.Клименка, а також тих, хто народився у 30-х рр., зараховуючи їх до “ще молодших”. Ішлося про художню майстерність Тамари Коломієць, М.Сома, В.Діденка, В.Вовчока, С.Стриженюка, презентації перших збірок (“Проліски”, 1956; “Йдучи на побачення”, 1957; “Зацвітай калино”, 1957; “Добрий день”, 1956; “В братнім краю”, 1957), яких випали на другу половину 50-х рр.; і зараз кожен із них впевненіше торує свій шлях у літературі, готуючи до видання наступну книжку. Детальніше Л.Забашта зосередилася на творчості Ліни Костенко. Хоча й мусіла писати, як того вимагав час, графаретні фрази на кшталт ось цих: “в підтекстах деяких віршів”, “заплутаних алегоріях ми знаходимо копання в дрібних недоліках нашої дійсності, які часто заслоняють від поетеси красу

великих звершень нашого часу...” [10, с. 6], – все ж таки ми відчуваємо Забаштину щиру симпатію до талановитої поетеси. Вона спостерегла, що стилістичні особливості авторки “Вітрил” мають свою осібну природу, яку ні з ким не сплутаєш; бо її віршам “притаманна напружена глибина роздумів” про себе і свій час. Ілюстрацією до сказаного стала процитована нею поезія Л.Костенко “На все є час”:

На все є час –
 на право заперечень,
На те, щоб згасли істині старі,
На те, щоб не вагаючись,
 на плечі
Узяти непосильні тягарі.
А потім, розрізняючи баласти,
І з-поміж них, –
 єдине, основне,
Спокійно зняти, вибрати,
 перекласти,
Сказати:
 – життя,
 прийми тепер
 мене! [10, с. 6]

Слушно писав В.Шевчук, що саме “відповідно в кінці 50-х рух почали поети, ще не шістдесятники: Л.Костенко, Д.Павличко, М.Сом, Т.Коломієць, М.Клименко та інші. Бо замість мертвого слова вони раптом сказали ще наївне, але *живе слово...*” [11, с. 4]. Отже, попри нав’язливі й перешкоджаючі творчості партійні настанови, молода генерація проклдала свою дорогу. Завдяки їй у другій половині п’ятдесятих років і відбувалися суттєві зрушення на поетичній ниві, результати яких, як бачимо, зафіксовані у наведених вище оглядах, статтях і рецензіях.

Одна з найстарших літературних студій в Україні, літстудія ім. В. Чумака, яка вже кілька десятиліть успішно працювала в Київському університеті ім. Т.Г.Шевченка, об’єднувала понад п’ятдесят поетів, прозаїків і критиків. До когорти літстудійців входили О.Лупій, Наталя Кашук, М.Сингаївський, С.Тельнюк. П.Засенко, В.Підпалій, В.Житник, І.Драч, С.Зінчук, та ін. Між іншим, залюбленість у поетичне слово виказує відповідь молодого поета Олеся Лупія на запитання: “Що таке для нього поезія?”. Студент-філфаковець, автор збірки “Вінки юності” (1957) сердечно зізнається: “Поезію я кохаю насамперед тому, що нею можна найщиріше висловити палку нашу любов до рідної землі...”. Практикувалися засідання, на які запрошували письменників А.Малишка, Олеся Гончара, М. Стельмаха, В.Сосюру, Я.Баша та критиків Л.Новиченка. С.Крижанівського [12, с. 7]. Літстудія діяла і при видавництві “Молодь”, куди “наїжджав з Москви М. Вінграновський, бував І.Драч, потрясав голосно мовними ораціями Г. Кириченко, проспівувала віршики І.Жиленко, химерно закручував поетичні рядки Федір Бойко, активні були М. Сіренко, Наталя Кашук, О. Булига, М.Сингаївський, В. Мельник, С. Тельнюк та

інші...” [2, с. 360]. Володарі названих прізвищ, окрім М.Сіренка (“Від сонця жито половіє”, 1959), М.Сингаївського (“Жива криничка”, 1959), Н.Кашук (“Весняне пробудження”, 1959), ще не мали перших книжок, але уже заявляли своїми творами на сторінках газет і журналів, що помітили і письменники-класики, і критики. Новаторство в культурно-мистецькому процесі, насамперед в поезії, завдяки критиці вияскравилося на початку 60-х років, коли партійний контроль знову трохи послабився, але про це згодом.

М. Бажан на IV-ому з’їзді письменників Радянської України (10 – 14.ІІІ.1959), проголошуючи магістральною в художній літературі тему сучасності, закликав прозаїків: “Більше пошуків у галузі архітекtonіки, композиції сюжету! Відсвіжуймо мовну палітру. Збагачуймо стильові засоби, ліпімо життєвіше і яскравіше людські характери...” [13, с. 57]. Говорячи про художню майстерність та проблему komponування сюжету, без якої образність твору не може бути багатогранною і виразною, доповідач виокремив повість “Хмарка сонця не заступить” Г.Тютюнника; “солом’янські оповідання” І.Сенченка; романи С.Скляренка “Святослав”, Ірини Вільде “Сестри Річинські”, М.Стельмаха “Хліб і сіль”, М. Руденка “Вітер в обличчя”; своєрідну школу закарпатських новелістів Ю.Керекеша, М. Томчания, І. Чендея і прозу ще зовсім молодого письменника Б.Харчука.

Голова СПУ відзначив, що “останнім часом всі досвідчені критики перейшли до великих полотен – монографій, книг-оглядів, справу ж ведення газетної і журнальної критики передали на плечі молодих своїх колег” [13, с. 61]. Майстерність молодих (та й старших віком) критиків Й.Кисельова, С.Крижанівського, К.Волинського, В.Іванисенка, В.Попа, І. Бойчука, Ю.Барабаша, В.Брюггена, І. Світличного, І.Дзюби була у всіх на виду. Темпераментні статті останнього, зосібна така, як “Сучасність і література” (Вітчизна. –1959. – № 2), де аналізувалися повісті молодого письменника В.Земляка “Рідна сторона” та “Кам’яний брід”, викликали запальні дискусії у вітчизняній і всесоюзній пресі [13, с. 153]. Одні висловлювали йому побажання бути обачливим у критичних оцінках, а другі нагадували, що “треба берегти і цінувати ту дорогу якість, що в них (статтях І.Дзюби. – Н. Є.) виявилась, – вміння говорити письменникові у вічі правду, якою б вона не була...” [13, с. 122].

Не обійшлося на з’їзді й без критики. Знову була нагінка на тих поетів, кого три місяці тому П.Іванов наставляв на праведний шлях у журналі “Комуніст України”. М.Бажан журих Ліну Костенко, за його словами, “книги якої одні з найцікавіших з-посеред доробку молодих”, за те, що в них часто звучать “ноти індивідуалістичного позерства, зневага до колективу” [13, с. 32]. Висловлював незадоволення з того, “як могла редакція “Вітчизни” схвалити до друку... вірш Леоніда Первомайського «Казка», і поему Василя Швеця «Між вітром і дощем»” [13, с. 63]. А П.Тичина “по-батьківському” повчав Д. Павличка. Просив не перекладати “песимістичні” рубаї Омара Хайяма і “кожен раз перевіряти свої свіже написані твори на колективі письменників” [13, с. 246]. Отаке “виховання молоді” зусиллями старшого покоління письменників частенько практикувалося за вказівкою згори.

Опонував Миколі Платоновичу харківський поет Ігор Муратов. Він закликав і доповідача, і критиків “помічати твори всіх тих, хто на це заслуговує”. Також наголошував, що “потрібний вдумливий критичний аналіз”, підкреслюючи: “Був би аналіз, то й видно було б, що то за молоді, а не гадали б на кофейній гущі про них”. Обурювався й проти оцінювання письменницьких творів “з примхи окремих критиків, за принципом “кому яке щастя” [13, с. 363]. Тут я процитую досить розлогий абзац із його виступу на захист Ліни Костенко, про який зараз мало хто пам’ятає, а він є важливим для відтворення і передачі атмосфери тогочасного літературного життя. То ж подаю фрагмент палкої промови І.Муратова: “Ось випало, скажімо щастя молодій поетесі Ліні Костенко, бо потрапила вона в доповідь як співачка смутку і самотності. А був би перед доповіддю аналіз її другої книжечки, що зветься “Вітрила”, процитував би критик вірша:

Руки людської владний порух –
земля розрита в глибину.
Оранжевий цегляний порошок
лягає шаром на стіну.
Стоять бараки опустілі,
фанера сухо шарудить...
Які ж то руки,
чесні,
вмілі,
будинки вивели в блакить.

Дали їм колір лебединий
і зріст високий – до хмарин.
Торкнулись кожної цеглини
а тут же – тисячі цеглин.
Всі на долонях робітничих
лишали садна і рубці...
Хай невідомих будівничих
достойні будуть пожилці.

Може б, легше їй жилося на світі після доповіді. Але книжечка має тираж 5 800 примірників, а доповідь, коли скласти всі газети, в яких вона надрукована, – ого-го куди більше” [13, с. 364].

На жаль, цей виступ-захист І.Муратова був надрукований у з’їздівському збірнику доповідей 1960 р., а критика Ліни Костенко розпросторила, аж до того, що нові публікації творів поетеси з’явилися у часописах лише 1960 року.

За 1956 – 1959 роки в Україні вийшло понад півтори тисячі книжок, серед них 250 нових романів і повістей, та стільки ж збірок поезій і поем. Правду кажучи, чимало було й таких, які не вирізнялися ні належною художньою якістю, ні повнокровними героями літературних творів, а відповідна до завдань соцреалізму схематичність сюжету не витримувала ніякої критики. Показова з цього погляду стаття І.Світличного “Коли входиш в літературу... (Роздуми над першими збірками

поезій”. Молодий затятий критик, аналізуючи вісім перших поетичних книжок, виданих у різних регіонах протягом 1959 р., розчаровано констатував, що багатьом бракує художньої вправності, оригінальності, глибокої сюжетно-композиційної й тематичної наповненості. Автор статті заохочував писати такі вартісні твори, щоб “прочитавши невеличку книжку поезій... ми відчули, що пізнали щось інше, щось більше, ніж знане і відчуте досі” [15]. Інший критик – Л.Новиченко у статті “Час, людина, література”, міркуючи над здобутками пограниччя 50 – 60-х рр. у поезії М.Рильського “Троянди і виноград”, “Далекі небосхили”, “Голосіївська осінь”, прозі Г.Тютюнника “Вир”, О.Ільченка “Козак Мамай і чужа молодиця”, І.Муратова “Жива на світі вдова”, В.Міняйла “Перо жар-птиці”, О.Гончара “Людина і зброя”, драматургії О.Левади “Фауст і смерть” писав: “Більш, ніж будь-коли, нам потрібні книги з роздумами, з гідним філософським наповненням, з великими ідеологічними проблемами, потрібний герой діючий і *думаючий*, герой, що став би на рівні великого духу життя своїх сучасників” [16, с. 16]. Загальна орієнтація на тему сучасності і позитивного образу сучасника в літературі та мистецтві активно популяризувалася. На початок шістдесятих років вона явно переростала дозволені рамки, ставала дедалі актуальною для критичного осягнення й дискусій. Звісно, одягнена вона мала бути в шати основоположного принципу соцреалізму – відображати позитивні зрушення в реальній дійсності. Партійна бюрократія постійно тримала творчі спілки під контролем і слідкувала, щоб цей розвиток протікав у потрібному їй руслі. Імовірно, всупереч цьому, згодом І.Драчем будуть написані такі рядки: “Художнику – немає скutih норм. / Він – норма сам, він сам в своєму стилі”.

Всесоюзний літературний процес на перше десятиліття середини ХХ-го століття ряснів молодими талановитими особистостями в поезії, прозі, музиці, живописі, драматургії й кінематографії. Протягом двох-трьох років вище згаданого помежів’я “заявила” про себе ціла когорта креативних молодих особистостей (письменників і критиків) майже у всіх республіках Радянського союзу. Відтак назріла “зміна поколінь” почала стверджуватись, як реальний факт. Їхні твори (в періодиці й окремі видання) збурили проблему “традиції і новаторства”, що стала приводом до різного роду дискусій про творчість “молодих”, себто ішлося не про вікову категорію як таку, а про “нову генерацію”, котра принципово відмежовувала себе від старших, від покоління “батьків”, хоча повага до їх кращих творів залишалася незмінною. Героями поетичних і прозових текстів переважно були вони самі або їхнє alter ego, та їхні ровесники. Основні риси – критичне ставлення до життя, чесність, відкритість, нетерпимість до неправди, міщанства; вболівання за негаразди на батьківщині та у світі. З ними приходила нова естетика, нове ставлення до дійсності. При чітких індивідуальних відмінностях у творчості траплялося немало такого, що об’єднувало, робило їх представниками одного покоління.

Поняття “нової генерації” спонукало до розмови про її загальне означення. Критики запропонували дві назви стосовно творчості новобранців літератури, а саме – “четверте покоління” (А.Макаров, Ф.Кузнецов, які відлік літературного процесу починали від 1917 р.) і “шістдесятники” (Ст. Рассадін, який орієнтувався на сучасників) [17]. У ході дискусій закріпилась остання, бо вона відображала час, в

якому працював письменник, характеризувала його героїв-сучасників і включала філософію сприйняття дійсності.

На початку шістдесятих років, за словами Степана Крижанівського, завдяки *“процесу накопичення нових якостей і рис”* [19, с. 2], в українській літературі активізувався новітній мистецький рух. У травні 1960 р. київський журнал *“Вітчизна”* подав вірші М. Вінграновського *“Слово димаря”*, *“Морські осені”*, *“Не піднімай мені в очах...”*, *“Сікстинська мадонна”*, а в серпні харківський часопис *“Прапор”* (№ 8), подав такі твори як *“Синій сон у небесному морі”*, *“Червоні рожі білою водою”*, *“За гай ступило сонце і пішло”*, *“Квітень”*, *“Канни”*. Письменник І. Радченко, представляючи читачам молодого поета і кінорежисера, який друкувався на сторінках республіканських журналів із 1957 р., писав: *“...Творчий горизонт поета дуже широкий, його внутрішній світ багатогранний. Часто-густо М. Вінграновський говорить від імені покоління, і говорить так змістовно, гаряче і свіжо, що мимоволі визнаєш за ним право на таку високу трибуну...”*.

Завжди, коли приходять талановита молодь, так і на цей раз, весняні води переповнили ріку, і вона вийшла з берегів. Можливо, це занадто гіперболізоване порівняння, але саме навесні наступного року *“Літературна газета”* (1961. – 7 квіт.) вмістила вагому добірку із 13-ти віршів М. Вінграновського *“З книги першої, ще не виданої”*. Забігаючи наперед, скажу, що поет підготував до друку збірку, яка мала вийти під назвою *“Чуєш, Дніпре мій...”*, але на якомусь етапі підготовки до видання, з невідомих мені причин, заголовок був змінений на *“Атомні прелюди”* (1962). Перша серйозна стаття, де аналізувалися його твори, надруковані у зазначених часописах, мала промовисту назву *“Це поезія...”* (Прапор. – 1961. – № 6). Авторство її належало Ю. Барабашу, одному з молодому критикові. Думки збіглися з тим, що говорив його колега І. Світличний про справжнє, більше, ніж знане досі, відчуття у сприйнятті поетичного слова. Тому так блискавично прореагував критик, адже буквально через місяць від згаданої вище публікації, з’явився відгук на новаторську поетику М. Вінграновського, який починався з щирого радісного вигуку: *“Так, це – поезія, і поезія якої я, наприклад, чекав давно”*, бо справді прийшов поет *“цілком незвичайний, ні в чому не схожий на інших”*, зі своїм *“неповторним баченням світу, своєрідним поетичним мисленням”*, тематичною і образною глибиною [19, с. 93; 96]. За тим *“Літературна газета”* (1961. — 18 лип.) надрукувала поему І. Драча *“Ніж у сонці. Феєрична трагедія в двох частинах”*, передмову до якої написав І. Дзюба. У вересні ця ж газета (1961. – 12 верес.) опублікувала цикл Євгена Гуцала *“Зелена радість конвалій”*, з 10-ти поезій: *“Рідна мова”*, *“Ти”*, *“І знову мідні тонконогі звуки”*, *“Король Лір”*, *“Велика Ведмедиця”*, *“Грудневий Буг ще не замерз”*, *“Стоять закохані...”*, *“Сад”*, *“Зелена радість конвалій”*, *“Можливо скоро корабель космічний”*. У цій же газеті презентувалися вірші В. Коротича, М. Сингаївського, і порівняно з попередніми авторами, більш скромніше були представлені твори інших молодих поетів.

Таким чином, кінець 50-х – початок 60-х рр. минулого століття відомий появою в українській літературі талановитих критиків, поетів і прозаїків, котрих згодом назвуть *“поколінням шістдесятників”*. Перші публікації в часописах, дебютні книжки, передмови і відгуки провідних літературознавців, – все це стало

поштовхом до тривалої дискусії, яка то вирувала, то затихала протягом 60 – 70-хрр., навколо творчості Ліни Костенко, В. Коротича, І. Драча, Є. Гуцала, М. Вінграновського, В. Дрозда, В. Шевчука, Гр. Тютюнника письменників. І це не випадково, бо з-поміж тогочасного чималого поетичного і прозового набутку їхній почерк суттєво вирізнявся: “густою метафоричністю І. Драча, космічними та атомними прелюдами М. Вінграновського, афористичністю Ліни Костенко, прямими шевченківськими інвективами Василя Симоненка...” [20, с. 138]. На переконання критика Й. Кисельова, – це була “поезія думки” тому, що “впливова сила поетичних творів складалася насамперед з мислі, з думки, з інтелектуального багатства” [21, с. 188].

Список літератури

1. Світличний І. Голос доби: Кн. 2 / Упоряд. Л.Світлична, Н.Світлична / Іван Світличний. – К.: Сфера, 2008. – 424 с.
2. Шевчук В. Темна музика сосон. Сад житейський думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки / Валерій Шевчук. – К.: Акцент, 2003. – 448 с.
3. Первомайський Л. Творчий будень: З щоденника поета / Леонід Первомайський. – К.: Рад. письменник, 1967. – 272 с.
4. День поезії. – К.: Рад. письменник, 1958. – 100 с.
5. Дніпро. – 1959. – № 1. – С. 138 – 154.
6. Вартанов Г. Партія веде / Григорій Вартанов // Дніпро. – 1958. – № 1. – С. 131 – 137.
7. Див.: Єржиківська Н. Творчі прагнення і вияви у другій половині 50-х рр. ХХ ст. на Україні та в Польщі // Київські полоністичні студії. Т. XV / Гол. Ред. Р. Радишевський / Наталія Єржиківська. – 2010. – С. 458 – 469.
8. Іванов П. За високе громадянське звучання (Нотатки про ліричну поезію) // Комуніст України / Петро Іванов. – 1958. – № 12. – С. 81 – 87.
9. Крижанівський С. Нотатки про журнальну поезію 1959 року // Радянське літературознавство / Степан Крижанівський. – 1960. – № 1. – С. 3 – 22.
10. Забашта Л. Право молодості / Любов Забашта // Зміна. – 1959. – № 3. – С. 6.
11. Шевчук В. Розмова редактора з автором: Замість передмови / Валерій Шевчук // Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни: Повесть-есе. – К.: Темпора, 2002. – 272 с.
12. Іщук А. Імені Чумака / Арсен Іщук // Зміна. – 1959. – № 3. – С. 7.
13. IV-й з'їзд письменників Радянської України. Матеріали з'їзду. 10 – 14 березня 1959 / Ред. Б. Буряк, Л.Дмитренко (голова), Д.Копиця, А.Хижняк. – К.: Рад. письменник, 1960. – 386 с.
14. Замість репліки // Дніпро. – 1959. – № 5. – С. 153 – 154.
15. Світличний І. Коли входи́ш в літературу... (Роздуми над першими збірками поезій / Іван Світличний // Вітчизна. – 1960. – № 6. – С. 183 – 192.
16. Новиченко Л. Час, людина, література / Леонід Новиченко // Вітчизна. – 1960. – № 11. – С. 4 – 18.
17. Див.: Рассадин С. Шестидесятники. Книги о молодом современнике / Станислав Рассадин. // Юность. – 1960. – № 12. – С. 58 – 62.
18. Крижанівський С. Нове життя – нового прагне слова / Степан Крижанівський // Літературна газета. – 1961. – 17 лист. – С. 2.
19. Барабаш Ю. Це – поезія... / Юрій Барабаш // Прапор. – 1961. – № 6. – С. 93 – 94.
20. Крижанівський С. Спогад і словідь з ХХ століття / Степан Крижанівський. – К.: Стило́с, 2002. – 240 с.
21. Кисельов Й. Поезія думки / Йосип Кисельов // Вітчизна. – 1961. – № 11. – С. 188 – 196.

Лысенко-Ержиковская Н.А. К вопросу возникновения шестидесятников в украинской литературе / Н.А. Лысенко-Ержиковская // Ученые записки Таврического национального университета им.

В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 264-273

Статья посвящена влиянию "Хрущевской оттепели" на литературный процесс в Украине. На примере некоторых критических статей и выступлений анализируется атмосфера того времени.

Ключевые слова: "оттепель", тоталитарная лексика, критика, поэтические тексты.

Lysenko-Ergykivs'ka N.O. Appearance literary process of Ukraine 1956-1960 /N.O. Lysenko-Ergykivs'ka// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 264-273

The article is devoted to the influence of "khruschew's thaw" on the literary process of Ukraine 1956-1960. the atmosphere of that time is analised on the example of some eritical articals and speeches.

Key words: thaw, literary process, critique, poetic texts, totalitarian lexis

Стаття надійшла до редакції 25 вересня 2010 року

УДК 821.161.2-2.09

ЕТИКО-ДУХОВНІ ПОЗИЦІЇ ДІЙОВИХ ОСІБ П'ЕСИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ "БЛАКИТНА ТРОЯНДА"

Макарова Т. М.

Криворізький факультет Запорізького національного університету, Кривий Ріг, Україна

У статті розглядаються етико-духовні позиції дійових осіб п'єси Лесі Українки "Блакитна троянда". Шляхом розкриття змісту, форм і функцій категорій "добро", "зло" та "духовність" визначається спрямованість позицій дійових осіб п'єси на добротворення чи злоторення. Дослідниця доводить, що проблема спадковості в п'єсі цього драматурга має різний ступінь етичного та духовного вираження, оскільки кожен її носій по-своєму намагається її вирішити.

Ключові слова: добро, зло, духовність, добротворення та злоторення.

Межа епох завжди вимагає переосмислення існуючих цінностей суспільства, зміни законів, етики та моралі, оскільки зі зміною суспільно-політичних обставин та економічних факторів відбувається докорінне переосмислення моральних норм, правил поведінки, а отже, й змісту та функцій основних загальнолюдських категорій "добро", "зло" і "духовність".

Зразком таких змін і такого оновлення моральних та етичних законів слугує творчість Лесі Українки, зокрема її драматургія.

На цьому вже не раз наголошували дослідники її творчості, хоча оцінки першої багатоактної п'єси авторки виявилися досить неоднозначними, різноплановими, а іноді – й надто критичними.

Так, П. Одарченко, приділяючи особливу увагу джерелам виникнення драми, визначив, що саме використання "*праці Краффта-Ебінга "Учебник психиатрии"* дозволило авторці так чітко "*описати божевілля Люби*" [4, с. 139].

А. Гозенпуд [2] та згодом і В. Гуменюк [3] у своїх дослідженнях підкреслюють слабкість композиційної структури п'єси: вона "*має надзвичайно слабку композицію, (ще Старицький зауважував, що дія, власне, закінчується у третьому акті), образи окреслені невиразно, а деякі навіть трафаретно, діалог позбавлений гострої напруженості й сили*" [2, с. 20].

Та й сама Леся Українка зуміла критично оцінити власний твір: "*Часами у мене з'являється якесь дуже скептичне і суворе відношення до сеї драми, і мені здається тоді, що в ній більше промахів, ніж чого доброго*" [6, с. 112].

А найближчою до розуміння етико-духовної сутності твору постає думка А. Войтюка, котрий, через трактування образу "блакитної троянди", який "*уособлював не лише почуття одухотвореного кохання, але й усю духовно-творчу, гуманістичну сутність людського життя, збігаючись, власне, з найвищим етичним ідеалом*" [1, с. 20] підкреслює його символічний зміст.

Та все ще актуальним залишається процес нашого усвідомлення етико-духовних позицій і принципів дійових осіб п'єси Лесі Українки "Блакитна троянда",

оскільки вже перше десятиріччя третього тисячоліття знову поставило перед людством цілий ряд етичних проблем.

Завданням статті є спроба виявити й охарактеризувати етико-духовні позиції дійових осіб п'єси Лесі Українки "Блакитна троянда".

В основу твору покладено вирішення проблеми спадковості та аналіз способу сприйняття можливих наслідків хвороби не тільки її носіями, а й оточуючими людьми.

Так, Люба імпульсивна та самовпевнена панянка, котра вихована надто свободолюбивою та *"змалку балуваною"* [5, с. 11], – як свідчить одна з інохарактеристик. А головною причиною такого способу виховання стало не слабівлля Олімпіади Іванівни (тітки Люби), а намагання цієї жінки створити такі умови, котрі б допомогли племінниці не відчувати себе самотньою (бо залишилася вона сиротою), та не сприяли б можливості прояву ознак її спадкової хвороби, адже, на думку лікарів, є всі підстави для цього: *"все-таки лікарі лякають"* [5, с. 11]. Тобто, наміри Олімпіади Іванівни в цілому спрямовані на добротворення.

Нестабільність поведінки Люби (*"малювати <...> настільки, щоб повіситись"* [5, с. 14]) зумовлена відсутністю чітких етико-духовних позицій. Саме тому, дівчина порівнює власний процес пошуку зі станом маляра з роману Золя, котрий: *"вішається з розпачу, бо не може барвами змалювати свій ідеал. Отож, я знаю, що треба малювати, та не знаю як, хисту бракує!"* [5, с. 15]. Та згодом, у діалозі з Орестом, Люба знецінює попереднє прагнення до необхідності вироблення чітких критеріїв власного ідеалу й гармонії: *"Шкода, на се треба витривалості – не моєї"* [5, с. 15]. А на слова коханого щодо її песимізму – відповідає: *"Зовсім ні, а просто самосвідомість; краще ж завжди дивитися правді в вічі"* [5, с. 15].

Отже, така позиція Люби зумовлює ряд духовних протиріч, які поки що не спрямовані ні на добро, ні на зло.

А головним поштовхом до необхідності пошуку сутності добра та зла для Люби стає осмислення проблеми спадковості й оцінка її наслідків як для життя окремої родини, так і людства в цілому. Дівчина переконана, що душевно хвора людина не повинна створювати родину, оскільки від цього будуть тільки страждати її близькі та рідні: *"О, той, кому загрожує ся страшна хвороба, не повинен би дружитись, се просто злочин!"* [5, с. 16]. А під час діалогу з Орестом Люба уточнює, що насамперед цю істину повинні усвідомити спадкоємці: *"діти таких слабих? Не тільки можуть, а навіть, повинні думати про се..."* [5, с. 17].

Однак саме передчуття в собі ознак спадкової хвороби дає дівчині можливість спрямувати власну діяльність на добротворення, задля уникнення злотворчих наслідків: *"Се добре, що я все це знаю, бо я знатиму, як направити своє життя"* [5, с. 17]. Та й прагнення примусити людство усвідомити всю відповідальність перед майбутніми поколіннями (*"Наше бідне покоління стільки вже ганьби прийняло за необачність, егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варто давньої християнської філософської моралі"* [5, с. 17]) засвідчує альтруїстичний спосіб мислення Любові. Адже "гра із життям" є найстрашнішим злом для цілого людства, свідомість якого все ще залишається духовно невизначеною: *"Спадок – це фатум, се мойра, се бог,*

що мститься до чотирнадцятого коліна. На кого ж він наложить важку руку, той мусить пам'ятати, що за одну хвилину його солодкої втіхи ціле безневинне покоління заплатить страшною ціною. Се, панове, така відповідальність..." [5, с. 18]. І саме тому у світі зло найчастіше стає сильнішим за добро.

Хоча всі подальші міркування Люби знову засвідчують духовний розгاردіаш у її свідомості, оскільки продекларовані нею вище істини не завжди виявляються сумісними з реальним життям ("*всі оці наші заходи, метушіння, все це робиться, аби тільки не сидіти склавши руки. Так це все дрібно, мікроскопічно!*" [5, с. 23], – наголошує Люба) та не витримують перевірки на істинність. І в результаті чого – нові прояви бездуховності: "*Готова згодитись, що краще робити те, що ми робимо, ніж зовсім нічого. Але згодьтесь і ви, що горіти і пломеніти від сього просто смішно!*" [5, с. 23–24].

Та згодом, саме в осмисленні сутності справжнього щастя відчувається спрямованість роздумів Люби на добротворення: "*Бути щасливою самій і дати щастя іншому, що ж тут злого?*" [5, с. 29]. Її розуміння "таємничої" любові порівнюється із почуттями "*Данте до Беатріче*" [5, с. 30]. Однак така чіткість позицій ускладнюється новими пошуками сутності духовності, оскільки життя сприймається нею як гра: "*Кажу ж вам, се все одно. Та навіть і не се, просто самий ризик, от що притягає до гри, от що примушує саму себе забувати <...> без нього все життя людське було б нудне, як осінній дощ. Боятись його – значить, боятись життя*" [5, с. 33–34]. І все це пояснює причину етичних протиріч у свідомості дійової особи та намагання досягнути набутої проблеми шляхом озброєння знаннями: "*Якби люди більш таких книжок читали, менше б було на світі злочинства*" [5, с. 48]. Тобто, Люба знаходиться в стані постійної невизначеності, а ризик виявляється одним із можливих варіантів пошуку відповіді на існуючі запитання.

Позиції дійової особи ускладнюються ще й власною невизначеністю щодо стосунків із Орестом. Передчуття хвороби (згадка про матір, співставлення себе з її фото, та з віковими проявами хвороби цих жінок) примушує Любу бути не зовсім щирою у своїх почуттях, хоча насправді вона кохає Ореста: "*сохне, блідне, не спить по ночах*" [5, с. 48]. Дівчина усвідомлює, що її кохання має руйнуючий початок, оскільки негативна спадковість може зламати життя Ореста: "*я не хочу бути вашим злим духом, вампіром*" [5, с. 53], – підкреслює Люба. Тож, така позиція дійової особи засвідчує все більш чітку виваженість та відповідальність дівчини за життя інших людей.

Однак почуття Люби виявилися сильнішими за передчуття й саме тому, борючись між бажанням не втратити коханого та небажанням передати спадкову муку близькій людині, дівчина все ж таки наважується освідчитись Оресту: "*Я люблю тебе, давно люблю, над життя, над щастя, над усе на світі. Люби мене, я щастя хочу*" [5, с. 54]. Та панна усвідомлює, що задумана ними ризикова гра в середньовічне кохання стала найбільшим тягарем для них обох, а слова Ореста: "*ненормальна любов, вона якась безвихідна...*" [5, с. 31], – виявилися згодом пророчими.

Та неодноразові звинувачення матері Ореста ("се фальшиво і тяжко, гра в якусь надземну любов пристала хіба підліткам" [5, с. 67]) й товариша Мілевського ("слід було подумати про те, як се на інших одіб'ється" [5, с. 89]) остаточно ускладнюють стан Люби. І саме тому дівчина приходить до висновку, що самогубство – це єдиний можливий вихід, котрий міг би розірвати постійні суперечності та протиріччя в її душі, оскільки ризик заради досягнення поставленої мети виявився безперспективним та не виправданим життям. Але доводячи власний задум до логічного кінця, Люба не тільки не змогла уберегти себе від зла, а ще й свідомо спрямувала власні дії на злоторення по відношенню до Ореста, вимагаючи від коханого жертви задля увіковічення любові "блакитної троянди": "Мовчи... і ти мусиш... за мною... Беатріче твоя... квітка... троянда блакитна... так треба..." [5, с. 110], – підкреслює дівчина.

Таким чином, Люба, балансує на межі між добротворенням і злоторенням та невміло змінюючи духовні позиції, приходить до логічного, хоча й далеко не обов'язкового висновку: позбавити себе і своє оточення від постійних духовних протиріч самогубством.

Складними виступають й етико-духовні позиції коханого Люби – Ореста.

Так, "молодий письменець" [5, с. 9] не завжди погоджується з Любою щодо такого рівня сприйняття проявів спадкової хвороби в людини, адже, як засвідчує його діалог із коханою, у будь-якій ситуації завжди є надія на світле та добре: "Хіба ж се так фатально, що мусить одбиватись на дітях? Може бути так, а може й зовсім інакше" [5, с. 17], оскільки все можна пояснити "законом причинності" [5, с. 18].

Неодноразово під час розмов із коханою Орест намагається переконати її в тому, що досягнення поставленої мети може бути результативним лише тоді, коли існує чітка спрямованість намірів та дій у свідомості людини. Однак і сам він констатує, що здатен втратити цю установку тоді, "коли мене захопить яка стороння стихійна сила, <...> я трачу розум" [5, с. 34]. Тобто, ці слова Ореста засвідчують його слабовільність, завдяки якій Любові і вдалося втягнути чоловіка у власну "гру".

Поєднує їх і прагнення до реалізації культу стародавньої любові, зміст якої підкреслюється словами Ореста: "Се була любов часів "блакитної троянди". Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою" [5, с. 30]. Та ні висота тих давніх істин, ні бажання запровадити їх у сучасне життя не пройшли випробування в часі, коли "нова мораль" вимагала інших ідеалів та цінностей. І спрогнозовані чоловіком наслідки такої любові для її носіїв, засвідчили не виправданість ("се непевна, ненормальна любов, вона якась безвихідна..." [5, с. 31]) та суперечливість такої форми людських стосунків.

Однак, як виявилось згодом, у відносинах із Любою Орест переслідував також власну мету, адже витоки егоїзму виховані в ньому ще з дитинства: "Мені миліше тоді ставити на карту своє життя, ніж рятувати чуже" [5, с. 34], – наголошує чоловік.

Особливо чітко ця риса дійової особи проявляється в період загострення хвороби Люби, коли здатність змагатися один перед одним втрачає свій сенс: *"ти не маєш право віддавати мене в жертву якійсь фантазії, якійсь фікції. Ти ж знаєш, що, кидаючи мене, ти губиш мене з тілом і душою, у мене нічого не зостанеться в житті без тебе"* [5, с. 70]. А відчувши втрату стимулу для реалізації власного таланту, Орест ще й намагається звинуватити Любу у своїх нещастях: *"Я тепер нічого не пишу, бо я не маю думок в голові, окрім одної, що ти не моя і що я не можу так жити... Ти хочеш загубити навіки мене, мою славу і все, що я міг зробити, бо я чую в собі вогонь, він міг би дива створити, але ти хочеш вгасити його"* [5, с. 70]. Тож виявилось, що Орест, як і Люба, використовувати одне одного задля реалізації своїх егоїстичних цілей та перевірки на міцність видуманої ними теорії.

Та якщо на початку твору можливість самогубства при відчутті безвихідності ситуації сприймалася Орестом як ознака *"слабодушності"* [5, с. 19], то *"відчувши втрату Люби"*, чоловік ладен наважитись на такий же крок: *"Не думай нічого, не треба, я люблю тебе і любитиму завжди. Нехай загину, все одно, хай серце розірветься – от щастя, не од горя"* [5, с. 109]. Заради утримання почуттів між ними, поет згоден *"перейняти божевілля від Люби"* [5, с. 109] сподіваючись, що їхнє обопільне щастя зможе *"оживити його душу"* та спрямувати їхнє життя на добротворення: *"я знаю, я чую, що мій вогонь прокинеться знову, і ти побачиш, як лаври я складу тобі до ніг, бо все те буде твоє – і сам я, і слава моя..."* [5, с. 108].

Тобто, прагнення чоловіка жити в ім'я іншої людини та здатність пережити з нею і щастя, і горе засвідчує еволюцію позицій дійової особи, котра не тільки змогла знайти в собі сили перебороти егоїстичні наміри, а й власною смертю засвідчила вірність своїм поглядам: *"я піду за нею. Нащо мені жити?"* [5, с. 111].

Отже, п'єса Лесі Українки *"Блакитна троянда"* переповнена такими духовними протиріччями, з яких нібито й виходу немає. Саме тому, Люба та Орест намагаються, ціною власного життя, виправити помилку своїх батьків – вони не бажають примушувати на страждання майбутні покоління. І все це засвідчує спрямованість їхньої діяльності на добротворення, оскільки їм вдається поступово піднятися над здичавілим прагматизмом епохи боротьби за виживання, над паразитично-антидуховними зазіханнями сильніших і підліших на матеріальні блага слабших. І в тій ситуації, коли найсильніші своїми діями спрямовують власні думки на зло, інші (набагато слабші) дійові особи втрачають навіть саме бажання бути високодуховними та обирають легший, бездуховний шлях і спосіб існування.

Тож така неоднозначна етико-духовна інтерпретація позицій дійових осіб у п'єсі Лесі Українки *"Блакитна троянда"* зумовлена різницею історичних, часових та культурних умов розвитку суспільства. Саме тому, і Люба, і Орест ще не здатні самотійно й чітко розцінити спрямованість власної діяльності на добро- чи злотворення.

Список літератури

1. Войтюк А. Проблеми творчості Лесі Українки. – Дрогобич: Коло, 2001. – 74 с.
2. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). – К.: Мистецтво. – 1947. – 301 с.

3. Гуменюк В. Старицький-драматург – попередник Лесі Українки // Гуманітарні науки. – 2003. – №1. – С.44-47.
4. Одарченко П. До генези "Блакитної троянди" Лесі Українки // Записки Ніжинського інституту народної освіти. – 1929. – Кн.9. – С.137-148.
5. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К. – Наукова думка, 1976. – Т.3: Драматичні твори (1896–1906). – 395 с.
6. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К. – Наукова думка, 1977. – Т.10: Листи (1876–1897). – 541 с.

Макарова Т.М. Етико-духовные позиции действующих лиц пьесы Леси Украинки "Голубая роза" /Т.М.Макарова// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И.Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 274-279

В статье рассматриваются этико-духовные позиции действующих лиц пьесы Леси Украинки "Голубая роза". В процессе раскрытия содержания, форм и функций категорий "добро", "зло" и "духовность" определяется направленность позиций действующих лиц на добродетельность и злодеяния. Автор статьи приходит к выводу, что проблема наследственности имеет разную степень этического и духовного выражения, так как каждый её носителей по-своему стремится её разрешить.

Ключевые слова: добро, зло, духовность, добродетельность и злодеяние.

Makarova T.M. Ethic and spiritual positions of acting characters in the play "Golubaya rosa" by Lesya Ukrainka / T.M. Makarova// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 274-279

The article of T.Makarova introduces ethics and spirituals interpretations of heredity in positions of the main. By means of revealing the contents, form and functions the categories of "good" and "evil" determine the direction of words, thoughts, actions and the way of behaving of youth and their spiritual estimation of the in heredity problems.

Key words: spirituality, good – making and evil- making.

Стаття надійшла до редакції 23 грудня 2010 року

УДК 821.161.2

ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВУ СПЕЦИФІКУ ДРАМАТУРГІЇ
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ "БРЕХНЯ")

Малютіна Н. П.

Південноукраїнський державний педагогічний університет, Одеса, Україна

У статті розглядається жанрова специфіка драми В. Винниченка „Брехня”, окреслюються ознаки літературної гри у творі, розкривається психологічно-екзистенційний „внутрішній” план драми.

Ключові слова: Тенденційність, жанр, драма, гра, дія.

Концепт „брехня” у однойменній п'єсі В. Винниченка стає своєрідним перехрестям зовнішньої та внутрішньої дії. Контекстуально-індивідуальне сприйняття брехні та оперування різними смислами утворює літературну інтригу, яка відсилає до комедій-водевілів засновника „добре зробленої п'єси” Е. Скріба. Інтрига у його п'єсах, зокрема у добре знаній, перекладеній С. Федоровим комедії у 5 діях „Клевета” (1841), структурує дію за принципом дії-дуелі. Витримується принцип маріонетковості у веденні дії, яка розгортається за логікою авторської стратегії, націленої на серійне виробництво. У згадуваній п'єсі Е. Скріба („Клевета”) несподіваний наклеп на героїню поширюється внаслідок хибного переконання одного героя, який сприймає ілюзію (або симуляцію) за дійсність. Вже у цьому прийомі „добре зробленої п'єси” активізуються механізми, які дозволяють перевести інтригу з плану зовнішньої дії до плану внутрішньої.

Аналізуючи витоки подібної літературної інтриги, звертаємось до відомої праці О. Фрейденберг „Походження літературної інтриги”, у якій дослідниця виявляє жанрові особливості інтриги у давньоримській комедії палліати: „У ній не лише брехня приймається за правду, але і сама правда до певної міри є брехнею” [8, с. 498]. Погляд дійових осіб у такій п'єсі (наприклад, у комедії Плавта) виявляє те, чого немає, оскільки основними чинниками інтриги є фокус та престижнація. Суб'єкт дії імітує, симулює об'єкт, уподібнює себе об'єкту за принципом комедійної метонімії. Поняття не продовжують образ, а створюються у ньому, як його протиріччя (з-за будь-якого поняття визирає образ). Інтрига виявляє два плани причинності: об'єктивна причинність співвіднесена з правдою, брехня ж зумовлена суб'єктивною причинністю, що виявляє роздвоєність комедійного героя.

Ці міркування О. Фрейденберг варто згадати під час аналізу механізмів, які допомагають перевести зовнішню інтригу в п'єсі В. Винниченка „Брехня” у внутрішню. Вже на початку першої дії в драмі виникає колізія „брехні”, зовнішній план якої представлено інтригою Наталії Павлівни, що пропонує Тосю брехню, яка дасть йому спокій і радість. У самому розумінні Наталею Павлівною брехні виявляється ефект гіпнотичного впливу: плететься прядиво зі слів, які й справляють гіпнотичне враження:

ТОСЬ (хапається руками за голову). Ні, я в цій плутанині зверну собі голову! Я нічого не розумію. Де початок, де кінець, де... [2, с.14].

У розлогих зізнаннях Наталії Павлівни розгортається літературна феноменологія брехні, пояснення героїні містять літературні алюзії, типові для різних жанрів драми. Звернемо увагу хоча б на обігрування героїнею мотивації жертвопринесення у шлюбі („...хотіла через його дати людськості нові цінності”). Ситуація, що нагадує міщанську драму або мелодраму, в контексті міркувань про брехню додає дещо іронічного забарвлення уславленню брехні.

Загалом лейтмотив самопожертви відіграє помітну роль в архітектоніці дії. Він артикулюється у другій дії: Тось дорікає Наталії Павлівні тим, що вона намагається приносити жертву з усіма зручностями, тобто маючи кохання. Ще одна профанізація „саможертвності” відчутна у діалозі Івана Стратоновича з героїнею. Іван Стратонович зводить образ „самопожертви” до прагматичного споживацтва. Лейтмотиви „самопожертви” і „безодні” утворюють план „внутрішньої дії”, готують переключення з „внутрішньої” дії до зовнішньої і навпаки.

У другій дії спостерігаємо кілька висловлювань, які свідчать про перехід від зовнішньої дії до внутрішніх емоцій, переживань героїв. Так, на звинувачення Івана Стратоновича Наталя Павлівна несподівано виявляє емоційний стан радості, щастя.

НАТАЛЯ ПАВЛІВНА. (Однімає руки, встає. Лице її сяє радістю, захватом).
Говоріть ще... Говоріть.

ІВАН СТРАТОНОВИЧ. (Хмуро здивовано дивиться на неї). Це ще що за трюк?

НАТАЛЯ ПАВЛІВНА. (Прикладає руки до лица; однімає їх. Зхвильована, на лиці то мука, то радість, робить кілька кроків уперед і назад, видно, вагається щось сказати). Господи, це як сон... [3, с. 35].

Подальше зізнання Наталії Павлівни у коханні до Івана Стратоновича дозволяє читачеві уявити перипетії її переживань, що все ж таки приховані під флером загадковості, вірогідності. Принципово важливою є можливість неоднозначного трактування цієї ситуації. Не випадково Іван Стратонович оцінює її як „нахабну прірву брехні”.

У другій дії інтригу ускладнює перипетія, яку готує підслухана Іваном Стратоновичем сцена пояснень між Наталею Павлівною і Тосем, впродовж якої героїні вдається повернути інтригу так, що вона знов стає ініціатором їх любовної драми. Тось зізнається у принадності брехні, яка його вабить „як тайна, як безодня”. Артикуляція метафори „брехня – безодня” пунктирно накреслює можливий екзистенційний план колізії, який виявляє помітну літературизацію художньої дії в драмі. Зізнання Тося у тому, що Наталя Павлівна вабить його, „як тайна, як безодня”, через свою брехню вабить, нагадує колізію „нової драми” Г. Ібсена, Г. фон Гофманстала, С. Пшибишевського, Л. Андрєєва, коли героїня є символічним втіленням стихійних, позасвідомих сил, що виявляють той чи інший компонент психіки героя. Так, Катерина Іванівна, героїня однойменної п'єси Л. Андрєєва, бреше з точки зору усього закоханого в неї чоловічого світу, але має власний світ, у якому вона щира і органічна, керується вітальними силами ества. Порівняння з майже одночасно написаною драмою Л. Андрєєва виявляє принципову відмінність авторської позиції: екзистенційно-психологічний план дії іноді поступається в п'єсі

В. Винниченка плану гри, інтриги, театральної дії, тому стільки цікавих перипетійних моментів, словесних змагань тощо. Але найцікавіше, що в одній репліці зіставляється кілька літературних кліше, які взаємовідштовхуються і через це пародіюються. Розкриваючи мотиви „фатальної пристрасті”, з’ясовуючи, що Наталя Павлівна тягне його, як тайна, як брехня, можливо, через цю брехню і тягне, Тось переводить психологічне зізнання у площину побутової мелодрами. Він вимагає повернути його листи, осмислює власну залежність від пристрасті, „прокручуючи” можливі сценарії, властиві мелодрамі, „приміряє” на себе поведінку героя фарсу.

ТОСЬ. ... Я почув – все одно, знай і це! – я почув, що скажи ти мені повзти за тобою й дивитись, як ти будеш цілувати другого, і я поповзу... (Понуро). А може, тут же вбив би й тебе, й того, і себе... Не знаю... [2, с. 33].

Ознаки літературної гри створюють особливе інтелектуальне насичення п’єси. Не випадково П. Богацький (Alienus) виявив у драмі В. Винниченка ознаки „нової драми”, а саме психологічної драми, що відбувається „в душі дійових осіб, а не зовні”. За відсутністю „героїчності в рухах, трагічності в висловах”, все „одбувається в грі лица, в інтонаціях, міміці” [1, с. 190.]

Подібні спостереження підводять критика до переконливого висновку: „Брехню вважаємо тараном, яким пробито дорогу для літературних драм, для серйозного репертуару” [2, с. 193]. Ніби розвиваючи цю думку, сучасний дослідник драматургії В. Винниченка В. Гуменюк наголошує на інтелектуалізації інтриги в п’єсі. Слушно він зауважує, що поєднання психологічної мотивації і натуралістичного способу відтворення „діткливої життєвої достовірності”, яка „набуває обрисів незглибимої символіки” підносить драму до вершин модерного мистецького інтелектуалізму” [3]. Загалом художній синтез психологічного символізму і натуралізму відкривав необмежені можливості для численного експериментаторства українськими драматургами у 20–30 роках, що позначилося на широкому спектрі жанрово-стильових трансформацій у межах літературного віднесення до містерійно-трагедійних форм, фарсу, трагікомедії, трагіфарсу тощо.

У поетиці тексту драми „Брехня” відчутні літературні контексти, зокрема жанрові кліше комедії, мелодрами, водевіля („добре зробленої драми” в дусі Е. Скріба). Водевільно-мелодраматичні прийоми даються взнаки у сцені підслуховування Івана Стратоновича, викрадення ним листів, що й утворює перипетію, увиразнюючи разом з тим план екзистенційно-психологічної драми Наталії Павлівни. Згадаємо принагідно, що введення перипетії у драмі (трагедії) виявляло вплив трансцендентних сил, фатуму.

Своєрідний діалог Івана Стратоновича з Наталею Павлівною з’ясовує, що він понад усе прагне перебувати у магнетичному полоні її слів.

ІВАН СТРАТОНОВИЧ. (Хапає її за руку, з ненавистю). Ну, говори ж! Говори, брешти, давно любиш? [2, с. 39]

Отож, виникає підміна пристрасті до жінки залежністю від магії її мовлення, очевидно, образ героїні і манера впливу словом на чоловіків взаємоподібнюються, що ще раз змушує згадати персонажів комедії палліати.

Пропозиція доказу смертю підбурює Івана Стратоновича розгорнути словесну інтригу далі і накреслити мелодраматичний сценарій самогубства, який всерйоз бере до уваги Наталя Павлівна. Запропоновані варіації розв'язки: спалення листів, моментальне отруєння тут і зараз викликають несподівану реакцію Наталії Павлівни, яка уявила себе маріонеткою в руках інтригана.

НАТАЛІЯ ПАВЛІВНА. Ні за що! Насильно я ніколи не оддамся. Та ще людині, яка мене не любить? Ніколи! [2, с. 44]

Фігуранти мелодраматичної інтриги немовби міняються місцями: тепер Наталя Павлівна не вірить Івану Стратоновичу, який провокує її до екстремальних рішень.

ІВАН СТРАТОНОВИЧ. Ні, смерті повірю. Даю навіть слово, що буду жаліть Андрія так, як ви... [2, с. 44].

Інтрига розгортається так, що репліки Івана Стратоновича і Наталії Павлівни утворюють два плани дії: відбувається зрозуміла лише їм гра словами, коли нагадування про лавро-вишневі краплі означає провокацію смерті, ці ж самі репліки сприймаються іншими героями у побутовому сенсі й вплітаються у звичайні родинно-побутові розмови. Таким чином, розігруються дія в дії, п'єса в п'єсі. У цьому проявляється реакція ще на один характерний принцип будови п'єс Е. Скріба, а саме „принцип маріонетковості”. У водевілях Е. Скріба це було основою комізму („Скріб розумів, що людина, яка не за власною волею несподівано потрапила у незручне становище або яка через нерозуміння обставин робить не те, що мала б робити, є комічною” [6, с. 622]). До речі, цей прийом потім трансформує у своїх п'єсах Г. Ібсен, а у драмі В. Винниченка комедійно-водевільна техніка лише ускладнює „внутрішню колізію” в душі Наталії Павлівни.

Більше того, драматург проявляє себе як режисер-експериментатор, вдається до програвання одної і тої ж ситуації різними героями: коли Іван Стратонович пропонує Наталії Павлівні вистрибнути з третього поверху („Смерть буде напевне”), на що героїня продовжує плести словесну гру („І це ви мене так любите”), репліка героя сприймається глядачем як провокація. Одразу після цієї сцени Саня зі всією щирістю екзальтованої особи виявляє готовність довести Наталії Павлівні, що насправді її любить.

САНЯ. Ой! Скажіть мені головою вниз кинутись оттуди на улицю, побачите! [2, с. 46]

Перед тим Саня зізнається, що завжди відповідала на брехню правдою, яка була помстою особистості загалу. Композиційне зіштовхування обох сцен створює ефект авторської гри кліше „добре зробленої п'єси”, що водночас крім пародійних інтенцій автора увиразнює психологічне двійництво Наталії Павлівни. Ситуації створюються так, ніби Наталії Павлівні дається можливість постійного самоаналізу і самооцінки.

Подвійну гру веде й Іван Стратонович: він ще раз провокує героїню на відверті реакції (дії), запропонувавши читати листи. Інтрига Івана Стратоновича сприймається як послідовно витримана тактика впливу на героїню: звучить пропозиція почитати, далі у відповідь на реакцію слідує порада випити лавровишневих крапель, врешті, Іван Стратонович наполягає на тому, щоб заспівати

„Заповіт” („Як умру, то поховайте...”). Не дивно, що цей психологічний тиск призводить до того, що героїня відмовляється продовжувати цю гру і, ніби усуваючись, пропонує Івану Стратоновичу бути ініціатором подальшого розгортання подій. Неоднозначність драматичної дії, акценти у складній поліфонічній інтризі виявляють характерну для психологічного театру роль драматурга-режисера.

Розвиток дії нагадує принципи будови „добре зробленої п'єси”: кожна сцена є наслідком попередньої та передумовою наступної. До певної міри витримано і принцип маріонетковості: всі герої, які вступають у діалоги з Наталею Павлівною, що є центром і провокатором усіх інтеракцій, по суті підкоряються волі авторської стратегії всупереч логіці життєвої правди. Так, у діалозі Андрія Карповича з Наталею Павлівною герой мимоволі проголошує те, що остаточно переконує героїню у невідворотності смерті, яка була б у тисячу разів менш вразливою для нього, ніж брехня.

Сцена повернення векселя і листів знов надає Наталії Павлівні ініціативи у веденні інтриги, все більше виявляються внутрішні переживання, зафіксовані у ремарках. Застосовано композиційний принцип гойдалки, властивий водевілю (його спостерігаємо у п'єсі Олени Пчілки „Світова річ”). Діалог Наталії Павлівни й Івана Стратоновича вбирає різні інтенції героїв: Наталя Павлівна влаштовує випробовування, Іван Стратонович прагне отримати переконливий доказ її щирості. Детальне розігрування героїнею сцени доказу – отруєння, її екзальтоване збудження, очікування Досі, вмотивоване необхідністю публічності цієї розв'язки, ефектна сцена прощальних поцілунків – все це створює іронічне обігрування драматургом типових кліше „добре зробленої п'єси”.

Варто наголосити, що подібний прийом будови інтриги, за основу якої береться різне ставлення героїв до брехні, спостерігаємо у майже одночасно написаній п'єсі А. Крушельницького „Тривога”, у якій суто адюльтерна інтрига і різне ставлення героїв до брехні утворюють розвиток драматичної дії. Мав, очевидно, рацію М. Євшан, коли відніс цю п'єсу до взірців „лубочної літератури”. За основу п'єси береться романсовий сюжет кохання героїні Олени до двох закоханих у неї: чоловіка Івана Верха і його друга Щербатого. Відданість Івана Верха суспільній роботі створює конфлікт між ним і люблячою його дружиною, яка намагається утримати його від виклику громаді.

ВЕРХ. Сьогоднішню справу розголошено усюди. Про неї всі говорять. І ждуть на вислід. Не піти – значить: злякатися opinii – поступитись. Я кинув брехні визов в очі – тепер не буду тікати... [5, с. 49].

Закоханий з дитинства в Олену Щербатий страждає жадобою правди, тому спокутою за гріх любові стає самогубство героя. Наступна дія виявляє психологічний план розвитку сюжету, зумовлений згодкою Івана Верха про зраду дружини і вимогами з'ясування причин трагедії, яка сталася із Щербатим. Апогеем внутрішніх перетворень у душі Івана є кульмінаційний момент, потрясіння, прозріння (agnorisis), коли той дізнається, що Олена має народити дитину від Щербатого. Іван Верх переживає кризу свідомості, яку лікар, брат Олени,

кваліфікує як „містерію в душі людини”. Ефективність мелодраматичної розв’язки доповнюється відтворенням особливого психологічного стану духовного зростання героя над собою, що свідчить про драматизацію мелодраматичної дії, навіть стилізацію ознак мораліте у ній.

Очевидно, подібна тенденційність не була органічною для драматургічного хисту В. Винниченка у тих п’єсах, що виявляли жанрову домінанту мелодрами. Поряд з тим він не обмежився у своїй драмі „Брехня” експериментуванням з драматичною фабулою „добре зробленої драми” або ж мелодрами. Психологічно-екзистенційний „внутрішній” план драми поглиблюється та увиразнюється саме завдяки примітивізму, підкресленій штучності зовнішніх подій, до того ж структурної чинності набуває помітний літературний контекст інтриги. Це виявилось навіть у тому, що ремарки, які утворюють екзистенційно-психологічний план колізії, поряд з тим відбивають ще й план емоційних рухів, які нагадують мелодраматичні кліше (назвемо деякі з них: „Наталя Павлівна пильно дивиться на його, кусає губи, напружено думає”; „Іван Стратонович (*З понурою зловтіхою*)”). Отож і в цьому авторські чи, можливо, нарративні стратегії формують іронічний жест у бік мелодрами або ж „добре зробленої драми”.

Список літератури

1. Alienus [Богацький П]. Нова драма: З приводу постановки „Брехні” В. Винниченка трупю М.К. Садовського // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 187–193.
2. Винниченко В. Брехня. П’єса на 3 дії. – Львів – К., 1925. – 85 с.
3. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
5. Крушельницький А. Тривога. Драма в 3 д. – Відень-Львів, [б. р.]. – 132 с.
6. Луначарский А. Парижские письма. Скриб и скрибизм // Театр и искусство. – 1911. – № 33. – С. 622–624.
7. Скриб Е. Клевета. – 1841. – 65 с.
8. Фрейденберг О. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартус. гос. ун-та. – 1973. – Вып. 308. – Т. 6. – С. 497–512.

Малютин Н.П. К вопросу о жанровой специфике пьесы В. Винниченко "Ложь" /Н.П. Малютин// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 280-285

В статье рассматривается жанровая специфика драмы В. Винниченко "Ложь", подаются признаки литературной игры в произведении, указываются психолого-экзистенциальный, "внутренний" план драмы.

Ключевые слова: тенденциозность, жанр, драма, игра, действие.

Malutina N. P. Literarisation of V. Vynnychenko's drama "Brechnya" ("Lie") as marker of genre specific / N.P. Malutina // Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 280-285

In the genre specific of V. Vynnychenko's drama "Brechnya" ("Lie") is shown up, indication of literary play in the composition are described, psychology-existential "inner" plan of drama is revealed.

Key words: tendency, genre, drama, play, act.

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2010 року

УДК 821.161.

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ П'ЄСИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА "БРЕХНЯ"

Мейзерська Т. С.

Південноукраїнський державний педагогічний університет, Одеса, Україна

У статті розглядається п'єса В. Винниченка «Брехня» з точки зору художнього втілення письменником його філософії щастя як мети людського існування. Авторка виділяє текстові та підтекстові (символічні) пласти композиційної організації твору.

Ключові слова: підтекст, щастя, радість, істина, контекст.

Очевидно, що драма В. Винниченка „Брехня” відбила складний процес пошуку і художнього втілення драматургом його ідей філософії щастя як сенсу і мети людського існування. У трактаті „Конкордизм” письменник виведе своє розуміння щастя, як почуття, що дає довгу, постійну радість життя, а в його основі лежить „закон погодження взаємоеlementів буття” – здоров’я, розуму, кохання та ін. „Погодженість їх між собою та з силами навні, – писав він, – дає той стан, який ми можемо з цілковитим правом назвати щастям” [3, с. 245–246].

Проте цілком очевидним є і те, що п'єсу можна розглядати, як певний експеримент з аналітичної антропології, покликаний зафіксувати „збій” його концепції, своєрідну кризу запропонованого „закону погоджень”. Отож ймовірно видається думка, що драма вже заздалегідь реалізує художньо закладену діалектичність, суперечливість його філософської теорії.

Центральний смисловий простір твору простягається саме у сфері пошуків головною героїнею Наталією Павлівною можливих „погодженостей” зі своїм найближчим оточенням та його онтологічних версій. Семіотична сітка драми є доволі напруженою і густою. Композиційно твір організований так, що у різних „чужих” контекстах поведінка Наталі Павлівни постає, як різні тексти. Таким чином, головний екзистенційно-онтологічний текст брехні героїні (брехня може давати радість, або ж радість може приносити все: „брехня, правда, любов, ненависть, хвороба, навіть... навіть смерть” [2, с. 79]) постає різним у текстах Андрія Карповича, Тося та Івана Стратоновича, у відгуках чи відлуннях Карпа Федоровича, його доньок Досі і Сані, служниці Пульхери.

Версія Наталі Павлівни, таким чином, розмножується у різних інтерпретаціях – віддзеркаленнях її протагоністів. А через них героїня, з одного боку, виявляє себе, а з другого – освітлює своє оточення, до речі гендерно найпотужніше представлене саме як чоловіче. Специфіка такої побудови сприяє створенню цілісної організації твору, у межах якої кількість можливих прочитань основного тексту героїні варіюється залежно від цілком індивідуальних і самодостатніх трактувань інших персонажів. Цілком релятивістський підтекст твору стає доволі очевидним.

Мотивація поведінки Наталі Павлівни у контексті її чоловіка Андрія є такою:

- кормилиця;
- з нею він „зо всіх боків щасливий: як син, як мужчина, як брат, як муж, як людина...”, одним словом, за загальним підсумком його сестер, – „Мати Божа”.

Мотивація поведінки у контексті Тося:

- ти взяла на себе подвиг любови;
- тобі потрібний молодий, здоровий любовник, бо твій муж хворий;
- не любиш ти ні мене, ні його, а тільки себе...;
- просто іншого мужчини треба;

Мотивація поведінки у контексті Івана Стратоновича:

- жадібність і матеріальний інтерес;
- безодня брехні, така страшна, нахабна прірва брехні...
- безодня хитрості, лукавства.

Отож спостерігаємо, що психологічний контекст героїні реалізується у сфері накладання один на одного різних її текстів – тексту Андрія, Тося, Івана. Так віднаходиться повторювана структура, психоаналітична інтерпретація якої приводить до відкриття її особистого міфу – центральної тези, що генерує усі її контексти-сценарії – теза про жалість до людини і прагнення будь-якою ціною наділити її радістю. За версією Наталі Павлівни її необхідність брехати мотивована жалістю, яку вона почуває до кожного з героїв, та почуттям жертвоприношення (чоловіку, його батьку, сестрам, коханцям). Це означає справжній смисл її життя. У чоловікові вона бачить вченого і всіляко сприяє його науковому успіху, у Тося їй відкривається талант поета, і вона стає його покровителькою і музою-натхненницею, реалізувати приховану до Івана любов вона не може і (що в п'єсі підкреслюється особливо) ні за яких обставин не робить цього. Отож внутрішньо глядач має сприймати її як високоморальну, „чесну з собою” жінку. Хоча, за версією Тося, брехня у ній присутня „в принципі”, він констатує „страшенну щирість” брехні, ніби підтверджуючи думку героїні про те, що „пошла брехня завжди найправдоподібніша”.

Цілком очевидно, що комплекс брехні розкриває глибоку внутрішню нереалізованість героїні, яка проявляється принаймні у двох площинах. По-перше, щирої потреби любити: „Ну-так, – каже вона до Івана Стратоновича, – я погана, гидка, я це знаю, я дійсно, хочу жити, хочу мати розкіш життя, хочу багатства, я обманюю Андрія й маю любовника. Але, Іване, мені цього мало. Я хочу *любити*. Любити душу, любити...” [2, с. 40]. А по-друге, героїня підсвідомо реалізує ущерблені комплекси доньки (спогади про свого батька, які накладає на ставлення до свекра) та матері (вони проявляються в опіці над Сонею, Досею та Тосем). Характерною є її поведінка перед смертю: вона добре прораховує ситуацію, усіх збирає, до кожного промовляє найпотаємніше, ніби ув'язуючи навколо себе потужний вузол любові, щирості і глибокого співчуття. З'являючись перед присутніми у момент смерті, Наталя Павлівна не забуває винести рушника, який часто клала на голову своєму хворому чоловіку. Окрім того героїня має своє бачення життя як *давання* радості: „А без радості я не можу ні... любити, ні жертвувати, ні жити”.

У творі знаходять свою реалізацію три ероси героїні, розбудовані за градацією:

1. Любов – жалість (Н.П. – Андрій);
2. Любов – пристрасть (Н.П. – Тось);
3. Любов – нереалізована, вибух (Н.П. – Іван).

У межах цих трьох презентацій здійснюється інверсія розуміння героїнею субстанції спокою та реалізується форма поразки, що у значній мірі виникає через розбіжність цих еросів, їх емоційну несумісність.

Ментальне тло твору постає як складне плетиво почуттєвих напівтонів, очікувань загрози. Прикметним є те, що логічно, раціонально вибудована філософія Наталі Павлівни ґрунтується все ж на ірраціональних засадах – вірі, інтуїції та ін., таким чином логічно програмована ситуація випробовується крізь призму різних почуттєво-емоційних комплексів.

Поведінкові парадигми героїв побудовані за принципом опозицій – точніше – градації конфронтацій. І цей нераціоналізований і неформалізований „надлишок” інверсує ситуацію з гармонійної у наскрізь деструктивну: гармонізуюча брехня Наталі Павлівни одночасно є і причиною сімейної дисгармонії.

Зовнішньо екзистенційний простір героїні символічно замкнений однією кімнатою, злиднями і боргами, необхідністю вираховувати кожен копійку, для молодої жінки фактично це простір смертельної задухи, у якому місця для двох немає, даремно свої стосунки з Тосем вона представляє, як ніжні стосунки з кузенком. Внутрішньо трагедія мотивується зіштовхненням різних розумінь кожним із героїв екзистенціалу „щастя-спокій”. Протягом твору значення поняття „щастя-спокою” терпить докорінної зміни, цілковитого перевороту, глобальної текстової інверсії. Якщо на початку твору у розмові з Тосем Наталя Павлівна відкидає спокій, асоціюючи його з рутинністю домашнього застою, то в кінці вона бажає спокою небуття як виходу із екзистенційної пастки, що постає відкритою лише для Івана Стратоновича: „Я хочу спокою... Іване. Хоч смертного, аби спокою. Робіть зо мною, що хочете, мені все одно” [2, с. 41]. Звідти починається обговорення з Іваном Стратоновичем сценарію її смерті.

Перипетія, тобто переворот ходу речей у драмі пов’язаний саме з появою Івана Стратоновича. Його „прочитання” поведінки Наталі Павлівни ніби вивертає ситуацію і віднині вона починає розвиватись симетрично, в усякому разі вербальний простір героїні чи, за Лаканом, принцип „домінації мови” у її психоаналітичному просторі („спочину”, „ніколи не гратиму”, „це ще не доказ...”) починає виразно прочитуватися у двох її поведінкових площинах, які по-різному відбивають моделювання нею розв’язки вузла протиріч і гармонізації стосунків між усіма героями. Світ героїні стає цілком розколотим, розбитим у межах двох взаємовиключних її характеристик: „Мати Божа” і „безодня брехні”. У просторі брехні знаходять чинні випробування субстанції радості, любові, спокою і смерті.

Переворот має руйнівну спрямованість, адже ситуація уже упорядкована: ось-ось буде згода на контракт – „довгожданний день” Андрія, влаштована суперечка з Тосем. Проте створений розумною силою героїні світ раптово кардинально змінюється – душа падає в сутінок, шукаючи виходу. Структура трагедійного світу драми прокреслена злою волею іншого бачення ситуації, відрефлексована

навалюючою чоловічою агресією – в контурах злого, а не доброго начала. Віднині врятувати героїню може лише взята на себе вина, притому вина наскрізь метафізична – неявлена, потаємна. Іван Стратонович порушує принцип самоідентифікації героїні, її самототожності, який вона змушена заново відновлювати, проте в більш жорсткій, штучно заданій ситуації. Подолати її героїня уже не здатна і в першу чергу трансцендентно, а тому, як наслідок, і фізично.

П'єса реалізує опозицію раціонального й ірраціонального, усвідомленого і неусвідомленого. Перша, здається, розгортається у парадигмі Наталя Павлівна – Андрій – Тось, друга – у парадигмі Наталя Павлівна – Іван Стратонович. Через цю опозицію і проходить центральний розкол екзистенційної психограми героїні.

З певного моменту, якщо застосувати тонко помічену Р. Бартом проблему семантичного розщеплення мови, на рівні елементарної фрази мова героїні „вибухає”, роздрібнюється, розходить різними шляхами, відбувається її розділення, але не на рівні звичайної комунікації, а на рівні певних „невротичних структур”, що організують із мови „поле брані”. Таким чином відбувається розщеплення смислового символічного поля, що позначає невротичне розщеплення психіки Наталі Павлівни [1, с. 536]. Відтоді у назагал цілком реалістичному ході п'єси відділяється її другий – символічний – підтекст, в оптиці якого виразніше вияскравлюється позиція героїні.

Перший ряд підтексту виникає уже при першій розмові Андрія Карповича з Іваном Стратоновичем, коли вжарт йдеться про ціну їх завершальної роботи:

АНДРІЙ КАРПОВИЧ. ...Голову даю, що через тиждень здамо в комісію мотор.

ІВАН СТРАТОНОВИЧ. Раз голову дасте, то здамо.

АНДРІЙ КАРПОВИЧ. Даю! Дві голови даю!

АНДРІЙ КАРПОВИЧ. Чиї? Мою й вашу? (*Входить Наталя Павлівна*).

АНДРІЙ КАРПОВИЧ. Ха-ха-ха! Ні! Мою й... (.....) й ось чию... Ось чию!

НАТАЛЯ ПАВЛІВНА (*З сяючим лицем*). Що таке?

АНДРІЙ КАРПОВИЧ. Тасю! Я кажу, що через тиждень здамо в комісію мотор.

Даю дві голови, що здамо. Мою й твою. Правда, здамо? Даш?

НАТАЛЯ ПАВЛІВНА. Даю.

АНДРІЙ КАРПОВИЧ. Урра! А ще через тиждень, як дасть Бог, може вже й авансик нам наші бельгійські капіталісти одпустять. Одпустять, Іване Стратонович, га?

АНДРІЙ КАРПОВИЧ. Як дасте голову, то одпустять...

АНДРІЙ КАРПОВИЧ. Ха-ха-ха! Дві голови даю!... [2, с. 20].

Другий підтекст прочитує, очевидно, Саня, яка уважно стежить за Наталією Павлівною, коли Іван Стратонович підкреслено натякає на те, що вони з Тосем „вірні друзі й нерозлучні приятелі”. До речі, при цих словах вперше виникає ремарка, яка свідчить про певну напругу завжди веселої і спокійної героїні: вона „*неспокійно дивиться в їхній бік*” [2, с. 21].

Третій підтекст є найбільш широким у творі, однак прочитується він уже лише у площині стосунків Наталі Павлівни з Іваном Стратоновичем: „Іван Стратонович. Я їй пропоную лавровишневих крапель, а вона мовчить” [2, с. 45]. Для інших їх мова до кінця залишиться незрозумілою, як і їх стосунки.

За Лаканом, дійсність – це все, що існує. Але є ще таке, чого не існує, що не є реальним, проте чинить на людину потужний вплив. Це сфера Реального, яку в принципі не можна ні змалювати, ні описати. Воно виявляється тільки як викривлення, брак, помилка – щось невиразиме: або тому, що відсутнє і невидиме, або навпаки – „занадто присутнє” і як таке потворне і травматичне [4, с. 308]. Істина про справжній смисл життя і вчинків Наталі Павлівни ніби „занадто присутня” і чітко прочитувана у кожному з її оточуючих, разом з тим вона і глибоко прихована заслоною сутінків її душі, що ледь проривається на поверхню у репліках, мовчанні, мимохіть сказаній фразі, схвильованому погляді та ін., які кожен може привідкрити лише своєю рукою, залишивши на ній лише свій, а не інший слід.

Звернемо увагу на те, що смерть чи швидше самознищення героїні є наслідком її особистого вибору і тільки, шантаж Івана Стратоновича при цьому носить лише провокативний характер (він навіть повертає героїні її листування з Антосем) і цю смерть по суті зовсім не обумовлює. Така розв’язка одразу ж переводить Наталю Павлівну у сферу легенди, причому священної для кожного героя по-своєму: але зміст цієї легенди однаковий для кожного – ця жінка любила мене і дарувала радість. Хворий чоловік і його батько залишаються в достатку, Соня і Дося „прилаштовані” до Тося та Івана Стратоновича. Ніхто ніколи не затякнеться про зради Наталі Павлівни. Отож мета досягнута. Вузол розв’язаний, героїня залишилася непереможеною. „Людам зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, розумієш, щастя, покою. Коли брехня може це дати, слава брехні!” [2, с. 11]. У сфері брехні, таким чином, Наталя Павлівна реалізує свою філософію істинності: „Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною... Філософія, правда?” Таким є її бачення, і в межах такого бачення вона спромоглася на короткий час подарувати радість і кожному залишити загадку нереалізованого кохання і життя. А що може цьому зарадити? Відповідь має бути у кожного своя. Велика література завжди ставить великі питання...

Список літератури

1. Барт Р. Война языков // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 535–541.
2. Винниченко В. Брехня. П’єса на 3 дії. – Львів – Київ, 1925. – 85 с.
3. Горський В. Історія української філософії. Курс лекцій. – К.: Наукова думка, 1996.
4. Потканський Я. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія. – К.: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 292–312.

Мейзерская Т.С. Особенности композиции пьесы Владимира Винниченко "Ложь"/Т.С. Мейзерская// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 286-291

В статье рассматривается пьеса В. Винниченко "Ложь" с точки зрения художественного воплощения писателем его философии счастья как цели человеческого существования. Автор выделяет текстовые и подтекстовые (символические) пласты композиционной организации произведения.

Ключевые слова: подтекст, счастье, радость, истина, контекст.

Meiserskaya T.S. The role of composition in the ontological version of lie: play "Lie" of V. Vynnychenko / T.S. Meiserskaya// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 286-291

This article provides the analysis of the play "Brechnya" ("Lies") from the point of view of V. Vynnychenko's artistic embodiment of his philosophy of happiness as the main aim of human existence. The author distinguishes textual and subtextual (symbolic) levels in the compositional structure of the play.

Key words: subtext, happiness, joy, truth, context.

Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2010 року

УДК 821.161.2-2.09

**ОНОМАСТИЧНА СФЕРА ДРАМИ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ "БЛАКИТНА ТРОЯНДА"**

Мержвинський В. В.

Кримський юридичний інститут Одеського державного університету внутрішніх справ,

Сімферополь, Україна

Функціонування власних назв у драматургії Лесі Українки становить для вчених значний інтерес, оскільки цей аспект творчості авторки практично не вивчений. При дослідженні використовувалися, переважно, текстологічний та порівняльно-історичний методи.

Ключові слова: ім'я, поетика, драма.

Леся Українка як драматург розпочинала з прозових творів: "Блакитна троянда" та "Прощання" (обидва датуються 1896 роком). З виходом у світ першої драми письменниці критики по-різному відгукнулися на цю п'єсу, але переважна більшість їх доволі несхвально сприйняли твір, як і взагалі драматургічний доробок авторки. Леся Українка в листі до матері писала: "Боже мій, що мені Ліля нарозказувала про зчитку моєї драми! Та й ти ж писала... Ліля правду казала: "Публіці бракує таких драм, як "Троянда", але таким драмам бракує акторів", – от і *cerkle visieux!*" [18, т. 11, с. 76]. Навіть сьогодні часто можна зустріти висловлювання про недосконалість цієї драми. Так, надто критично поставилася до цього твору С.Павличко у своїй праці "Дискурс модернізму в українській літературі" (1999), п'єса доволі рідко заслуговує на увагу лесезнавців (показовим у цьому плані є порівняння п'єси з іншими драматичними творами авторки, які, на відміну від "Блакитної троянди", розглядаються в різноманітних аспектах). Більшість дослідників першої драми письменниці вважають твір невдалим, надто розтягнутим, божевілля головної героїні невмотивованим тощо. Але подібні твердження виникають здебільшого при зіставленні з пізнішими драмами письменниці. З цього приводу слухними видаються слова В. Агеєвої: "Так, "Блакитна троянда" – одна зі слабших речей у доробку Лесі Українки. Але щодо тодішнього українського театру, то вона могла б збагатити його не з меншими, очевидно, підставами, ніж багато п'єс Карпенка-Карого й Кропивницького" [1, с.111]. Тому недоречними видаються однозначні заперечення мистецької вартості "Блакитної троянди", а тим більше значення цієї п'єси в творчому становленні письменниці.

Попри численні, часто негативні, відгуки про цей твір, дослідження драматургічної спадщини Лесі Українки буде неповним, якщо оминати студіювання перших спроб письменниці, адже вже тут виразно даються взнаки характерні естетичні принципи, способи організації формозмісту, ідіостиллю тощо. Звичайно, це питання не могло повністю випасти з поля зору дослідників. Якщо в дослідженнях

М. Драй-Хмари [8, с. 121], М. Зерова [10, с. 28] про перші спроби письменниці говорилося побіжно, то вже П. Одарченко ставиться до твору прихильніше, ніж попередники, і навіть проводить текстологічне дослідження п'єси [14, с. 70–78]. З часом увага до п'єси зростає. А. Гозенпуд намагається приділити більше їй уваги, але у своєму дослідженні він не уник поверхових суджень і в основному залишається на позиціях попередників [4, с. 13–29]. Першим, хто більш-менш детально зупинився на аналізі "Блакитної троянди" та "Прощання", був О. Бабишкін. Він вже вказує не так на недоліки, як на сильні моменти творів, але, все ж, не осягає суттєвих аспектів драми, зокрема переваги в ній внутрішнього конфлікту [2, с. 9–13]. З появою нових досліджень картина суттєво не змінилася: перші драматичні твори Лесі Українки розглядаються здебільшого принагідно. Робилися спроби порівняльного аналізу "Блакитної троянди" і драматургії В. Шекспіра [7, с. 18–25], феміністичного прочитання твору [1, с. 91–111], але маємо ту ж картину: поетика твору висвітлюється або однобоко і неповно, або побіжно й упереджено. Дещо об'єктивніше оцінює п'єсу В. Гуменюк, уважаючи, що наявні в ній ознаки учнівства (розтягнутість окремих сцен, певна побутова обтяженість, часом надмірна ґрунтовність реплік) не становить стильової суті твору, який трактується як перший в українській літературі зразок нової драми [5, с. 87–118].

Тож при дослідженнях драматургії Лесі Українки вчені здебільшого мало відводили місця для "Блакитної троянди" та "Прощання", бракує зокрема ґрунтовного висвітлення особливостей поетики творів. Літературознавці оминають і такий компонент їх поетики як особливості вживання власних назв. Леся Українка дуже уважно ставилася до кожного слова у своїх творах, що зокрема підтверджують її чернетки, це, звичайно, стосується і власних назв.

Переважна більшість драматичних творів Лесі Українки побудовані за чіткою сюжетно-композиційною схемою: експозиція, зав'язка, розвиток дії... Природно, що драматичний рід літератури має специфічні особливості, на що вказувалося вже в часи античності. В ХХ ст. представники російської формальної школи звернули увагу на сюжетно-композиційний рівень драматичних творів. Зокрема Б. Томашевський, говорячи про експозицію, зазначив: "У драматичній експозиції варто розрізнати: експозицію довкілля – повідомлення про побутове оточення і про побічні обставини, які визначають дію; експозицію характерів, причому дається внутрішня характеристика (типові риси героїв) і зовнішня емоційна (налаштування співчуття глядачів у відношенні до героя п'єси); експозицію відношень між дійовими особами" [17, с. 217]. Все ж сказане вченим можна застосувати лише до класичних зразків драматичних творів, адже не завжди митець дотримується усталених норм, які часто сковують його творчі можливості, прагнення (яскравим прикладом цьому можуть слугувати хоча б драматичні твори М. Куліша, де іноді взагалі відсутні переддійові авторські ремарки). Далі Б. Томашевський говорить: "Експозицію полегшує афіша, яка дає імена дійових осіб, їх родинні, або побутові зв'язки ("жінка", "дочка", і т. п.), а також місце й епоху дії, оскільки традиційно-драматичні імена дають уже певну характеристику героїв (у комедії – осмислені імена, в трагедії – імена історичних осіб), то подальша експозиція в мові лише уточнює інформацію, що подана в афіші. Не варто оминати й те, що в автора досить

часто присутній розрахунок на попереднє знайомство глядачів з афішею, а тому не можна ігнорувати композиційну роль афіші в драматичному творі” [17, с. 217–218]. В цих словах відчутний вплив “Поетики” Аристотеля, який також наголошував на своєрідності власних назв у комедії та трагедії.

Таким чином, у класичній драматургії знайомство з персонажем відбувається, здебільшого, ще до самої дії, тому найперше, з чим знайомить драматург, – імена та короткі характеристики персонажів. В такий спосіб відбувається своєрідне заочне знайомство з героями, яке здійснюється дуже часто через власні назви, і найчастіше першими в списку стоять головні герої. За такими формами називань відчувається присутність автора, його суб’єктивна оцінка зображуваного, елементи характеристики персонажів. Так, в “Блакитній троянді” серед “дійових людей”, як їх називає письменниця, першою стоїть Любов Олександрівна Гоцинська. В цьому спискові упадає в око й те, що більшість персонажів носить шляхетні прізвища (Гоцинська, Колчевська, Милевський та ін.), ще й з іменем та по батькові, що увиразнює їх інтелігентність. З цього приводу О. Ожигова зазначає: “Семантичне та стилістичне зіткнення складників іменування дійової особи (прізвища, імені та по батькові) – це багатовекторний код із широким тлом референційності” [15, с. 10]. Дехто з персонажів наділений лише прізвищем (Острожин), дехто навпаки – без прізвища (Надежда Петрівна) тощо. Це можна розглядати як певне авторське запрограмування щодо рольової першості у творі, висунення персонажа у центр дії, адже іменування, на зразок 1-ша панночка, 2-га панночка, Хлопчик і т. п., які наявні в списку персонажів драми, явно вказують на другорядність чи й, сказати б, третьорядність позначених ними дійових осіб. Подібні називання героїв мають давні традиції.

В основі першої драми Лесі Українки лежить, як зазначено дослідниками, тема любові. Любов стає рушієм трагедії двох центральних персонажів – Ореста й Люби. Перша дія драми відбувається в хаті Гоцинської, точніше в салоні. І вже перші інтер’єрні ремарки дають певне уявлення про господиню хати, яка вбрана “не убого, але й не дуже розкішно, тільки фантастично”. Цей опис є, так би мовити, увертюрним передчуттям незвичайності господині, а слова “вишиваних клаптиків і серветок зовсім нема” ще раз підкреслюють шляхетність господарів дому. Авторка також указує на темно-червоний тон убрання хати. Ці вказівки на колір, який супроводжує дію, Леся Українка часто буде використовувати у наступних своїх творах, своєрідна кольорова гра, яка виразно дається взнаки вже тут, стане однією з прикметних рис поетики письменниці.

На початку дії зустрічаємося з двома жінками, одна з яких плете (заняття жінок похилого віку, на який вказано в списку персонажів), а друга розкладає пасьянс. Також стрічаємося з характерним іменуванням героїв: Олімпіада Іванівна та Груїчева. Важко не помітити опозиційність у авторській презентації дійових осіб. Щодо першої, то іменування Олімпіада Іванівна досить яскраво вирізняється у творі. Крім виокремлення з-поміж інших, такий гостроконтрастний прийом іменування (поєднання античної форми з національною) робить образ об’ємнішим, до того ж це ім’я, поставлене поряд зі звичайним, буденним – Груїчева, наповнюється витонченістю, поважністю. Якщо у мові персонажів подибуємо

різноманітні форми іменувань, залежно від ситуації, то авторське називання представлено по-різному (Груїчева, Любов, Саня тощо).

А. Гозенпуд з приводу "Блакитної троянди" зазначив: "Леся Українка написала свою п'єсу, свідомо протиставляючи її побутовій драмі, проте вона досить своєрідно використала деякі елементи побутової драми, відповідно переробивши їх" [4, с. 18]. Слушність цього твердження засвідчують і назви персонажів: Груїчева, на відміну від Олімпіади Іванівни, наділена лише прізвиськом (саме так представлятиметься вона протягом усієї драми). Тут можна помітити особливість: її прізвисько – це суто українська форма іменування жінки по чоловікові (прізвисько чоловіка – Груїч, приналежність жінки до даного роду засвідчує форма прізвиська – чия? – Груїчева, де -ев- формально підкреслює цю приналежність). Подібні форми іменування були властиві традиційній побутовій драмі, і ці прийоми Леся Українка використала в поетонімії "Блакитної троянди".

Зі звичайної розмови двох знайомих (на те, що вони не подруги, вказують звертання), з якої починається драма, дізнаємося про нервування Олімпіади Іванівни з приводу довгого гуляння Любочки, як вона її називає, з товариством, про її стурбованість здоров'ям племінниці. Також з цього діалогу довідуємося про ставлення Олімпіади Іванівни до Любиного товариства, що здійснюється за допомогою атрибутивного супроводу власних назв:

ОЛІМПІАДА ІВАНІВНА: ...Товариство тільки у неї таке, не подобається мені. Отой підтоптаний Милевський, та фертик Пронський (крутить головою), чистий цуцик. А того, як вона називає, товариша її, знаєте, Крицького, то я просто боюсь: ще яку халепу наведе! ...Ну, я не кажу, приміром, друзі дитячих літ, от як ваш Орест... [18, т. 3, с. 11].

Серед прізвиськ, які вжиті тут, зустрічаємо якогось Пронського (судячи з прізвиська, також інтелігент), що не значиться у "дійових людях". Очевидно, в такий спосіб письменниця розширює коло знайомств головної героїні, а власна назва допомагає лаконічно виразити це. Відсутність у цьому скептичному переліку імені Ореста може свідчити не лише про чемність Олімпіади Іванівни (адже вона веде бесіду з його матір'ю), а й про прихильність та симпатію до нього. Бесіда героїнь подає коротку але змістовну інформацію про головних персонажів ще до їх появи. Цей суто драматургічний прийом, як твердить О. Бабишкін, "доцільний і логічно вмотивований життєвістю ситуації, між іншим, неодноразово повторений в наступних драматичних творах Лесі Українки" [2, с. 12]. Крім цього, даний діалог характеризує й самих персонажів, на що вказує В.Гуменюк: "Короткі репліки Груїчевої, як і скупі ремарки, що часом їх супроводжують, свідчать про її холодну замкнутість (не спроста вона позначена лише прізвиськом), натомість Олімпіада Іванівна щиросердна і багатослівна..." [5, с. 90].

Власне зав'язка та розвиток дії починається з появою у творі Люби та її товариства. Важко не помітити, що в розмовах на мистецькі теми доволі часто згадуються імена митців світового масштабу: Ібсен, Золя, Рубенс тощо. Ці оніми, крім вказівок на певну ерудицію персонажів, передусім Любові, виводять теми, порушені в розмові, з обмеженого простору в світовий топос, вони набувають глобального звучання. Завдяки конотаціям, що сугерують згадані культуроніми,

розширюється й проблематика твору.

Порушена Острожиним тема спадковості, викликавши хвилю песимізму Люби, посилює інтригу в творі. Названий ідіотом Острожин, який у списку персонажів наділений лише прізвищем, виконавши свою справу (пришвидшив появу зав'язки твору), зникає зі сцени. Здається, розвиток дії має набирати динамічності, але прихід Крицького дещо сповільнює драматичний плин.

Не лише пізніші критики, а й сучасники та знайомі Лесі Українки вказували на недоречність сцен з Крицьким та дітьми. Важко не помітити певну офіційність Любові у відношенні до Крицького, що проступає через звертання по імені й по батькові. Якщо порівняти роль Крицького та Острожина у творі, то стає очевидним, що Острожин у п'єсі зустрічається набагато частіше і виконує вагомішу функцію у розгортанні сюжету. Ала чому ж такий другорядний персонаж як Крицький в експозиції наділений ім'ям та по батькові? Можливо йому мала відводитися набагато вагоміша роль, ніж Острожину? До того ж образ криці який угадується в прізвищі Крицький, відігравав неабияку роль у творчості Лесі Українки, на що зверталася увага дослідників раніше [5, с. 92]. Чи не є ця сцена уривком якогось більшого задуму?

У діалозі Люби й Крицького досить часто згадується ім'я Жанни д'Арк, наділене рядом додаткових смислів: через загальну знаність народної французької героїні це ім'я асоціюється з героїзмом і, в свою чергу, перебуваючи в поєднанні з іменем Робесп'єр, спонукає до думки, що стосунки з Крицьким носять громадський характер. Слушним видається припущення В. Гуменюка стосовно цієї сцени. Проаналізувавши роль персонажа в структурі п'єси, тобто його появу в першій та четвертій дії, де Крицький надсилає "докірливого листа" хворій Любі, дослідник ставить промовисте запитання: "Чи не тут криється драматичне зерно, яке згодом вражаюче проросте в "Одержимій"?" [5, с. 92].

Наступна сцена – прихід дітей – також, на думку дослідників, не в'яжеться з основною темою твору й уповільнює розгортання сюжету. Репліки безіменних (Хлопчика та Дівчинки) вказують на їх близькі стосунки з Любою: "Нам Люба казала прийти..." Прихід цих "попелюшок", як називає дітей Люба, дозволяє глибше зазирнути в "душу" героїні, відчуті її доброти й лагідності, натомість показати інший, досі невідомий бік характеру Олімпіади Іванівни. Можливо одне з призначень цієї сцени – показати чуйність і вразливість натури Любові, яка виглядає тендітнішою на тлі подальшої трагедії? Все ж, має рацію О. Бабишкін: "Якщо ці епізоди були потрібні письменниці тільки для того, щоб показати добре серце і широке коло читацьких інтересів Люби, то це можна було зробити більш драматургічним, ощаднішим способом" [2, с. 15–16]. Але тут варто додати, що не потрібно ставити "Блакитну троянду" в один ряд з пізнішими п'єсами Лесі Українки, бо природно, що початкові спроби притлумлюються високохудожніми шедеврами. Якщо об'єктивніше поглянути на ці сцени, то видно, що вони не так уже й сильно заважають розвиткові дії, хоча й дещо уповільнюють її.

Розмови на літературні теми, до яких О. Бабишкін та ін. поставилися досить скептично, плавно переводять до однієї з провідних тем – кохання.

Афористичні вислови ("Шлюб – се кайдани, хоч і золоті, а кохання не любить

кайданів" – Милевський, "Нашо замуруватись у якийсь склеп? Щастя так мало на світі, його треба ловить, а не одпихати" – Люба) звучать як дисонанс до наступних вчинків персонажів. Отже, кінець I дії дає загальне уявлення про погляди дійових осіб на шлюб та кохання. Слова ж Ореста набувають якогось пророчого змісту: "Єсть іще, – або, краще сказати, була любов мінезінгерів... Се любов часів "блакитної троянди", се любов не наших часів і не нашої вдачі. Коли є що в середніх віках, за чим можна пожалкувати, то, власне, за сею "блакитною трояндою". Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальні створіння хворої культури, продукт насильства над природою"[18, т. 3, с. 30]. Тема, порушена Санею, розвивається у погідному темпі, розкриваючи характери персонажів, з'ясовуючи їх погляди з приводу цього питання. До того ж тут уперше зустрічається образ "блакитної троянди", який, з огляду на заголовок, і наштотує на вловлювання провідної теми. В цих словах угадується й відчай через втрату того середньовічного ідеалу, тієї "релігії". Назва чарівної квітки, імена Данте й Беатріче ніби включають провідну тему твору у світовий контекст, яка в такий спосіб позбувається рис буденності, натомість набуває ознак незвичайності. Вживання цих онімів дозволяє ввести до твору мотив високого кохання, що, поєднуючись з тематикою п'єси, утворює характерний синтез, про який Т. Гундорова сказала так: "...втеча в середньовічну духовну любов, містику "блакитної троянди" мислиться аналогічно до "поєми" (на зразок тієї, що літературно закріплена за іменами Данте і Беатріче)" [6, с. 244]. Такий синтез дозволяє побачити в характерах Люби й Ореста інакшість, що контрастує з приземленістю решти персонажів. Якщо Орест і Люба тягнуться до високого, незвичайного кохання, то Милевський і Саня виступають прибічниками приземленої, буденної любові. Ця інакшість, що оприявнюється через поєднання двох, здавалося б, несумісних площин – площини реальності й міфу – є прикметною ознакою авторського стилю. З цього приводу Т. Гундорова слушно зауважує: "Новоромантичний дискурс, який виростав на цій основі, передбачав не абсолютне й повне перенесення, переключення на світ романтичний, новалисівський, скажемо так, але пошук екзистенційної рівноваги в житті сучасному, "синтез реальності й ідеалу" [6, с. 244].

Драматичний плин твору характерний тим, що тут досить часто репліки персонажів уриваються і їх заступає мовчання, вельми прикметне для поезики Лесі Українки. А. Гозенпуд наголошує: "...мовчання Ореста, італійська пристрасна пісня, український романс, який співає Люба, повинні говорити голосніше, ніж може промовляти слово. Цю ж таки функцію на початку другої дії виконує вірш Надсона, перекладений Орестом, що він його читає вголос" [4, с. 19]. Вірш С. Надсона, з промовистим заголовком-рядком, непрямо говорить про почуття Ореста ("Про любов твою, друже, я марив не раз"), тим самим готуючи ґрунт для вияву рішучих дій з його боку.

Якщо характери Ореста, Люби й Милевського більш-менш розкрилися у першій дії, то образ Сані детальніше починає висвітлюватися в другій. Авторська ремарка в експозиції твору вказує з одного боку на молодість панни (не випадково письменниця виносить і варіант її імені – Саня – який натякає на її "дитячість", несерйозність), а з другого – на її красу, про що свідчить промовисте прізвище –

Крашева. Подібна портретна характеристика наявна і в прізвищі Милевський (первісний варіант прізвища – Миленко). Впадає в око, що початок II дії переходить у площину відносин Саня – Милевський, які розвиваються паралельно з відносинами Люба – Орест. Певний зв'язок першої пари зримо відчутний і при зіставленні їх прізвищ: Крашева – Милевський.

Несумісність двох характерів – Люби й Сані – помічає й Орест: “Дивно мені, Любо, як такі по всьому різні люди, як ви з Олександрою Вікторівною, можуть товаришувати, як воно у вас вийшло?” На що Люба відповідає: “Та я не можу сказати, щоб вона була мені дуже близька. Сю ілюзію робить більше звичай говорити на “ти”, затриманий з дитячих літ”. Цей уривок підкреслює, скажімо так, непринагідне ставлення драматурга до заміників власних назв.

Приводом для дискусій в лесезнавстві стала кульмінація твору, сцена Любиного божевілля. Деякі дослідники вказують на нібито невмотивованість божевілля Гощинської. Так, С. Павличко зазначає: “Божевілля вийшло схематичне й недостатньо виправдане” [16, с. 244]. Ряд учених намагається спростувати ці категоричні твердження. Скажімо, Н.Яценко небезпідставно наголошує: “Божевілля Гощинської – це струс, викликаний раптовим “прозрінням”. З різкою ясністю вона побачила, що її коханий Орест належить до милевських, що він далекий від омріяного ідеалу. Тому божевілля Гощинської стає “порятунком” од розчарування в житті, це єдина можлива втеча, коли ілюзії вже зруйновано, а піти на компроміс героїня, з її духовним максималізмом, не здатна” [11, с. 59]. Як-не-як, а важко не помітити передуючий Любиному божевіллю мотив страху, який доволі виразний у творі й тісно пов'язаний з недугою Гощинської. Чи не тут слід шукати спонуки сплеску божевілля? Знаменно, божевіллю Любові передують і згадки прізвищ європейських учених: психіатра Крафт-Ебінга та біолога Вейсмана. Поява цих прізвищ у творі посилює драматичну напругу завдяки привнесенню до драми асоціацій, що інспіровані появою згаданих антропонімів. Крім того, названі прізвища додають, сказати б, певної реалістичності, життєвої вмотивованості божевіллю Любові. Має рацію Н. Зборовська, що сцена божевілля “з низьким образом Люби, що викидається на видиму поверхню божевільною ситуацією (адже божевілля звільняє душу від розуму, від світла свідомості), неймовірно жахає Ореста...” [9, с. 117]. Цей кульмінаційний момент заодно в камуфльованій формі освітлює образи персонажів драми, що здійснюється характерним прийомом прозивання. Звільнившись, за словами Н. Зборовської, від “світла свідомості”, Любов наділяє оточуючих промовистими іменами-характеристиками: Колчевська – Ксантіппа, Проценко – Гіппократ, Сократ, Орест – Данте тощо. Ці імена-характеристики в лаконічній формі, так би мовити, легкими штрихами домальовують образи. Назви персонажів немов убирають у себе смисли, привнесені появою відомих історичних імен і закріплені за ними.

Сцена божевілля проливає світло й на вибір імені центрального персонажа. Ім'я Любов, яке вживається письменницею лише в такій формі, стає тут компонентом каламбуру:

ЛЮБОВ: Як ви казали: любов – се балерина! Значить я балерина” [18, Т. 3, с. 74].

Провідна тема твору – тема любові – звучить, в такий спосіб, ніби камертоном, протягом усієї драми, поява імені Любов щоразу посилює це звучання.

IV і V дії розгортаються в курортному Криму. Відтворенню цього середовища підпорядковується ряд деталей, серед яких і вживання характерної поетонімії. Приміром, назва готелю, в якому оселився Орест з матір'ю, є досить типовою для курортів – "Франція". Крім нових персонажів, до цього простору перенесені майже всі попередні. Поява персонажів з новими іменами виправдовується зміною оточення (Надежда Петрівна, Маня, Вітя), до того ж такі форми іменувань створюють ефект невимушеності ситуації.

Стосовно фіналу твору (Люба свідомо отруюється ліками), то ряд дослідників вважають його мелодраматичним. Вплив мелодрами відчувається не тільки у фіналі, а й у попередніх діях твору (вкраплення народних пісень, божевілля...). "З цього погляду, – зазначає В. Гуменюк, – Леся Українка є спадкоємницею перш за все плідних традицій національної драми. При тому вона органічно сполучає ці традиції з осягненнями західноєвропейської драми, як класичної, так і нової" [5, с. 96].

Чи не найбільше підходів до інтерпретації твору належить представникам феміністичної критики. Приміром, Р. Веретельник зазначив: "У п'єсі Любов кохає Ореста, але не може покоритися власним почуттям, бо вона здає собі справу, що її ідентичність zagrożена зносинами з чоловіком у світі мужчини. Вона воліє збожеволіти і шляхом власного божевілля здобуває контроль над своєю долею" [3, с. 31]. Міркування Н. Зборовської є ніби доповненням до попередніх висловів дослідника: "Лесина героїня боїться процесу життя, тому що вона боїться... непевної чоловічої любові..." [9, с. 118]. В. Агеєва зі свого боку додає: "Блакитна троянда", попри очевидну ще письменницьку невправність драматурга-дебютанта, засвідчила серйозність і зрілість феміністичних переконань авторки..." [1, с. 111]. Думається, подібні твердження є недоречними вже тому, що ставлення Лесі Українки до фемінізму було досить скептичним, а відтак – відшукування свідомих проявів феміністичних тенденцій у творчості письменниці часто є штучним і необ'єктивним. Н. Колошук справедливо наголошує: "...варто продовжити інтерпретації конфлікту драми як протистояння духовного і плотського начал, ідеальної мрії і неможливості її реалізувати в щоденній суєтності та корисливості, у вічній несвободі духу від тіла" [11, с. 156]. Цей конфлікт лежить, очевидно, у площині не так зовнішній, як внутрішній. Саме внутрішні колізії й стають першоосновою трагедії. Усвідомлення Любов'ю марноти сподівань виплекати неземну любов, мрію всього життя потягнуло за собою втрату сенсу життя. Врешті, смерть *Любові* – це й смерть тієї ідеальної *любові*. Трагедія посилюється й тим, що свідома смерть Гоцинської автоматично тягне за собою вимушену смерть Ореста, яка лише вгадується у фіналі. "Отже, – слушно підкреслює А. Матюшенко, – глибинну драматичну дилему "Блакитної троянди" можна визначити як боротьбу кохання-пристрасті та відповідальності перед коханою людиною, і переживають її обидва центральні персонажі драми" [12, с. 18].

Попри недосконалість деяких елементів твору, "Блакитна троянда" – "твір зрілого майстра" [5, с. 121]. Вже в цьому першому драматичному творі виразно проступають риси пізніших драматичних шедеврів Лесі Українки. Своєю драмою,

на якій позначилися риси сентименталізму, натуралізму, символізму тощо, авторка прагнула включитися в контекст західноєвропейської драматургії того часу. Вже сама назва твору інспірує мотив високого кохання, що був популярний у середньовічній Європі. Щодо ролі цього образу в системі поетики драми, то Н. Колошук небезгрунтовно підкреслює, що “інтелектуальним нервом” у розвиткові авторської ідеї “виступала ідея, уособлена метафорою “блакитна троянда”...” [11, с. 157] Не тільки назва твору, а й імена, якими сповнена драма, відіграють неабияку роль у структурі п’єси. Важко не помітити, що манера називань у творі дечим уподібнюється до номінацій у класичній драматургії. Йдеться, насамперед, про тяжіння до промовистості антропонімів. Як і попередники, під час номінації персонажів Леся Українка вдається до імен-характеристик, але назви дійових осіб авторки не мають виразної запрограмованості на, скажімо так, “добрих” і “злих”, що часто простежується в попередній традиції. У “Блакитній троянді” стикаємось із закамуюваною характеристикою, яка лише вгадується, а відтак – розширює асоціативне поле образу. Приміром, прізвища Милевський, Крашева, Острожин та ін. – це, до певної міри, імпліцитні авторські характеристики, що будуються способом, подібним до творення неологізмів. Плідні міркування щодо неологізмів у літературі висловив Ю. Мінералов: “Неологізм являє собою в процесі свого творення втілення індивідуально-творчого акту; в художньому контексті він урешті виступає як своєрідна “згорнута” метафора; з точки зору лексико-синтаксичної він є заміником певної описової, аналітичної мовної конструкції” [13, с. 292]. Таким чином, подібні номінації персонажів дозволяють у лаконічній формі дати характеристику образу. На відміну від звичайного неологізму, використання якого в творі є найчастіше одиничним, експресія поіменованого промовистою назвою образу з кожною його появою увиразнюється, позаяк ім’я-характеристика, проходячи контекстами твору, збагачується додатковими смислами. Модерністська “гра” іменем, така характерна для поетики Лесі Українки, апробується вже в цій п’єсі. Поетонім для письменниці часто слугує засобом увиразнення теми твору (Любов – любов) чи характеру персонажа (ця особливість досить яскраво відтворена в сцені божевілля Любові). Ономастична “гра” стає одним із додаткових засобів утілення ідеї, завдяки цьому твір збагачується підтекстами, що є досить характерним для творів символізму.

В розробці номінацій “Блакитної троянди” авторка знайшла певну форму називань, яка викристалізується в пізніших драмах. Образи вже першої п’єси письменниці – тяжіють до неоднозначності. Прагнення до витворення багатопланового образу позначилося і в ономастичній сфері. Ця особливість виразно дається взнаки у структурі назв: поєднання античної з вітчизняною формами іменувань створює певну екзотичність позначуваного образу (Олімпіада Іванівна, Орест Михайлович). Очевидно, тут робиться спроба нарації у піднесених, високих тонах, підкріпленням чому є ряд античних онімів, які введені до твору. Античні мотиви, що відтак раз у раз зринають, розширюють діапазон проблематики драми, часопросторові координати п’єси таким чином суттєво розширюються, а це дозволяє вийти проблемі з обмеженого хронотопу. Реалістичні та натуралістичні елементи твору – це лише артефакт, внутрішня ж драма розгортається в символічній

площині. Ось як з цього приводу висловилася Т. Гундорова: "Натуралістичний фаталізм в такий спосіб відхиляється, і на цій основі відкривається властиво модерний комунікативний простір гри, наслідування, літературности, цитатности, стилізації. Драма Лесі Українки рясніє літературними, історичними іменами, назвами творів, навіть прямими цитатами" [6, с. 244]. Ця прикмета драми дала підставу деяким критикам, наприклад, О. Бабишкіну, твердити, буцімто згадки ймень Золя й Ібсена – це свідоме "ствердження зв'язку з їх творчістю" [2, с. 30]. Думається, ці ймення фігурують у творі не стільки з метою "свідомого ствердження" зв'язку з їх творчістю, скільки зі свідомим прагненням створити інтелектуальну драму європейського зразка, на що спрямована вся поетонімія твору (тут навіть персонажі представлені, сказати б, аристократичними, інтелігентними іменами). Подібні ймення виконують вагомую роль у системі поетики драми: вони впливають не лише на створення ілюзії реалістичності, формування підтексту, а й виступають елементом створення, так би мовити, надтексту. Цей "надтекст", привнесений згадками ймень митців, і породив ряд критичних тверджень, де йдеться про вплив натуралізму чи європейської "нової драми", виникнення якої пов'язують з ім'ям Ібсена. Певно, ці назви вільно називати культуронімами, вони й уможливають надбудову своєрідного ореолу реалістичності, а разом багатоплановості п'єси.

Список літератури

1. Агеева В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 263 с.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. – 407 с.
3. Веретельник Р. Фемінізм у драматургії Лесі Українки // Сучасність. – Ч. 2. – С. 29-37.
4. Гозенпуд А. Поетичний театр: Драматичні твори Лесі Українки. – К.: Мистецтво, 1947. – 302 с.
5. Гуменюк В. Шлях до "Одержимої": Творче становлення Лесі Українки-драматурга. – Сімферополь: Таврія, 2002. – 232 с.
6. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
7. Денисюк Ю. Шекспірівська епіталама в структурі "Блакитної троянди" Лесі Українки // Українське літературознавство. – Випуск 55. – Львів, 1990. – С. 18-25.
8. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя і творчість. – К.: Держвидав. України, 1926. – 156 с.
9. Зборовська Н. Моя Леся Українка: Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
10. Зеров М. Леся Українка: Критико-біографічний нарис. – Харків-Київ: Книгоспілка. – 64 с.
11. Колошук Н. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поетиці Лесі Українки // Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): Збірник наукових праць. – Луцьк: Вид-во "Волинська обласна друкарня", 2003. – С. 149-158.
12. Матюшенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття. – К.: ПЦ "Фоліант", 2004. – 125 с.
13. Минералов Ю. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учеб. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – Москва: ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
14. Одарченко П. Леся Українка: Розвідки різних років. – К.: Видавництво М.П.Коць, 1994. – 240 с.
15. Ожигова О. Як звати дійових осіб у сучасній драмі // Культура слова. – Вип. 62. – К., 2003. – С. 9-13.
16. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 360 с.
17. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие. – Москва.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.

18. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975-1979.
19. Яценко Н. Проблема свободи особистості в ранніх драматичних творах Лесі Українки // Радянське літературознавство. – 1983. – № 3. – С. 57-64.

Мержвинский В.В. Ономастическая сфера драмы Леси Украинки "Голубая роза" /В.В. Мержвинский// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 292-302

Функционирование имен собственных в драматургии Леси Украинки практически не рассматривалось, что и подчеркивает новизну исследования. В работе использованы, в основном, текстологический и сравнительно-исторический методы.

Ключевые слова: имя, поэтика, драма.

Merzhvinsky V.V. The poetics of name in the artistic world of Lesia Ukrainka's drama "The Blue Rose" / V.V. Merzhvinsky// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 292-302

The function of onomastics units in Lesia Ukrainka's dramas is very interesting for researcher. In the article used textology and comparativistic methods.

Key words: name, poetics, drama.

Стаття надійшла до редакції 15 грудня 2010 року

УДК 821.161.2-09

ДО ПИТАННЯ ПРО ТРАГЕДІЙНІСТЬ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Моклиця М. В.

Волинський державний університет ім. Лесі Українки, Луцьк, Україна

У статті досліджується ефект погашення катарсису у фіналах драматичних сюжетів Лесі Українки.

Ключові слова: катарсис, драматичний сюжет, трагедія, жанр.

Майже всі дослідники драматургії Лесі Українки, починаючи з її сучасників, помічали перегуки з античною драмою. А завдяки неокласикам та їхньому теоретикові В. Державину утвердилась думка про класицизм (або неокласицизм) Лесі Українки, який проростає із античного джерела. Справді є всі підстави вважати драми Лесі Українки за стилістикою і поетикою близькими до неокласицизму, який, у свою чергу, живиться античністю. При всій своїй модерності і самодостатності, драма Лесі Українки спирається на канон, глибоку традицію, плекає виробленість форми і жанрову певність. Зокрема, йдеться про трагедію як найбільш поважний чи шанований жанр у сприйнятті давньогрецьких мислителів, оскільки жанр комедії, другий чітко окреслений в античності драматичний жанр, Леся Українка не розробляє. В такому разі доцільно згадати і використати те мірило драматичного жанру, яке увів Аристотель і яким відтоді міряють трагедію, а саме катарсис. Як відомо, катарсичну дію на реципієнта має лише трагедія. Жанрові ознаки трагедії, власне, і проступають в першу чергу зсередини, з трагічного осердя. “Трагедія ... через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань” [1, с. 47]. Трагедійна фабула “включає в себе як складові частини перипетію і пізнання. Третя – страждання. ...страждання – це дія, сполучена з загибеллю або муками, як-от, наприклад: смерть на сцені, нестерпні болі, поранення тощо” [1, с. 57].

Мені вже доводилось писати на цю тему з огляду на проблеми психології сприйняття літератури модернізму. Катарсис – вплив трагічної події, яка відбувається на сцені, найчастіше – смерті героїчної особи. Вчення про катарсис логічно впливає в Аристотеля із вчення про трагедію. Він базує це вчення на античній трагедії, яка на той час досягла розквіту. Але місце “Поетики”, присвячене катарсису, як відомо, дуже невелике, можливо, частина тексту не збереглась, а можливо, Аристотель і не мав наміру розгорнути його детальніше. В думці про очищення трагедією дослідників найбільш хвилює питання, яке саме очищення мав на увазі грецький катарсис, від чого, на його думку, трагедія здатна очистити глядача. В історії питання існували версії морально-етичні, медичні, соціальні. Пропонувались часом досить екстравагантні пояснення, наприклад, Ніцше: “Аристотель, як відомо, бачив у співчутті хворобливий та небезпечний стан, при якому корисно раз у раз очищати кишечник. він розумів трагедію як проносне» [5,

с. 335]. При катарсисі, на думку іншого видатного мислителя, Г.Г. Гадамера, “відбувається не тільки звільнення від влади чарів, в якій нас тримає чиясь жалісна і жахлива доля; заодно з цим можна звільнитись і від усього, що викликало роздвоєння з тим, що відбувається” [2, с. 177]. Чомусь дослідники оминають при цьому виразно ужите філософом поняття “страх”. Але у будь-якому разі катарсична дія трагедії всім зрозуміла (кожним колись пережита): глядач проливає сльози жалю, скорботи, співчуття до привабливого героя. Отже, катарсис може бути мірилом трагічного вмісту у будь-якому мистецькому жанрі: чим вищий трагізм, тим більше співчуття, тим сильніший катарсис. Природа трагічного найяскравіше проступає саме в жанрі трагедії.

Хоча драматичні твори Лесі Українки мають різні жанрові визначення, притягнення будь-яких паралелей з античності провокує питання щодо трагедійності, оскільки інший чітко окреслений жанр – комедія, таких очевидних аналогій не викликає. Навіть за однією ознакою – фінальної смерті героя, який є авторським протагоністом, – драма Лесі Українки тяжіє до трагедії. Дослідники часто намагались визначити природу цього трагізму. Наведемо два, на наш погляд, характерних приклади: “Трагедія героїв поетеси – не в спротиві року, а у його визнанні, у прийнятті його найжорстокіших приписів, аби в цих екстремальних ситуаціях самим до себе дорівняти, духовно перерости свою долю” ... “Як і в античній трагедії, центральною темою Лесиних творів є етичне самовизначення індивіда, незалежність його дій від обставин і при тому повна відповідальність за них, аж до розплати. Саме вільне волевиявлення постає тим джерелом, з якого постає трагізм Лесиних драм. Як і древні греки, очевидно, Лесья, за висловленням Ніцше, володіла “волею до трагічного”, воно вбачалось нею в самій природі земного існування людини, у постійній трагічній напрузі існування і суті. Бо ж і загалом сама природа трагедії в тій площині, в якій вона підноситься аж до античних першоджерел, криється в сутичці гордого духу людини і року, якого вона не приймає” [6, с. 75].

Ліна Костенко з приводу епілогу драми “Кассандра”: “Ясно, що треба завершувати на трагічній сцені, де Кассандра засміялась. “Коли “язики полум’я грають на царських будівлях”, коли чути страшне ридання старої жінки – матері царівен троянських, а Кассандра каже, що то весільна пісня...”

А епілог – то вже інерція античної сюжетики. То не продовження цієї трагедії, то початок іншої” [4, с. 49]. Тяжіння до трагічного, безперечно, у Лесі було. Однак вочевидь не античного гатунку, і вочевидь не можна інерцією античної сюжетики вважати загибель Кассандри після загибелі Трої. Емоційно насичений фінал, який імпонує Ліні Костенко, має більш високу трагедійність, ніж епілог. Введення епілогу явно знижує трагічний пафос, особливо тим, що вбивство має відбутись за сценою, підло, нічого героїчного ніхто з учасників сцени, включно з Кассандрою, не продемонструє. То наближення це чи віддалення від античного першоджерела трагедії? Принаймні, очевидно: такий фінал гасить катарсичну дію на реципієнта.

Попри високу смертність позитивних героїв, трагедія у Лесі Українки ніколи не сягає ні античних, ні шекспірівських, ні мільтонівських, ні шіллерівських висот емоційної напруги, ніколи не вихлюпується на глядача розідрана стражданнями

душа трагічного персонажа. І не тому, що Леся Українка як митець чимось поступається попереднім класикам. Можна простежити тенденцію: постійно тримаючи в центрі естетичного і філософського опанування трагічну долю, трагічну людину і трагічну подію, власне трагедію вона не пускає на авансцену, навпаки, намагається вивести з поля зору глядача, посунути її за кадр. І особливо показово це у фіналі, саме там, де й має відбуватись найвища катарсична дія, високе або й ритуальне оплакування трагічної жертви героя. І тому “Кассандра” без епілогу, “Кассандра” з підвищеним рівнем трагедійності і катарсичності, не впишеться в загальний масив драматичних творів, а випаде з нього. Адже навіть найбільш трагічні твори, такі, як “Одержима”, “Лісова пісня”, “Руфін і Прісцилла”, фінальну трагедію не акцентують. Завершується ніби так, як класична трагедія, звучить далеко не так. Емоційна напруга зумисне стихається, знімається легким жестом, як температура з чола хворого – прохолодною долонею люблячої жінки. Міріам так очевидно провокує каменування, а розлючений натовп настільки відштовхуючий, що смерть втрачає свій героїзм. В межах драми вміщена також і найбільша трагедія християнського світу – розп’яття Христа, але й вона відбулася за кадром, на першому плані – люди, натовп, і одна з них, Міріам, яка так і не змогла нікого запалити своєю пристрастю. Фінал “Лісової пісні” взагалі змушує говорити про оптимістичну трагедію. Фінальне з’єднання закоханих хоч і відбулось в іншому вимірі, але зробило їх щасливими. Трагедія обертається гімном, не даючи глядачеві отямитись і зосередитись, захопитись трагізмом загибелі героїв. Окрім того, трагедію гасить розтягненість по сюжету загибелі Мавки, складається відчуття, що вона спроможна весь час відроджуватись після загибелі, і зрештою стає зрозуміло, що її тілесна смерть не є трагедією (“О, не журися за тіло!”). Стосовно Лукаша трагізм ще більш приглушений, оскільки смерть робить його щасливим, повертає йому втрачену Мавку, забирає із жахливого, вже осоружного життя. Зумисне погашення трагізму при фінальній загибелі героїв особливо чітко проступає в “Руфіні і Прісциллі”, оскільки на сцені, перед глядачем присутній натовп, який сприймає страту християн як театральне видовище. Трагедія розгортається в глибині сцени. Крім того, головні герої самі обрали свою привселюдну смерть, відмова від неї, уникнення будь-яким способом, навіть і облагородженим, позбавила б цих персонажів сенсу життя. Вони йдуть назустріч смерті надто буденно, надто спокійно, щоб глядач при цьому проливав сльози. Він, звісно, буде вражений і захоплений красою цієї смерті, але місця для катарсису тут теж нема.

Цікаво подивитись на фінальні загибелі героїв Лесі Українки крізь статеву приналежність. Більшість протагоністичних героїв, головних персонажів, які гинуть у фіналі, – це жінки. З них жодна не належить до світу мистецтва. Це просто собі жінки без певно означеного заняття. Навіть пророчиця Кассандра – в першу чергу одна з царівен, а її пророчий дар хоч і має певні паралелі з даром художнім, все ж надто опосередкований від усталеної ролі поета. Тобто чомусь Леся Українка не шукає і не бачить своїх протагоністів в тому колі, де знаходиться сама і яким найбільше переймається в реальному житті. Митці з’являються серед чоловіків (Елезеар, Річард Айрон, Антей), але вони чомусь не гинуть у фіналі, так само, як і адвокат Мартіан. Як би ми не підносили образ Степана (так, скажімо, як це робить

Оксана Забужко в своїй новій книзі), пара розведена у фіналі по різні боки – Оксана вирушає у кращий світ, Степан залишається жити. Дві чоловічі загибелі у фіналі – Лукаша і Руфіна, підпорядковані смерті героїнь, і значною мірою закриті ними. Загибель Дон Гуана втрачає свій трагізм на тлі грізного повернення Камінного Господаря. Очевидно, що Леся Українка розрізняє вагу вмирання чоловічого і жіночого. По великому рахунку вона чекає від чоловіка смерті прометеїстичної (такою є смерть Руфіна, бо він жертвує життям заради кохання). Якщо ні, то більш гідний шлях чоловіка – жити і долати, як Мартіан. Шлях Річарда Айрона виявляється неприйнятним. В мистецтво неможливо сховатись, воно помститься. Натомість жіноча смерть зовсім не актуалізує мистецькі питання. Це повинність рівна з іншими життєвими повинностями. Жінки Лесі Українки йдуть назустріч смерті не тоді, коли життя стає нестерпним, а тоді, коли треба оборонити від нищення власну душу. Вони напевне знають, що смерть не страшна, що за нею – вічне життя. Для героїв-чоловіків це знання чомусь виявляється закритим. Вони мусять бути тут, у цьому світі, їхня хоробрість і воля до боротьби є кращим виявом цього життя. Життя тілесного, життя минушого, яке, попри те, мусить бути гідним. Леся Українка жодного з персонажів не викриває і не розвінчує, не порівнює статей і не ставить одну вище за іншу (в цьому – важлива відмінність її фемінізму). Але жіноче начало послідовно виводиться на сферу душі, воно – провідник у царство духу. Чоловік – господар світу земного. І він може відчувати чи не відчувати свої зобов'язання щодо нього. Від цього – гідна чи не гідна доля. Жінки ж поділяються на тих, хто веде за собою в царство духу, як Міріам, Кассандра, Прісцилла, Мавка, і тих, хто замикає туди шлях чоловікові, як Гелена, Анна, Килина.

Вочевидь саме ставлення до смерті визначає міру трагізму. В даному разі йдеться про ставлення до власної смерті героїв драматичних творів, але водночас і ставлення до смерті авторки, яке визначає загальний зміст трагізму в її драматичних творах. Хоча Леся Українка і названа Дочкою Прометей, трагедія прометеїстичного гатунку їй не властива. Прометей, прикутий за непослух перед Зевсом, і Христос, розіп'ятий на хресті, це ніби споріднені постаті, оскільки жертвують собою, терплять страшні муки заради людей, але насправді різні. Прометей – борець, воїн, кидати виклик і не скорятись вищій силі – його характер. Це чоловічий героїзм, або ж героїзм справжнього чоловіка. Христос, який покійно йде на Голгофу, осміяний, зганьблений, зраджений і опльований тими, заради кого він погоджується вмерти, – далеко не героїчна постать. Він виконує місію призначеного, несе хрест, випиває свою чашу страждань. Не античний фатум, примхлива воля богів, а призначення людини, саме цієї людини саме для такої ролі. Прометей вічно терпить муки, бо не може вмерти, Христос вмирає і відчуває при цьому те ж саме, що й звичайна людина – страх перед смертю і стражданням. Його воскресіння знімає трагедію, обертає її високим патетичним віруванням у світле безсмертя.

Античність не надто вірила в потойбічне продовження людини, хоча в міфах існувало уявлення про темне царство Аїда. Але навіть до опоетизованих міфічних образів потойбіччя існувало досить іронічне, скептичне ставлення, про це свідчить оцінка творів Гомера і Гесіода сатириком Лукіяном: “Отже, велика купа, або всі,

яких називають ідіотами, у відданості та з вірою Гомера, Гесіода та інших казкарів, віршування яких для них майже як закон, вмовляють собі, що глибоко під землею є якесь місце, що називається царством Аїда, яке вони собі уявляють дуже великим і просторим, але темним і повністю позбавленим сонячного світла; хоча в ньому при всій його темряві достатньо світла, щоб можна було бачити все, що там є, і що там відбувається” [3, с. 276]. Хтось вірив більше, хтось менше, але в цілому міфи не долали стихійного (природного) страху перед смертю у освічених людей і звички до смерті як надто поширеного явища у більшості людей. Покійних шанували більше зі страху перед шкодою, якої вони можуть завдати. В античні часи поширився культ померлих героїв, оскільки могутні воїни-переможці, як здавалось давнім грекам, зберігали свою силу і після смерті. Саме така смерть і стала витоком трагічного в драмі. Долання страху перед смертю відбувалось через залучення до гарної, піднесеної загибелі героя на сцені. Тобто катарсис потрібен і важливий саме тоді, коли в глибинах несвідомого панує природний біологічний страх перед власним вмиранням. Антична трагедія з її ефектом катарсису і сформувалась на цій потребі періодично позбуватись витісненого страху. Амбівалентне або ситуативне ставлення до смерті почало змінюватись лише за часів християнства. Саме воно розбудовує свою світоглядну модель на осмисленні смертності людини. Поширюється страх не перед смертю як такою, а страх перед життям після смерті. Водночас все більше з’являється людей, які нехтують смертю. “Варта подиву відсутність страху перед смертю, яка у давньоскандинавській літературі характерна для багатьох чоловіків... Радше собі бажали, ніж боялися героїчної смерті в бою, яка принесе по собі славу. Таке ставлення до смерті притаманне й героїчному епосові епохи високого середньовіччя (Пісня про Нібелунгів тощо) [3, с. 288]. Це не тільки героїчний епос, але й героїчна трагедія.

Вона вже не має в собі такого очевидного катарсичного впливу, як трагедія антична.

Герої середньовіччя, які вражають відсутністю страху перед смертю, це природні воїни, борці, які потребують постійного змагання і долання перешкод. Це люди, які здатні подолати страх перед смертю і перетворити її на героїчний вчинок. Їм достатньо було віри у потойбічне життя душі, аби подолати страх смерті. Це емоційне долання страху, оскільки процес життя, який минає у постійній боротьбі, продовжується і на останнє змагання. Це хоч і герої середньовіччя, але вони спадкоємці прометеїстичного духу.

Зовсім інакше сприймають смерть ті люди, які дивляться над світ через переважну функцію розуму (себто прагматично, раціоналістично), або життєвого досвіду, чуттєвого відчуття навколишнього світу. Власне, вони рідко долають страх перед смертю, бо власну конечність не збагнути ні розумом, ні досвідом. Найочевидніше рухаються до позбавлення страху перед смертю істинно віруючі, ті люди, які відчувають голоси вищого сакрального світу. Саме такі люди тягнулись до вчення Христа і ставали істинними християнами. Це теж герої середньовіччя, але не лицарі, а скоріше мучениці, однак – “мучениці вродженні”, ті перші християнки, які, подібно Прісциллі, йшли назустріч смерті, аби подолати її всевладність, яка, у свою чергу, тримаючи в полоні слабких людей, штовхає їх на ниці вчинки. Етапним

в процесі осмислення смерті і подолання страху перед нею слід вважати вчення А.Шопенгауера, на думку якого “Смерть – великий урок, який отримує від природи воля до життя, або, точніше, їй властивий егоїзм” [7, с. 131]. Матеріалістичний, в тому числі і стихійно-матеріалістичний, вітальний так би мовити, світогляд уникає думок про смерть і бравадою показної хоробрості витісняє у глибоке несвідоме страх перед нею. Ідеалістичний світогляд рухається назустріч смерті і зрештою визнає її вищість і необхідність.

Мабуть, саме такий світогляд, як би він не тяжів до трагічного, сприймаючи земне життя як юдоль страждань, не може перетворити смерть на апофеоз трагізму. Світла радість наступного воскресіння окутує трагедію вмирання і гасить її. Катарсична дія, тобто очищення, тут просто не потрібна, бо нема від чого очищувати психіку – страх смерті вже подолано.

Про вплив драм Лесі Українки на реципієнтів аж ніяк не можна сказати словами Аристотеля, Ніцше чи навіть ближчого у часі Гадамера. Навіть якщо погодитись, що ми звільняємось від роздвоєння (щоправда, спершу його набувши), навіть якщо очищення метафоричне, навряд чи воно актуалізується в процесі сприйняття драм Лесі Українки. Весь час від трагедії нам пропонується глянути в інший бік, відступити на крок і подумати, що відбувається. А як тільки вмикається процес думання, міркування, одразу гасне найвища емоційна хвиля. Трагедійність, яка тримається на “духові музики”, тобто чистій емоції, опосередковується. Раціональне начало, яке відбилась на жанрових ознаках драматургії Лесі Українки і дало підстави вважати їх драмами ідей, суттєво змінює характер трагізму. Але головна причина погашення трагізму в тому, що зникають джерела сублімації, несвідоме в процесі рефлексії звільняється від страху перед смертю. Леся Українка інтуїтивно відчуває містичний світ смерті як царство духу, притягальне і прекрасне. Нема трагедії, є світле воскресіння.

Список літератури

1. Арістотель, Поетика. – К,К Мистецтво, 1967. – С. 47.
2. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики: Пер. с нем. - М.,1988. –
3. Історія європейської ментальності / За ред. П. Дінцельбахера: Пер. з нім. – Львів: Літопис, 2004. – 718 с.
4. Костенко Л. Поет, що йшов сходами гігантів / Леся Українка. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. – С.5-58.
5. Ніцше Ф. Жадання влади. Ніцше Ф. Жадання влади / Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади: Пер. з нім. - К.: Основи. Дніпро, 1993. – С.335
6. Паньков А.І., Мейзерська Т.С. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми. – Одеса: “Астропринт”, 1996. – 76 с.
7. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа / Шопенгауэр А. Избр. произв. М.: Просвещение, 1992. – С.131.

Моклиця М.В. К вопросу о трагедийности драматических сюжетов Леси Украинки /М.В. Моклиця// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 303-309

В статті досліджується ефект погашення катарсиса в фіналах драматических сюжетов Лесі Українки.

Ключевые слова: катарсис, драматический сюжет, трагедия, жанр.

Moklytsya M.V. The tragedy of Lesya Ukrainka's drama plots / M.V. Moklytsya // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 303-309

At the article is investigated effect of catarsis extinguishing at the finals of Lesya Ukrainka's dramatic subjects.

Key words: catarsis, dramatic subject, tragedy, genre.

Стаття надійшла до редакції 30 грудня 2010 року

УДК 821.161.2.

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ МЕСІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мокренцов Д. С.

Кримський гуманітарний університет, Ялта, Україна

У роботі на матеріалі драм Лесі Українки, Миколи Куліша та Володимира Винниченка розглядаються три типи месіанства на історико-культурному тлі першої третини ХХ століття, осмислюється еволюція образу Месії, пафос його комунікації з народом і елітою, специфіка авторської поетики месіанізму.

Ключові слова: драматургія, поетика, месіанізм, Месія.

Українська драматургія першої третини ХХ століття засвідчила появу оригінальних літературних явищ, до виникнення яких у значній мірі прислужилися соціополітичні зміни. Талановиті драматурги цієї доби запропонували “інноваційний” характер освітлення цілого спектру проблем сучасності. Важливе місце у цьому спектрі займає проблема «Інтелігенція і народ», «Роль еліти у націотворенні» та власне месіанство.

Актуальність дослідження поетики месіанства зумовлена давно назрілою необхідністю осмислити її широку жанрову і стильову палітру. Його мета полягає у вивченні парадигми месіанства у визначних творах модерної драматургії, що належать перу Лесі Українки, Миколи Куліша та Володимирва Винниченка. Дана стаття є спробою на матеріалі драм першої третини ХХ століття осмислити еволюцію образу Месії, його комунікацію з народом і елітою у зв’язку зі зміною соціально-історичного тла та власне пафос цих творів.

Проблем месіанства неодноразово торкались дослідники доробку Лесі Українки, Володимира Винниченка та Миколи Куліша, про що зокрема свідчать такі статті: «Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки» І. Бетко, «Екзистенціальний дискурс драматургії Миколи Куліша» Н. Блохіної, «Про “Народного Малахія”» З. Гурневич, «Пророк і фарисей (ключова образна опозиція в драматургії Лесі Українки)» Л. Масенко, «Пророк та самогубство (п’єса Володимира Винниченка в контексті драматургії експресіонізму та постекспресіонізму)» Т. Свербілової, «До проблеми української пророчої п’єси» Л. Танюка, «Пророк» – остання драма Володимира Винниченка» Л. Онишкевич та інші.

Наукова новизна цього дослідження визначається тим, що вперше розглядається три типи месіанства на тлі історико-культурного світогляду та їх специфіка на художньому рівні.

Месіанська ідея генетично пов’язана з міфопоетикою найдавнішої книги – Біблії. У перекладі з єврейської месія – «очікуваний пророк, помазаний». У Месії завжди вбачали рятівника, що «несподівано врятує від чогось», а під «месіанізмом» розуміли віру в прихід

Месії. Чинниками втілення месіанізму є обставини, за яких відбувається процес творення месіанської свідомості, часопростір, історичні умови, реципієнти та сама постать Месії як неодмінного елемента системи.

Месіанські (месіансько-профетичні, есхатологічні, хіліастичні) настрої та ідеї з'являлися у різних народів, переважно в часи релігійного опору гнітові чужих імперій або в добу особливого піднесення, апофеозу величі. Імідж Месії також є справжнім випробуванням і нерідко закінчується його розчаруванням з боку колишніх прихильників і послідовників. Месіанська ідея, як зауважує І. Дзюба, «може надихати сильного, може втішати слабкого, і здебільшого передбачає цілковиту зосередженість на єдності позитивної (велич) та негативної (страждання) виключності» [2, 34]. Нерідко месіанізм відносять до «незрілого» стану політичної свідомості людства, але він присутній в суспільних рухах і сьогодні, демонструючи дивовижну історичну пластичність. Месіанська забарвленість давала знати про себе і в українських національних рухах (козаччина, націоромантизм Кирило-Мефодіївського братства тощо).

Надія на українського Месію озивалася в багатьох літературних творах українських письменників. Яскравою поетично-месіанською патетикою та риторикою відзначається творчість Т. Шевченка, І. Франка, М. Хвильового та інших класиків українського письменства. Образ пророка і месії з'являється і в драматургії, особливо модерній. Можна справедливо говорити про особливу місію українського театру – бути будителем свого народу, охоронцем національної пам'яті тощо. Поетика пророцтв взагалі була невід'ємною частиною театру епохи модерну. Зразком української модерної (символістської) п'єси месіанського характеру можна вважати етюд Олександра Олеся «По дорозі в казку». Кульмінаційними досягненнями пророчої драми першої третини ХХ століття стали твори Лесі Українки, Володимира Винниченка та Миколи Куліша.

Драма „Одержима” Лесі Українки, написана на зорі ХХ ст. В основі твору – епізоди з життя Христа напередодні розп'яття та Воскресіння. У фокусі авторської уваги перебуває насамперед його прихильниця – Міріам. Месія у творі лише напівприсутній: вся дія у творі – навколо нього, всі розмови – про нього, але сам Месія з'являється на авансцені вряди-годи. Вже перший монолог Міріам віддзеркалює трагічне розуміння Месії:

Який він самотній, Боже правий!
Невже йому не можна допомогти?
Невже він завжди буде самотній?
.....
А для Месії? – знову „слава в вишніх”?
І тільки слава? О, яка ж то кара
Месією, що світ рятує, бути!
Всім дати щастя і нещасним бути...
[5, с. 213]

Весь текст «Одержимої» є своєрідним оплакуванням Месії і коханого чоловіка водночас. Як справедливо зауважує І. Бетко, «...свідомо жертвовними натурами виведені обидві центральні постаті драматичної поеми «Одержима» – і Месія, і

Міріам. Хоч мотиви в кожного свої. У Міріам – моральний максималізм, скерований позитивним полюсом на Месію й почасти на себе, у Месії – покликання врятувати світ. Моральний максималізм можна вбачати і в позиції Месії, враховуючи, що тут він обмежується ним самим, отже, зникає в загальнолюдському контексті християнського вчення» [1, 20].

Не втратив своєї актуальності месіанський тип, відображений майстром доби Розстріляного відродження Миколою Кулішем. Утопія мрії створити ангелоподібну людину нової формації викривається в «Народному Малахії». Колишній листоноша, самозванець-пророк Малахій зі своїм фанатичним баченням «голубої далі» врешті-решт опиняється в божевільні.

Трагедія Малахія – це трагедія людства, приреченого блукати манівцями історії з утопійними гаслами, трагедія людини, жертва якої сумнівна. Але варто погодитись з О. Когут, що заперечує трагізм цього образу: «Самозакоханий пророк «негайного соціалізму», пройшовши крізь вогонь людських душ, поступово перетворюється на небезпечного фанатика, що несе свої облудні ідеї переродження людства. Не може бути істинної трагедії там, де людина не відповідає за свої вчинки як того вимагає мораль» [3, 7]. Але характер Малахія скоріше трагікомічний, бо він не зовсім усвідомлює те, що робить.

Аналізуючи п'єсу „Народний Малахій”, Ю. Смолич влучно зауважив, що всі дійові особи – яскраві, театральні заострені, соковиті, гротескові типи. У палітрі образу Месії слід відзначити також „нервову” емоційність та ірраціональність, символ, гіперболу, контрастування барв.

Дослідження драми В. Винниченка «Пророк», написаної 1929 року у Франції, характеризуються різноманітністю оцінок та поглядів. Письменника завжди хвилювали проблеми пошуків шляхів до щастя. Його герої нерідко беруть на себе нездійсненне завдання змінити світ. Таким постає перед читачем/глядачем загадковий Амар. В уяві фантастичної юрми настає велика ера амар'янства (усесвітньої любові): сліпі прозрівають, скептики падають навколішки, байдужі зм'якшуються серцем, і навіть пересичена суєтністю і розвагами нудьгуюча донька мільонера Кет вирішує змінити своє життя. Новоявлений Месія справді володіє незвичайними, недоступними людству можливостями. Виступи пророка нагадують проповіді Христа, його помисли і слова цілком щирі. Але Амар не врахував, у яке суспільство він потрапив – воно поглине користоловством і брехнею.

Мрія про ідеальний світ виявляється антиутопічно. «Амар, – як вважає М. Кудрявцев, – терпить повний крах, бо, відкидаючи усталені між людьми відносини і віковічні закони, по суті утворює абсурдність людського існування. Насправді сутність вчення Амара була піддана профанації сучасниками. Історія Пророка переконує, наскільки є небезпечним цілковите злиття „Я” людського з „Я” сакральним, що призводить до новітнього аморалізму. Пророкові не дано підмінити собою Бога, бо тоді він руйнує творче, самобудівниче начало в людстві. Тому великі сподівання завершилися фальшивим вознесінням Амара». Тим не менше має рацію Л. Танюк, який стверджував: «Амар у драмі Винниченка – не лжепророк...» [4, 134]. Драматург показав трагізм людини, яка намілилася взяти на себе роль намісника Бога на землі, місію перекроювання усталених суспільних норм співжиття.

Отже Образ Месії (Пророка) став одним з найпомітніших у доробку українських драматургів першої третини ХХ століття. Протягом чверті століття він пройшов значну еволюцію.

Якщо у Лесі Українки Месія переважно трагічний образ, оскільки його правду і жертвність суспільство не змогло оцінити (що засвідчує розрив між інтелігенцією і народом), то у постреволюційний період ми бачимо зовсім інші акценти. Месіанство у творі М. Куліша „Народний Малахій” жалюгідне, оскільки воно є самообманом, що реально не здатне змінити свідомість і життя на рідній землі.

В образі Малахія Стаканчика ми вбачаємо насамперед псевдомесію, який свято вірить у свої пророчі здібності, але реально сіє ще більше зла навкруги, бо не здатен жертвовно любити людину. Такий тип був результатом ідеології більшовиків, яку чимало громадян прийняли на віру. Месіанство у Куліша – розвінчання месійної ролі малоосвічених послідовників більшовизму, які намагались директивами, вказівками тощо „реформувати” людину. У цьому творі звучить пересторога, але ще важливіша її роль у творі В. Винниченка.

Володимир Винниченко писав свій твір „Пророк” з висоти досвіду революційних подій, у яких брав безпосередню участь. Окрім того, живучи емігрантом у різних країнах Європи, він усвідомлював цинічність світу, що базується на егоїстичному збагаченні, пошуку насолоди. Навіть серед таких безтурботних „людців” та капіталістичних „акул” є невітлене бажання віри, брак авторитетного слова Учителя. Національні еліти не справлялись з цим завданням. Дивом знайдений пророк Амар здавалось би зуміє повернути світ, що рухається до безодні самознищення, але пружина бездумної цивілізації насправді використала посланця небесних сил як рекламу і врешті-решт відмовляється від його закликів до високої моралі. Таким чином, у цьому творі, що виразно спрямований у майбутнє, знаходимо елементи антиутопії.

Від безсилої Месії – до Псевдомесії – і нарешті до хворого суспільства, яке не спроможне оцінити Месію і тим самим підписує собі вирок – таким бачиться шлях цивілізації ХХ століття у образній інтерпретації трьох видатних українських драматургів – Лесі Українки, Миколи Куліша та Володимира Винниченка.

Список літератури

1. Бетко І. Драматична поема „Одержима”: проблема морального максималізму // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 19-21.
2. Дзюба І. Україна-Росія: концептуальні основи гуманітарних відносин. – К., 2001. – 274 с.
3. Когут О. Концепція новочасного Месії у драмі М. Куліша „Народний Малахій” // Дивослово. – 2002. – № 1. – С. 6-7.
4. Танюк Лесь. До проблеми української «пророчої» п'єси // Сучасність. – 1992. – № 2. – С. 130-131.
5. Українка Леся. Твори: У 12 т. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 1978. – 386 с.

Мокренцов Д.С. Эволюция образа Мессии в украинской драматургии начала XX столетия /Д.С. Мокренцов// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 310-314

В работе на материале драм Леси Украинки, Николая Кулиша и Владимира Винниченко рассматриваются три типа мессианства на историко-культурном фоне первой трети XX века, осмысливается эволюция образа Мессии, пафос его коммуникации с народом и элитой, специфика авторской поэтики мессианизма.

Ключевые слова: драматургия, поэтика, мессианизм, Мессия.

Mokrentsov D.S. The evolution of Messiah's image in Ukrainian drama of the early XX century / D.S. Mokrentsov// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 310-314

On the base of dramas of Lesya Ukrainka, Mykola Kulish and Volodymyr Vynnychenko the three Messiah's types are analyzed in the article with the concerning of historical and cultural background of the beginning of XX century. The article also considers the evolution of the image of Messiah, the pathos of his communication with the people and the elite, the specific poetics of each author.

Key words: dramaturgy, poetics, messiasness, Messiah.

Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2010 року

УДК 821.161.2.7.012

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОСЦЕНАРІЮ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО “СВІТ БЕЗ ВІЙНИ”

Полещук Г. Я.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

У даній статті досліджуються всі складові елементи композиції, особливості співвідношення і взаємозв'язку яких сприяють повнішому розкриттю змісту кіносценарію “Світ без війни”.

Ключові слова: сюжет, композиція, кіносценарій.

Сюжетно-композиційні особливості кіносценарію М. Вінграновського “Світ без війни”, з'ясування яких має важливе значення для увиразнення інших складників художньої форми твору й розкриття його змісту, ще не були предметом ґрунтовного дослідження науковців. З огляду на це метою нашої статті є визначення особливостей співвідношення і взаємозв'язку складових елементів сюжету й композиції кіносценарію “Світ без війни”.

У літературному кіносценарії “Світ без війни” М. Вінграновський першим реченням (“В цю ніч не спала Україна ” [1, с. 141]) не тільки створює інтригу, а й використаною метонімією репрезентує масштабність подій. Створюючи спочатку завдяки дієсловам руху (“Ішли... ешелони з комбайнами” [1, с. 141], “вони пропливали” [1, с. 141], “трактори мчали” [1, с. 141]) динамічний зоровий образ поїздів, що “цокотіли на схід” [1, с. 141], а потім, використовуючи повторювану звукову деталь “цокіт коліс” (“під цокіт коліс спали у колисках діти” [1, с. 141], “в кабінетах чувся цокіт коліс” [1, с. 141]), досягає ефекту “відображеного показу” [4, с. 172] та паралельності дії. Емоційно маркованою монтажною фразою (“Під цокіт коліс друкувалися газети світу, і диктори всього світу виголошували: “Радянський Союз відкрив у себе невідомі землі!”, “Комуністи хочуть засипати світ пшеницею!”, “Уся молодь Рад заривається в землю!”, “Слава Партії мужності й віри!..”, “Десятки мільйонів га цілинних земель!”, “Слава Партії добра і краси!”, “Ми маємо все! Ми маємо час і простір!” [1, с. 141]) М. Вінграновський не тільки конкретизує ситуацію, а й окреслює наявність двох світів, опозиційність яких унаочнюється реплікою заморського генерала (“Пора кінчати цю комедію двох світів! Повинен бути світ один – світ вільного капіталу” [1, с. 141]) й промовистою деталлю “той кашель заглушив цокіт коліс...” [1, с. 141].

Крім окреслення в експозиції проблеми ідеологічної конфронтації, яка у творі не набуває докладного художнього дослідження, М. Вінграновський завдяки просторовій пейзажній деталі (“Зліва від них по коліна в траві на кургані стояв Дмитро Синьокрил. На його плечі заходив місяць. [1, с. 141]”) визначає спрямованість концептуального розгортання образу головного персонажа.

Наступним епізодом, темпоритм якого контрастує з попереднім, за допомогою пейзажної деталі (“Туман стелився у той ранок над вокзалами України” [1, с. 141]) і

контамінації кадрів (“Над вокзалами і степом, над містами і селами, де прощалися сини з батьком-матір’ю, над Україною пливла трибуна Уманського райкому в небі. Мінялися промовці в хмарах на трибуні” [1, с. 141-142]), що дозволяють уникнути одноманітної повторюваності, письменник увиразнює масштабність цілинного руху. Швидка зміна просторових позицій наратора (площа, дорога, хата) дозволяє завдяки інкрустації пісні “Іхав козак за Дунай” і лексико-синтаксичному оформленню тостів продемонструвати настрої людей.

Наступний епізод зустрічі Дмитра й Марії, у якому завдяки абруптивному діалогові чітко окреслилася зав’язка твору, є відповіддю на запитання Кіндрата Синьокрила (“А де ж Дмитро, Ганно? Дмитре, де ти?” [1, с. 142]).

Початок наступного епізоду, зокрема емоційно напружена частина діалогу між Килиною і майже осліпим Кіндратом, експресивність якої створюється окличними реченнями й дієсловами мовлення, контрастує з тишею, яка панувала в інших хатах.

Не менш експресивним є діалог-суперечка, що репрезентує контрастні світоглядні позиції батька й сина, антропоніми яких (Павло Кудкудака – Андрій Богачук), увиразнюючи різні життєві переконання, виконують у творі характеротворчу функцію.

Позбавлене експресивності прощання-благословіння Шелестихи зі своїми синами контрастує з діалогом між закоханими, емоційність якого прогнозується варіативністю синтаксичного повтору (“Вони йшли дорогою – Дмитро і Марія” [1, с. 142] – “Вони пробігали степом – Дмитро і Марія” [1, с. 143]).

Епізод зустрічі Ганни з могильщиками, крім інформативної функції (спогади Юхима про своє минуле (“Я всю Європу перекопав: од Сталінграда до Берліна суцільні братські могили, будь я тричі проклятий, медалі одержував...” [1, 146]), доля батька й братів Дмитра Синьокрила, які загинули під час Великої Вітчизняної війни), завдяки якій у творі реалізується мотив історичної пам’яті, зважаючи на поведінку Ганни (хоче бути похованою поряд зі своєю родиною) і зауваження Юхима (“Ти ж бачиш, яка вона” [1, с. 146]) про зовнішність жінки, яке апелює до твердження А. Гуревича про те, що смерть “задалегідь накладає відбиток” на людину, кидаючи на неї “тінь із майбутнього” [2, с. 107], виконує антиципаційну функцію.

Наступному епізодові, дія якого завдяки монтажній природі літературного кіносценарію “Світ без війни”, що забезпечує вільне оперування художнім простором і часом, відбувається в степу, М. Вінграновський, використовуючи контрастне інтонування діалогу Дмитра Синьокрила і Євгена Градова, продемонстрував різне ставлення (байдуже в Дмитра – у Євгена Градова схвильоване) до знайденого чінгісханівського золота. Більш детальному розкриттю амбівалентного характеру Євгена Градова сприяє його внутрішній монолог, який переривається розгорнутими ремарками, що унаочнюють моральну деградацію другорядного персонажа, спричинену впливом золота. Така образна опозиційність дає можливість М. Вінграновському більш виразно оприявити конструктивні риси характеру Дмитра Синьокрила, який сенс свого життя вбачав спочатку в утвердженні краси й добра на цілинних землях, а потім у планетарних масштабах. Про його цілеспрямованість й абсолютне підпорядкування особистого життя

суспільному свідчить діалог із московським гостем, емоційний стан якого вдало репрезентується експресивним монологом із невеликими ремарочними вкрапленнями, що опосередковано унаочнюють рішучість-вагання епізодичного персонажа ("ЗІМ зупинився як укопаний [...] ЗІМ розвернувся і полетів назад. За кілометр розвернувся і прохурчав на попереднє місце" [1, с. 148]), й уявний діалог із Марією через рік після їхньої розлуки.

Крім створення емоційного фону, інкрустація пісень, що у творі є одним із засобів монтажу, завдяки плавному з'єднанню різних кадрів унаочнює щільний зв'язок між поколіннями. Так, читаючи листа від діда Кіндрата, Дмитро Синьокрил у Казахстані чує пісню "Ой у лузі та ще й при березі", яку співає Логвину в Тридубах його дід Кіндрат. Уже іншою піснею ("Думи мої, думи мої") діда Кіндрата, яка долає простір, а також пейзажною деталлю ("на золотій стерні тікала у степ одинока чорна борозна" [1, с. 151]) і промовистим порівнянням ("він був самотній, як меч, залишений на полі бою" [1, с. 152]) М. Вінграновський підкреслив екзистенційний стан самотності Дмитра Синьокрила після смерті матері.

Хронотоп зустрічі з Марією в Москві, який, об'єднавши декілька епізодів, має важливе значення для подальшого розгортання сюжету, дозволяє письменнику не тільки оприятити поступову гармонізацію стосунків закоханих й більш детально репрезентувати риси їхнього характеру, а й вмотивувати появу нового персонажа – опроміненого Слов'янова, який "мріяв знищити війну" [1, с. 154] на планеті. Із вищезгаданим персонажем, зовнішність якого окреслена за допомогою портретних деталей ("довгі сухі руки" [1, с. 154], "у сірих його очах була присутня мовчазлива таємниця життя і смерті на землі" [1, с. 154], "худючий такий, високий, як ворина" [1, с. 160]), що увиразнюють його хворобливий стан, пов'язана проблема безпеки мирного атома. Усвідомлення проминальності часу й необхідності цінувати кожну хвилину життя, яке оприятнюється у внутрішньому монолозі-подяці Слов'янова, бажання обробляти землю, прагнення бачити красу в буденному сприяють більшій драматизації образу вищезгаданого персонажа.

Ідея рівності людей перед смертю й мізерності буденного перед вічністю утверджується письменником у видінні ("Ген вони стоять перед нами, і ми вже йдемо до них... Скоро, ой, скоро будемо там і майже всі пройдемо крізь них... Нічого, що не одна ще тисяча мозолів вискочить на наших руках, і не один начальник полетить сторч головою із посту, і горе буде не одне, і непорозуміння, – усе перемелеться і випорошиться біля Золотих воріт" [1, с. 157-158]) Кіндрата Синьокрила, який знаходився в межовому стані між життям і смертю.

Асоціація небеса – домівка, що сугестується письменником завдяки порівнянню ("Трюкнув грім, баба Килина вдивлялася в небеса, *наче у свою хату*, в якій вона ще жила" [1, с. 163]), і пов'язана з образом баби Килини, яка дуже хотіла побачити "свого Бога" [1, с. 163], ще раз увиразнює проблему проминальності часу.

В епізоді повернення Олександра Степановича Огія, батька Марії, інформація про миротворчу діяльність якого подається письменником за допомогою реплік інших персонажів та образній системі сновидіння Клави, опозиційна колористика якого стає зрозумілою лише з урахуванням усіх деталей макроконтексту ("... ви на трибуні: білий-білий, а трибуна чорна-чорна, і все навколо чорне" [1, с. 155]). Так,

зважаючи на передумови виникнення сновидіння, зокрема прочитання Клавою газетної статті про виступ Степана Олексійовича в ООН та існування ідеологічної конфронтації двох світів, білий і чорний кольори у сновидінні співвідносяться з іншою опозиційною парою – Степан Олексійович (борець за мир на Землі) і ООН. У сцені сватання, яка художньо реалізує мотив наступності поколінь, окреслюється минуле вищезгаданого другорядного персонажа.

Із сюжетною лінією родини Ван Мерлі, одного з американських сільськогосподарських бізнесменів, пов'язана проблема духовної деградації колишнього українця, яка оприявнюється завдяки промовистим деталям (прислуга – односельці, відмова від власного імені; дистанціювання від свого минулого, увиразнене повтором займенника **ваша** – “Вся ваша історія, культура, ваша нація, мова канули в Лету” [1, с. 158]), а також відсутністю сенсу життя, який спричинив суїцид Райта Мерлі. Зміст його передсмертної записки (“У мене було все: у мене були гроші, машина, жінка. Мені все остогидло. Прошу, щоб на моєму похороні грав джаз. Райт.” [1, с. 158]), зокрема особливості розташування однорідних членів речень, репрезентуючи його життєві пріоритети, увиразнює духовну порожнечу цього епізодичного персонажа.

Використанням у діалозі Дмитра Синьокрила з Ван Мерлі, який теж був родом із Тридубів, синтаксичного повтору з варіативною інтонацією (“– Криниця на Лисій горі! Вітряк над селом! – Вітряк над селом...” [1, с. 157]) і подальшою візуалізацією цієї наскрізної просторової деталі не тільки забезпечив плавний перехід між епізодами, а й підсилив їхню емоційність. Варіативна частина (“Вони йшли одне одному назустріч в осінньому полі...” [1, с. 158]) тричі використаного у цьому творі синтаксичного повтору є своєрідним заспівом до епізоду взаємних освідчень у коханні Дмитра і Марії, які набули планетарних масштабів – “Супутник летів над ними і, дивлячись на них своїм космічним зором, слухав продовження зустрічі Дмитра та Марії у космосі. Він пролітав між зорями, і навколо нього звучали землі освідчення Дмитра і Марії” [1, с. 158].

Емоційна напруженість епізоду з ображеним Логвиним створюється письменником не тільки контрастністю радості людей, які приїхали на весілля Дмитра Синьокрила, і діалогу, експресивність якого зумовлена агресією осліплого Логвина, а й пейзажними деталями (“ударив грім, і зняв вітер, закружляла суха трава” [1, с. 162]), суголосними настрою другорядного персонажа. Вони, синхронізуючись з іншими подіями твору, зокрема діалогом баби Килини й Слов'янова, а також терміновим викликом Огія і Слов'янова в Москву, набувають у творі символічного значення.

Звукове оформлення останнього епізоду, зокрема звучання “високої мелодії Глієрового Концерту для голосу з оркестром” [1, с. 164] з її здатністю гармонізувати світ (епізод виступу Марії в Москві), повідомлення про заклик Радянського уряду до роззброєння, взаємні обіцянки Марії й Дмитра утверджувати красу в цьому світі, становлячи собою розв'язку твору, остаточно вмотивовують назву кіносценарію.

Отже, використання пейзажних деталей, які у творі набувають символічного значення, інкрустацій пісень, монтажного з'єднання епізодів, діалогів і внутрішніх

монологів, антитез, видінь дозволяє М. Вінграновському більш повно розкрити зміст кіносценарію “Світ без війни”.

Список літератури

1. Вінграновський М. У глибині дощів: Повісті, оповідання. – К.: Рад.письменник, 1985.– 225 с.
2. Гуревич А. Время как проблема истории культуры // Вопросы философии. – 1969. – № 2-3 – С. 105-116.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
4. Юнаковський В. Сценарна майстерність. – К.: Мистецтво, 1964. – 271с.

Полещук А.Я. Сюжетно-композиционные особенности киносценария Н.Винграновского “Мир без войны” /А.Я. Полещук// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 315-319

В данной статье исследуются все составные элементы композиции, особенности соотношения и взаимосвязи которых способствуют полному раскрытию содержания киносценария “Мир без войны”.

Ключевые слова: сюжет, композиция, киносценарий.

Poleschuk A.Y. The plot and compositional features of the scenario of N. Vingranovsky’s “World without War” / A.Y. Poleschuk// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 315-319

All the compositional components, intercommunications of which favour the full exposure, are investigated in this article. The contents of the scenario “World without War”.

Key words: a plot, a composition, a scenario.

Стаття надійшла до редакції 25 серпня 2010 року

УДК 821.161.2–2.02/09

**ПОЕТИКА ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ “БРЕХНЯ”)**

Преображенська Т. В.

Таврійський національний університет ім. В.І. вернадського, Сімферополь, Україна

У розвідці схарактеризовано експресіоністські вияви у п'єсі “Брехня” В.Винниченка, проаналізовано їх поетику; розкрито смисл одного з центральних понять експресіонізму – “смерть” у художньому світі драми.

Ключові слова: модернізм, експресіонізм, смерть, очищення, музика.

Експресіонізм займає чільне місце в контексті модернізму, де тотальний суб'єктивізм приходить на зміну об'єктивізму, активізується символізм, а індивідуалізм досягає свого апогею, пропагуючи культ сили волі. Функціонує модернізм “через розмаїття проявів” [6, с. 5]. Т. Гаврилів зазначає: “апологети експресіонізму вважають його “спалахом”, критики – “діагнозом” [5, с. 5]. Справді, за свідченням Томаса Анца, багато письменників-експресіоністів зверталися по допомогу до психоаналізу, але це ніяк не применшує художньої вартості їх творів.

Експресіоніст “кожну прикрість підносить до масштабів світової катастрофи і має в цьому свою рацію: насправді глобальні трагедії людства тісно пов'язані з кожним маленьким життям, навіть якщо воно протікає в замкненому світі, осторонь від великих подій” [6, с. 53]. Тут стає характерним таке поняття як “вітаїзація смерті”, тобто смерть, що перетворюється на життя. Здається, саме це поняття слугує одним з чинників, що обумовили появу нового типу психологізму. Центральною проблемною точкою течії експресіонізму виявляється змучене бездушністю сучасного життєстрою, його контрастами духа і плоті, живого і мертвого, цивілізації і природи, серця людини [7, с. 251].

Широкого резонансу набуває експресіоністична манера письма у сфері драматичного мистецтва. Здається, саме театральна сцена в змозі передати усю глибину і сутність людських переживань, духовної кризи, внутрішньої катастрофи. За вдалої гри акторів, глядач зможе відчутти всю силу страждання, муки, душевного болю головних героїв. Не дарма Ю. Смирнов-Несвицький зазначав: “Театр – це вибух почуттів, таїнство, коли на сцені представлене життя не тільки реальне, але й те, що мислиться в уяві художника” [8, с. 3].

Однією з найяскравіших постатей в українській модерній драмі є, безперечно, В. Винниченко. Слушним видається твердження Г. Семенюка: “В. Винниченко збагатив українську літературу новим типом драми – глибокопсихологічної, в центрі якої точиться внутрішня боротьба і конфлікт, що відбувається між сильними особистостями, трагедія героя вкладається в її душу” [9, с. 38].

На тлі всієї творчості митця дещо виділяється п'єса “Брехня”, що належить, за словами В. Гуменюка, до найбільш загадкових творів автора [4, с. 153]. Брехня – це

певна субстанція, що виступає мірилом самої правди. До того ж, здається, будь-яка брехня – це майстерно прихована правда.

Центральним у творі є поняття смерті, що слугує певним порогом очищення від клейма тотальної брехні. Знаково, поріг, за народними уявленнями, це межа між двома світами, одночасно, це символ народження та новонародження. Так і головна героїня Наталя Павлівна поступово наближається до прірви самогубства, до тієї самої межі, яку переступити найважче. Смерть очищує як її тілесну, так і духовну сутність. Брехня заради щастя інших певною мірою виправдовує героїню в очах читача (глядача), але не розуміють Наталю Павлівну інші дійові особи, яких ця брехня чи не найбільш торкається (Тось, Іван Стратонович). Після смерті вона ніби перероджується: головна героїня залишається очищеною в думках людей. Вже немає жодних сумнівів у її чесності, оскільки вона всім дала те, що від неї вимагали. Тут маємо характерні для експресіонізму мотиви страждання і смерті, оприявлені досить яскраво: “Я хочу спокою, Іване. Хоч смертного, аби спокою. Робіть зі мною, що хочете, мені все одно” [3, с. 172].

Жінка у В. Винниченка постає сильною, такою, що не боїться нічого, навіть смерті. А на “крайній” крок зважитися зможе лише вольова особистість. Слабка психіка здатна лише являти суїцидальну поведінку, а сильна – принести себе в жертву задля щастя інших. Прикметно, у В. Винниченка саме сильна особистість зазнає глибокої духовної драми [8, с. 39]. Адже справжньою реальністю у творі, здається, є світ духовний (“світ у собі”). В. Винниченко тут оприявнює завдання мистецтва саме з точки зору експресіоністів: вираження незримого через зримо [7, с. 242]. Наталя Павлівна обирає смерть як засіб очищення від брехні, який доводить, що героїня – сильна духом особистість. Смерть тут виступає як протест проти домагань Івана Стратоновича, одночасно як засіб боротьби за своє чесне ім'я. Вона чиста, бо грішить в ім'я кохання, а свій гріх своїми душевними муками спокутувала уповні. “Страждання примушує людину пізнати себе саму, вглибитися у своє попереднє життя, відчутти вину і покаятися” [7, с. 248].

Складну душевну колізію Наталі Павлівни передає у творі музика. Найхарактерніша загальна риса модернізму, та й експресіонізму зокрема, явлена у творі досить яскраво. “Музика – вид мистецтва, сенс якого і полягає в безпосередній експресії, прямому вираженні сутності речей. Бо ж відтворення почуттів, емоцій, найсвітліших і найпохмуріших порухів душі не потребує в царині музики додаткового оформлення через ідеї. Вона мов оголений нерв, з її радощами та пристрастями, болями та стражданням” [10, с. 141]. Через музику оприявнюється душевний стан героїні, вона виплескує свій сум, гіркоту свого життя, смуток серця.

Символом епохи модерну на зламі століть стає боротьба. “Там, де модерн ототожнюють з динамічною орієнтацією на поступ, а боротьбу вважають рушієм еволюційних і революційних процесів, між модерном і боротьбою встановлюються міцний зв'язок” [1, с. 14]. У творі В. Винниченка “Брехня” боротьба представлена в двох іпостасях: внутрішня боротьба у душі головної героїні; “боротьба” між Наталею Павлівною та Іваном Стратоновичем, у іншій проекції – з Тосем. А “боротьба чоловіка проти жінки – це головно боротьба “чоловічого” духу проти жіночої “статевості” [1, с. 21], “це боротьба із самим собою, з власним тілом, з його

потребами” [1, с. 23]. Характерне для експресіонізму усвідомлення свого “Я” у творі переорієнтовується на “ВОНО” (за З. Фройдом). В. Винниченко у п’єсі “Брехня” спростовує твердження О. Вайнінгера про те, що жінка не здатна на “боротьбу із власною хіттю” [1, с. 22].

Постає питання: кого ж любить насправді Наталя Павлівна? Здається, для неї вище за все у житті стоїть почуття обов’язку не тільки перед родиною, а й перед людством. Тут вступає в дію характерна для експресіонізму ознака: найменше підносити до рівня всезагального, надавати мізерному масштабності. Кохання до Тося – щире, всеохоплююче, божевільне (порівняння з вогником – символом пристрасного кохання), але Наталя Павлівна нівелює його не у серці, а обмежує сферою “ratio”. Любов до Андрія, саме любов, а не кохання, – ніжна і лагідна. Почуття до Івана Стратоновича – суперечливі (порівняння з хмарою): як до людини – гуманні, як до обвинувача, здається, – ворожі, хоч і добре завуальовані начебто почуттям кохання. Любить головна героїня і родичів Андрія, саме через ці почуття вона не шкодує навіть свого життя.

Безперечно, будь-яка течія (напрямок) у художньому світі літератури не функціонує ізольовано. В. Винниченко являє світові п’єсу “Брехня” як синкретичний твір, що увібрав у себе надбання багатьох течій епохи модерну. У творі помітно, крім іншого, й експресіоністські вияви (характерні поняття мистецтва експресіонізму оприявлені тут доволі яскраво). Проблеми вини і кари, поняття страждання і смерті посідають у текстовій тканині твору чільне місце. Смерть у п’єсі окреслена як символ очищення, що не суперечить одному з центральних понять течії експресіонізму – вітаїзації смерті. Увиразнюються вищезазначені особливості загальними ознаками епохи модерну: музичність як засіб вираження експресії, наявність символу модерного мистецтва – боротьби.

Список літератури

1. Анц Т. Психополітика після Фрейда в літературі експресіонізму й авангарду // Експресіонізм: Збірник наукових праць / упор. Т. Гаврилів. – Львів: Класика, 2004. – с. 13–28.
2. Абалкин Н. Рассказы о театре. – М.: Молодая гвардия, 1981. – 303 с.
3. Винниченко В. Вибрані п’єси / Упоряд.: М.Г. Жулинський, В.А. Бурбела. Авт. вступ. ст. М.Г. Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
4. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. Монографія. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
5. Експресіонізм: Збірник наукових праць / упор. Т. Гаврилів. – Львів: Класика, 2004. – 176 с.
6. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: Навчальний посібник. – Луцьк: Вежа, 1999. – 154 с.
7. Пахаренко В. Українська поетика. Вид-ня друге. Доповнене. – Черкаси: Відлуння плюс, 2002. – 320 с.
8. Смирнов-Несвицький Ю. Евгений Вахтангов. – Ленинград: Искусство, 1987. – 248 с.
9. Семенюк Г.В. Українська драматургія 20-х років. Посібник для вчителя. – К.: РВЦ «Проза», 1993. – 203 с.
10. Цибенко Л. Усвідомлення катастрофи у вимірах міту: відгомін експресіонізму в Австрії // Експресіонізм: Збірник наукових праць / Упор. Т. Гаврилів. – Львів: Класика, 2004. – С. 138–159.

Преображенская Т.В. Поэтика экспрессионизма в драматургии Владимира Винниченко /Т.В. Преображенская// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 320-323

В данной статье охарактеризованы основные проявления экспрессионизма в пьесе "Ложь"В. Винниченко, проанализирована их поэтика; раскрыт смысл одного из центральных понятий экспрессионизма – "смерть" в художественном мире драмы.

Ключевые слова: модернизм, экспрессионизм, смерть, очищение, музыка.

Preobrazhenskaja T.V. The elements of expressionism are in creation of V.Vinnichenko / T.V. Preobrazhenskaja// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 320-323

In this article the basic displays of expressionism are described in a play V.Vinnichenko "Lie", their poetics have been analyzed; sense of the one central concepts of expressionism is exposed – "death" in the artistic world of drama.

Keywords: modernism, expressionism, death, clearing, music.

Стаття надійшла до редакції 15 вересня 2010 року

УДК 821.161.2-2.09

ДОЛАННЯ Й ТВОРЧЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ
МИСТЕЦЬКИХ СТЕРЕОТИПІВ У ДРАМІ “БРЕХНЯ”
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Тхорук Р. Л.

Рівненський державний гуманітарний інститут, Рівне, Україна

У статті на прикладі драми Володимира Винниченка "Брехня" розглядається інтерпретативне поле твору, визначається контекст так званої „малоросійщини”, визначається рецепція драми.

Ключові слова: рецепція, драма, контекст, формульні схеми.

Драма „Брехня” 1910 року, безсумнівно, стала етапним твором. Вона відсилає до часу вироблення концепції „чесності з собою” й інтенсивного пропагування її у найрізноманітніший спосіб: драма („Щаблі життя”, „Дизгармонія”, „Базар”, „Брехня”), відкритий лист („О морали господствующих и морали угнетённых”) і роман („Чесність з собою”). Іntenцією стає трансляція сучасникам нових значень (імен), розширення горизонту знань. Один із наймолодших читачів журналу „Літературно-науковий вістник”, як його характеризував автор статті „Журнал і публіка” 1911 року, зокрема, відзначив: „<...> І саме повісти й п’єси Винниченка і ще дещо (приміром Коцюбинський) викликають у молодіжи якийсь інтерес до Вістника. А викликають інтерес не задля порнографії, але *задля свіжості сюжету*” [5, с. 3]. Змістове ядро концепції „чесності з собою” – нова тема у гуссерлівському значенні – зумовлює продукування текстів-варіантів. Наштовхуючись на неадекватне, як письменникові, напевне, видавалося, прочитання теми, він починає її тиражувати у різних формах. Наполягаю на тому, що йдеться про тривкий діалог автора з читачем за посередництвом творів, діалог, який, за моїми спостереженнями, на 1911 рік ішов до вичерпання, а після виходу друком роману звівся до більш звичного у культурі формату – між текстами і читачем. Прикметно, що експерименти із героями, сюжетними ситуаціями, конфігураціями конфліктів надто явно відбивають перебіг діалогу. У цій статті розглядатиметься лише аспект „сліду” рецепції у тексті драми.

Формульні схеми спробуємо встановити за контекстом драм „малоросійщини”, корпусу текстів масової культури того часу. Вони визначили етап достосовування до смаків читачів, що на прагматичному рівні зумовлений іntenцією доступно викласти етичну теорію і переконати пересічного глядача. „Сліди” мелодраматичної традиції визнають багато із дослідників, їх закріпило і жанрове визначення „інтелектуальна мелодрама”. „Персонажі твору – це значною мірою характерні маски. Але і юний палкий коханець Антось, і демонічний ревнивець Іван Стратонович, і щиросердний простак Андрій Карпович, і сестри – старіючі панни Дося й Саня (одна добродушна, а друга недовірливо-норовлива), і лагідно-мудра в

своїй чуйності і добропорядності служниця Пульхера – кожна драматична постать твору попри певну ескізність і статичність, що зумовлює виразне тяжіння до алегоричної узагальненості, виступає і колоритним соціальним типом, і своєрідною людською особистістю зі своєю неповторною долею”, – пише про мелодраматичну складову В. Гуменюк [4, с. 154]. Маски-амплуа, формульні дискурси, усталені сюжетні ситуації, пізнавана персонажна структура й відповідні конфлікти провокують і прочитання у річищі усталених рецептивних моделей. І значною мірою, на мою думку, пояснюють причини не-розуміння й не-відчитування нової винниченківської теми, яка реалізує інтелектуальну складову змісту.

Одна із них, смію припустити, невдало трансформований канал сцени-дискусії. Вона широко використовується в драматургії Г. Ібсена, Б. Шоу, Лесі Українки та ін. Літературна форма діалогу-агону (симпозіумна сцена), яка зводить двох-трьох героїв в словесному герці на ідеологічні (політичні, філософські, етичні) теми, запозичена із „високої” літератури. Вона свідчить про введення дискурсу публіцистики й науки, експерименти із формами його достосування до жанру. Більшість симпозіумних сцен драми „Брехня” – розмови Наталі Павлівни із Тосем, із Іваном Стратоновичем – семантично приглушені, задекоровані мелодраматичною сюжетною лінією, переведені на рівень її підтекстів (не втягнуті у каузальний ланцюг), тому що елімінуються до реплік-коментарів однієї із сторін. Їх розлоге представлення наявне ще у „Щаблях життя”, „Дисгармонії”, „Memento”. Оскільки письменник врахував закиди критиків: „У всіх його по більшій часті *лише* драматичних балаканинах, якими досі (з малими виїмками) заповнював рубрику своєї драматичної творчості був задаток на будучого драматурга...” [13, с. 9], – і поправив форму, то переформатував довгі симпозіумні сцени. Інтелектуалізм втрачає текстове забезпечення, достатнє для закріплення смислів.

У відгуках на перші драми письменника хвалили за „побутовщину”, вдало виписані картини сучасного життя, ганили за публіцистичність, проповідництво, „розхристаність” форми і „порнографізм” (докладніше див. мою статтю [11]). Не дивно, що надалі сценічний простір В. Винниченка завжди звужуватиме до „мелодраматичних” покоїв (задля суцільності сюжетної історії), побутовізуючи подієву історію, замінюючи селян на „сучасних героїв” – інтелігентів. Характерологія нового героя подекуди будується так, що лишає враження простого травестування, без розробки психологічних мотивацій, що притаманно українським водевілям та сатирам, інколи мелодрамам: українська одіж на Ляшенкові („Не судилось” М. Старицького), газета „Рада” у панському домі („Панна штукарка” О. Володського), згадка про українську виставу („Світова річ” Олени Пчілки). Те ж стосується й Винниченкових героїв Мусташенка, Андрія Карповича й Івана Стратоновича, Лобковича. Маска-амплуа виявляється сильнішою, адже сюжетна історія значно більше зумовлює визначення функції героя у конфліктах, тому береться до уваги. Навряд чи побутовізація йде на користь поетові й професорові. Та В. Винниченко і не надає цьому ваги. Кілька реплік про мотор у „Брехні” наводять на думку про фах персонажів.

Чому за головного ідеологічного героя обрано жінку? З уваги на центральну тезу етичної теорії, можна твердити, що Наталя Павлівна – антигерой. І якщо

стосовно цього можна провадити полеміку, то її позиція протагоніста непохитна. Гендерну проблему на матеріалі роману „Чесність з собою” розглянула М. Ревакович: Винниченко "пробує поставити себе на місце жінки і прийняти її точку зору... Але цей погляд правдивий тільки в сфері сексуальності. У сфері логоса, натомість, він незламно обстоює (можливо, цілком підсвідомо) ідеологію „тільки для мужчин” [8, с. 85]; „ті жінки, які мають відвагу протистояти Миронові й сперечатись із його Словом, завжди зазнають образи й приниження” [8, с. 81]. Логіка наративу драми „Брехня” цілком улягає цьому закону художнього світу автора: той, а точніше – та, хто протистоїть теорії „чесності з собою”, терпить нищівну поразку через свої переконання. Смію припускати – ідеологічних героїв у творі два, що зраджує стратегію, вироблену у прозі про нового героя („Хмари” І. Нечуя-Левицького, „Товаришки” Олени Пчілки). Іван Стратонович і Наталя Павлівна зводяться автором в ідеологічному двобої, що змістово підтримується амальгамними репліками, які накладаються (звучать) при розгортанні мелодраматичного сюжету шантажу. Це подвоєна сюжетна структура: одна форма реалізує паралельні смисли.

І тут постає кілька перешкод до „нової” рецептивної моделі.

На основі опублікованих драматичних творів періоду 1880–1920 рр. можна назвати кілька п'єс, що мали неабиякий вплив на тих, хто брався за перо, визначаючи їх розуміння традиції. Назву ті з них, які супроводжує віяло наслідувань: „Наталка Полтавка” І. Котляревського й відповідно тема „віддання за нелюба”; „Доля” М. Стеценка й тема „вбивства за намовою”, сюди слід зарахувати й „Безталанну” І. Тобілевича, що користувалася набагато більшою популярністю, аніж „Доля”; „Чари” К. Тополі із темою „помочі ворожки”; „Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького й тема „гонитви за грошима й любощами”. За моїми спостереженнями схема „надокучливих” коханців-залицяльників, яких намагається спровадити дівчина чи молодиця, поширена у водевілях, оперетках та сатиричних комедіях („В каламутній воді” О. Володського, „По-модньому” М. Старицького, „Коханці-шкодники” С. Воронки, „Соколики” Г. Цеглинського, „Панна штукарка” О. Володського, „В старім гнізді” С. Черкасенка). Із корпусу класифікованих текстів вилучені твори на історичну тематику, тому що у цій групі, на мою думку, діє інший принцип успішності, зорієнтований на значущість історичної постаті чи події; найбільшого поширення набула тема Івана Мазепи, Богдана Хмельницького та розбійника (чоловічий варіант), Марусі Богуславки (жіночий). Причому часто працює ще одна тенденція: історична мелодрама пишеться за схемою драми з народного життя. Зокрема, „Лиха іскра поле спалить, і сама щезне” І. Тобілевича нагадує про сюжетну історію „Чар”, „Гальшка Острозька” О. Огоновського про „Нещасне кохання” Л. Манька з доміантою мотиву материнського/батьківського прокляття. Репертуар сюжетних схем доволі обмежений, – і він тисне на драматурга, який прагне (або ні) дати нову тему, і на глядача, який вибирає із можливих і відомих йому рецептивних моделей.

Менше значення у порівнянні із темами й сюжетними історіями має обраний автором жанр, оскільки змістова тема за певним жанром не закріплюється. Власне, у вказаній системі драм із народного життя мелодрама опиняється у ролі трагедійного

корелята до водевілю й комедії при збереженні за усіма названими жанрами тієї ж регулятивної функції. Чіткість моральних імперативів ставить мелодраму на один щабель із комедією. Евгемеритичні тенденції поглиблення-удосконалення змістової теми і згромадження-урізноманітнення задля ефектності в українській масовій драматургії доповнюються стратегіями культурного керівництва, які полягають у впровадженні політично й культурно значущих змістів тем-сюжетів у тканину твору, творенні подвоєної сюжетної структури й аплікації формульних дискурсів при збереженні й стилізації низки звичних форм [12]. У сімейній мелодрамі під впливом, на мою думку, успіху „Власти тьми” Л. Толстого спостерігається зміщення до трилера (кримінальна справа) зі збереженням мелодраматичності (герой-жертва й герой-напасник). У цьому напрямку чимало пише пізній Марко Кропивницький („Замулені джерела”, „Мамаша” та ін.).

До однієї із названих змістово-тематичних парадигм близька й „Брехня”. Її за багатьма ознаками (стиль монологів, на які скидаються довгі репліки; персонажна структура) слід поставити поруч із сімейними мелодрамами на кшталт „Долі” М. Стеценка, „Жидівки-вихрестки” І. Тогобочного, „Безталанної” І. Тобілевича. У цьому випадку йдеться про варіювання „архетипної” теми вбивства через ревності або ж підбурювання при мотивуючому любовному трикутнику, у який задіяні чоловік/дружина/коханка із демонічним центральним персонажем і жінкою-жертвою. У „Брехні” структура любовного трикутника помножена (їх три; два – ледь позначені), а виразно виписана жінка/чоловік/коханець, причому жінка й тут виступає опікункою родини, тільки чоловікової. Сатирично-іронічний етос підживлюється сюжетною ситуацією смерті героїні, не дарма ж контекст мелодрам реципієнтами обирається відповідний, зверніть увагу на його мимовільно-спонтанний характер у словах рецензії В. Сімовича: „Побажати б тільки, щоб штуки Винниченка („Базар”, „Дизгармонія”) виперли раз „Нещасні кохання” та „Жидівки-вихрестки”, на які поважній людині вже таки не по силах дивитися” [9, с. 3]. Та зважмо, що стрижневою формульною схемою „Брехні” виступає все ж сюжет водевілю-і-сатири про надокучливих залицяльників і приневолення до небажаного шлюбу із аплікованими ситуаціями-формулками сімейних та історичних мелодрам: монологів-плачів над слабшими (родиною Андрія), смерті-протесту (як у „Бондарівні” і „Наймичці” І. Тобілевича, „Марусі Богуславці” М. Старицького).

Позиція жінки-жертви в „масовій” драматургії зрідка заміщається (наприклад, у мелодрамі „Кара совісті” Г. Цеглинського), а демонічним персонажем може ставати і жінка (у сімейних мелодрамах на кшталт „Безталанної” І. Тобілевича, „Долі” М. Стеценка, „Жидівки-вихрестки” І. Тогобочного, „Замулених джерел” М. Кропивницького), і чоловік (у мелодрамах про обмануту дівчину-жінку – „Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, „Сатанинська помста” Г. Міхновського). У випадку, коли обидва персонажі головної структурної групи чоловіки, йдеться про позицію жертви, яка віддана літньому чоловікові („Кара совісті” Г. Цеглинського, „Розумний і дурень” М. Кропивницького) або ж каліці („Душогуби” І. Тогобочного, „Брат на брата” Д. Грицинського).

Формульні дискурси монологів-плачів перетворювалися на „клапани” вибухів емоцій, якими вправно чи ні керував автор. В. Винниченко користується із можливостей

цих прийомів: Наталя Павлівна докладно й майже істерично пояснює суть своїх жертв настільки часто, що якимось Тось „переспівав” їх у відповідь, майже пародіюючи:

Андрій такий був нещасний, ти підняла його, ти надала йому сил, ти зробила його ученим, він зараз робить великий винахід, дасть людськості великі цінності, його не можна кидати, бо він загине, з ним зараз припадок, параліч, чорт-біс. І ти взяла на себе подвиг любові [2, с. 147].

Мотив невинної жертви реалізується у мелодрамах саме так. Це діти, нещаслива через втрату когось родина. Ось, для прикладу, монолог із „Жидівки-вихрестки”:

МАРІЯ (*сама, підходить до колиски*). Задля нього жити повинна! Сину мій, горе моє, доле моя безталанна! (*Павза*). Ти поки ще щасливий, не знаєш, не чуєш батьківського, людського глуму, поневіряння над собою... А пройде час, підростеш, для усіх будеш чужим, зазнаєш глуму, зневаги і не раз твоє серце обіллється кров'ю; повік жиденям взиватимуть... і я твоя мати, не матиму сили захистити тебе. (*Павза*). Сміється, спить і сміється... сниться щось... (*З усмішкою*). Дитино моя, сину мій, утіхо, щастя моє. (*Припадає до дитини й цілує*) [10, с. 38].

Ліризація забезпечується у таких випадках ритмічними повторами, рясними фольклорними цитатами. Досягається ефект істеричності. Вся апологетика Наталі Павлівни витримана у цьому тоні. Однак, коли відбувається перехід на теми любовних переживань, то можна відзначити кілька прикметних змін: В. Винниченко щедро насичує репліки (і Тосю, й Івана Стратоновича) фізіологізмами:

ТОСЬ (*Схвильовано ходить по хаті*). Я вимучився, я не сплю ночі і мучусь так, що іноді кричу, як божевільний, і вранці сусіди присилають двірника подивитись, що зі мною. Одна думка, що тебе обіймає другий, що ти милуєш його, смієшся до нього... О! Тисяча б жалких стояли передо мною, я б їх всіх зіпхнув, щоб дібратись до тебе. Ти цього не розумієш, бо ти не любиш. І тепер я питаю тебе, чому ти жалієш Андрія, а не жалієш мене? Чому? [2, с. 163].

Істеричність стає ознакою дискурсу розмови про почуття. Її зберігає навіть листування В. Винниченка. Фізіологізми й непрямі цитати із Ніцше дозволяють вплітати „новий” зміст, переформатовувати смисл у вимірі тілесності.

Поразку Наталя Павлівна, протагоніст п'єси, отримує в ідейному конфлікті, а не в мелодраматичній історії. У п'єсі художніми засобами покарана брехня, яка не є „чесністю з собою”. Тільки читачеве сприйняття працює у зворотньому порядку від авторського, виходячи на тему-тезу при завершенні знайомства із твором. І точкою, що його визначає, стає позиція жертви у персонажній структурі (вона підказана звичними схемами рецепції, сценою негречного викрадення листів). Якщо у мелодраматичній структурі Наталі Павлівні віддана роль жертви шантажу й дещо брудних похитливих зазіхань, то на рівні протиборства чесності/брехні вона мала б відбути роль рівного, а значить сильного конкурента. Функцію, що засадничо зруйнована.

Значення слова „чесність” вказує на етичний, поведінковий аспект, найвідповіднішим йому антонімом виступає „обман” і відповідні вчинки. Антонімом до слова „брехня” виступає „правда”, а не „чесність”. Слово „правда”

визначає й абсолютний синонім „кривда” із розробленою семантикою слів дієслівного ряду: „кривдити” та інші. У вимірах теологічних брехня – це служіння дияволу, а у філософському – відхилення від очевидного (хибність, хиба). У людській поведінці ухиляння від правди можна називати криводушністю й лукавством. Остання риса цілком пасує Наталі Павлівні, проте обмежує смисли її брехні до кокетства й залицянь, до простору еротично-любовної тематики й сюжетики. Отож, вибір лексики вказує на зусилля автора втриматись на межі „до” мелодрами. Цьому, як на мене, надто заважає „розчиненість” дискусій, симпозиумних сцен у побутовому матеріалі. Все ж синоніми-відповідники рясніють у репліках персонажів, і найчастіше протиставлення до „брехні” означається як „істина”. А дотичними й залежними секторами людської діяльності й екзистенції стають „маніпуляція”, „благодійність”, „святість”, „жертва” (жертвність).

Наталія Павлівна – апологетка етичного принципу, виконання якого інші персонажі називають „безоднею”, адже можливий він у вимірах одиничної сваволі, іншим полишаючи роль об’єктів і жертв. Таким чином ніби побіжно вказується, що обговорення тези із приватного простору слід переносити у координати соціального: як жити поруч із людиною, яка пропагує брехню, а не чесність:

ТОСЬ. А я знаю, чому мені вірять?! Я знаю, де кінчається брехня, а де правда? Хіба я можу знати? Коли в тебе в принципі брехня... [2, с. 148]

Оманливість щастя, що так забезпечується, прописана у найрадикальніший спосіб завдяки сюжетній ситуації смерті у варіанті самогубства: усвідомлення й визнання вичерпаності ідеї, поставленій власноруч героїнею крапці.

Саме ідейний конфлікт потребує романсової драматичної моделі. У В. Винниченка вона розщеплена на кілька мікроліній. („Серед усіх літературних форм романс (роман) найближчий до сну здійснення бажань, і відтак відіграє у соціумі на диво парадоксальну роль. Яким би не був час, правлячі класи чи інтелектуальна еліта прагли спроектувати свої ідеали у якійсь із форм романсу, в якому б шляхетні герої та прекрасні героїні представляли ідеали, а варвари-селюки небезпеки їх правління... Завершений романс, звісно, про успішний пошук, і його повна форма вміщує три основні стадії: стадію небезпечної подорожі та кількох дрібніших, що готують до неї; жорстоку боротьбу, зазвичай щось на кшталт битви, в якій або герой, або його ворог, чи й обидва, змушені загинути; і оспівування героя. Можна б назвати ці три стадії відповідно, скориставшись грецькими термінами, агон або ж конфлікт, pathos чи смертельна сутичка, і anagnosis або ж відкриття, впізнання героя, який ясно довів, що є правдивим героєм, навіть якщо він не вижив у конфлікті. Відтак романс виражає більш докладно фрагмент боротьби з погляду ритуальної смерті аж до сцени впізнання, яка суттєва й у комедії” [1, с. 186–187]. У концепції Н. Фрая, трифазна схема комедії, натомість, відбиває логіку змін соціального світу під вади й забаганки антигероя із завершальним розвінчанням його й каяттям, – та поверненням соціального ладу „на круги своя”. У мелодрамі зміни незворотні через ситуацію смерті героя-жертви, але схема комедії зберігається.) На думку С. Михиди, ідейний конфлікт аналізованої драми визначається поняттями брехня/правдивість, і втягнуті в нього Наталія Павлівна, Андрій, її чоловік, та два коханці: поет Тось та інженер Іван Стратонович [6, с. 91].

Все ж любовно-еротичний колорит забарвлює своїм змістом сцени, в яких задіяні герої і цієї персонажної структури. Вона утримує змісти на двох рівнях: мелодраматичному й ідейного романсового змагання. В. Винниченко створює мерехтіння смислів, накладаючи їх та забезпечуючи контекстуальну домінанту то одного (інший при цьому визначає підтекст), то іншого. Прекрасна з цього погляду сцена у другій дії із лавро-вишневими краплями. Гра взаємовиключними формами дозвілля – співають чи читають – із відповідними загрозами репутації Наталії Павлівні (але зміщеними у підтекст) можлива й значуща, адже так письменником задумана, у форматі потенційного. Семантика її більш відчутна саме у словесному представленні. Вибір на користь традиційної для українця/українки розваги „поспівати” підданий іронії. Словесна форма „читати”, вказуючи на більш вишукане дозвілля, містить потенційні, а значить іронічні, вказівки на досконаліші й небезпечніші форми занять для інтелігентної пані. В. Винниченко іронізує із пересічно-оміщаненого трибу життя героїні, ледь зачепленого та, по суті, не зміненого манівцями облудного благо-діяння. Все ж „слово” (сказане) не підтримане наразі візуальним рядом; вони існують у незгармонізованих смислових рядах.

Із кола охоплених ідейним конфліктом вирізняється пара Наталя Павлівна / Іван Стратонович. Її виокремлюють усі читачі. Наприклад, М. Вороний, вважаючи твір драмою живих символів, називає Івана Стратоновича двійником, тінню Наталії Павлівни [3]. У рецензії геть не йдеться про полярність ідейних позицій, отожд, у поле уваги потрапляє лише ревність та пристрасність. Прикметно, що М. Вороний вирізняє парну структуру, не включаючи до неї ні Тося (чи він замало пристрасний), ні Андрія. Підстави – у сюжетній історії: мелодраматична інтрига із „любові, зради, підступності, помсти, змови, викрадення листів, несподіваної вістки й смерті” [4, с. 163], які текстово втілені у відповідні вчинки і визначають взаємини тільки Наталії Павлівни й Івана Стратоновича. У відгуках та інтерпретаціях відбите сприйняття саме цієї основної поетикальної категорії.

Світ-простір, створюваний Наталією Павлівною, характеризується інфантилізацією оточення. Усі ці виміри прямо вказують на владарювання над іншими. Особливо прикметна у цьому ключі лексика: сама Наталя Павлівна іменується чоловіком „мामунею”, а поруч неї „котюники”, „лілейки”, „балакунчики”, „рушнички”, Тосі, Тасі, Таді (від Андрій), Досі, Сані, навіть служниця Пульхерочка. У викривлено-зманіженому середовищі осібно місце посяде Іван Стратонович. Облудність інфантильного світу, вигідного насамперед Наталії Павлівні в її замірах злагодити, здрібнити і приручити оточуючих засобами брехні „у принципі”, криється в називанні її мамунею, адже природно вона не може іменуватися так, не маючи народжених нею дітей. І, як бачимо, у дітей перетворює чоловіка, його родину, коханців. Можливо, прозирає авторська дошкульна іронія ніцшеанського гатунку: штучно творений світ моделюється героїнею за параметрами природних материнських потреб, які – із не з'ясованих цілком причин (хоча хвороба шлюбного дружини цілком достатня підстава) – буттєво не зреалізувалися. Для В. Винниченка багато важить природність, інстинкт, які б дивні, на погляд сучасного читача, явища він не приписував у сферу інстинктивного

(що саме по собі варте ґрунтовнішої студії). На мою думку, на цьому ж рівні природності/штучності, у вимірах ідеологічного акценту, слід тлумачити виписування місця Наталі Павлівни у списку персонажів на другому місці після її чоловіка інженера-хіміка Андрія. Викривлений (брехливий) світ уявлень та принципів молодій жінці багатьма деталями прописується як простір манівців, що ваблять і спокушають, тому, можливо, співмірною формою виступає ад'юльтерна сюжетна лінія, зумисне гіперболізована. А іншим виміром екзистенційної реалізації – влада над іншими.

Зворушливо та водночас моторошно звучать у заключній сцені радісні вигуки Андрія Карповича та його батька про те, що жінка усіх „вговорить” та заспокоїть. Чоловіки потішають один одного тим, що вона знає якесь „слово”. Письменник дає нагоду нам почути ці слова: із вуст помираючої Наталі Павлівни лунають вмовляння й благання затаїти (берегти) правду про свої стосунки, а лишити тільки „брехню”, що усіх примирить:

Слухай, Тосю. Ніколи, – чуєш? – ніколи ні одній людині ти не повинен того говорити, що між нами було. Чуєш?.. Те, що будуть бачить, це друга річ. А вони не повинні знати того, що було. Ти даєш слово?” [2, с. 193].

Та все ж сам почутий глядачами зміст викриває правду. І майстерно декорується структуруванням персонажів на кону: якась групка відокремлюється, щоб обмінятися словами правди та обіцянками її берегти, а інші віддалік спостерігають, нічого не чуючи та уславляючи вигуками владу й природний хист жінки. Розміщення персонажів на сцені стає іконічним знаком, символом облудності-брехні. Зрештою Наталя Павлівна якось весело пояснює поетові Антося, що треба скористатися всього-на-всього „гіпнозом”:

Ти думаєш, що не можна переконати людину, що це не стіл, а грамофон? Хіба не гіпнотизують людей?.. Гіпнотизують хворих, слабких, жалких [2, с. 151].

Це поняття-концепт в ідеологічній схемі теорії „чесності з собою” займає центральне місце; і докладніше виписане завдяки лінії Тараса Щербини у романі "Чесність з собою".

Звідси, супровідна тема жертви-офіри. Тільки у вирішенні Наталі Павлівни вона, як на мене, теж постає манівцями, з підкресленням неприродності, позиції „над”, адже жінка маніпулює долями інших, не надто питаючи їх згоди на роль „рослинок” чи „скотинки”: „як рослина бере у сонця і дає бідній замореній скотинці” [2, с. 150]. Метафора, до якої вдається героїня, демонструє усунення соціальних вимірів з людського світу. Вигадана схема коловороту у житті-бутті порушиться хоча б тому, що інші люди не бажають ставати жертвами, якими Наталя Павлівна насичує свою жагу жити. Негречні способи підкорити собі Іван Стратонович „кодує” теж у вимірах правди/брехні: „Ви обурені? Ви? Ви обурені? Нечесно, правда?” [2, с. 166], – у такий спосіб показуючи, що йдеться про засоби (принципи), які ведуть до влади, що її собі Наталя Павлівна називає благодіянням, жертвою, святістю. Але ці накинуті назви теж висміяні Іваном Стратоновичем, тому що стали „принципами”, а геть не є ціллю:

Ні, смерті повірю. Даю навіть слово, що буду жаліть Андрія так, як ви... Хе! А Ви святинею будете в моїй душі. І в Андрієвій... Ха-ха-ха! Ну! [2, с. 175].

Заміни маніпулятора Наталя Павлівна не припускає. Загадка смерті головної героїні у тому, що вона вказує на позбавлення від ілюзії: стояти на ґрунті неприродних химер – значить просто „нечесність з собою”, надломлювання себе до того, щоб крадіжку називати офірою. Нечесність проти себе і всі на цій основі вирости вчинки – перш за все ілюзія, яка виснажує жінку. Зверніть увагу на те, що створене обманутими, але оперте на чесність і щирість точних визначень (Андрій Карпович говорить про те, що завжди відчував, що непривабливий Наталі Павлівні; Антось метушиться й провадить рішучі розмови ради шлюбу), має у художньому світі п'єси тривкість існування: вірші, винахід, – а творіння Наталі Павлівні – радість і задоволення усіх – можливе за однієї умови: її не-існування.

За всіх мелодраматичних потенцій, ад'юльтерний сюжет забезпечує низку можливостей обміркувати дихотомію природного/раціонального. Природність майже завжди малюється письменником через прояви тілесно-сексуального. У контексті звинувачень у „порнографізмі” (С. Єфремов, Г. Хоткевич та ін.) аналізована п'єса виглядає майже безневинною поряд із „Щаблями життя”, „Чужими людьми”, тому рецензенти про це й мовчать. Хоча у ній акценти лише приглушені. А мелодраматичне тло виписане за затертими схемами, без провокативних ситуацій. Іван Стратонович, розвіюючи облудність ілюзій, розказує, що ради науки й винаходу можна покохати й його. Та істинним мірилом стає голос плоті (так визначає правду й Тось). І його силу Наталя Павлівна знає. Значущість жорстокої гри-змагання за владу й правдивість „ідеології” (маю на увазі визначення основного принципу із можливих або брехні, або чесності) між Іваном Стратоновичем і героїнею затьмарюється тиском рецептивної схеми сексуального насилля через шантаж, яка запускається підслуховуванням та викраденням листів. Те, що кульмінацією ідейного (ідеологічного) конфлікту стає сцена, коли Іван Стратонович повертає листи нерозпечатаними, повертає чомусь надто мало уваги. Навряд чи згаданий вчинок хтось назве шляхетним, адже таке прочитання руйнується смыслом попередніх сцен. Та письменник відбирає і у Наталі Павлівні статус жертви шантажу. Вона могла б повернути усе „на круги своя”, врятувати свій світик, тоді б працювала матриця комедії. Обрана ідеологічна романсова модель, адже письменникові важить на тому, щоб була розвінчана її ідея. У вимірах ідеологічного протистояння смерть Наталі Павлівні – наслідок її помилки розпізнавання реалій картини буття, надужиття своєї волі. Однак героїня докладає всіх зусиль, щоб принцип брехні керував у світі й по її смерті. У заключній сцені факт вимагання присяги виглядає як посвята у лицарі-послідовники. З уваги на цю виразність романсової сюжетної матриці звеличення Івана Стратоновича, служителя ідеї „чесності з собою”, надто малопотужне.

Цікаво, що вчинки Наталі Павлівні, як свідчать рецензії, легко відчитувалися у річищі апологетики, чого не скажеш про Івана Стратоновича, що радше лишався демонічним коханцем: „Винниченкова „Брехня” – се проблем. Наталя Павлівна бреше і своєю брехнею дає щасте всім, що коло неї... І так сходить вона, з безоднею брехні, сходить зі сьвіта, а ті, що лишають ся при житю, ті всі їй вірять. Отже все в порядку. Брехня Натальчина принесла радощів не одній людині, а що вона сама при тім гине, се одинокий вихід із її трудноватого замотаного становища” [9, с. 3].

Смерть-виклик все ж частіше прочитують у рамках етосу сатири-іронії, протилежної романсу за квадричною схемою Н. Фрая: „...брехня є саме те, чого вони [оточення Наталі Павлівни] потребують – ліки від їхнього агресивного споживацтва, яке, якщо його не гамувати, може стати закрайнім” [7, с. 107]. Цитовані інтерпретації свідчать про невиразність апологетичної лінії поведінки Івана Стратоновича, а вона декількома елементами структури вписується у сюжет не тільки любовної спокуси, а й містить потенції теми-нарративу про провокативне навчання із фіксованими позиціями учителя (Іван Стратонович) й учня (Наталія Павлівна).

Відгуки на „Брехню” та формальні експерименти у тексті показують потужність рецептивних моделей, вироблених на основі мелодраматичного й комедійного репертуару українського театру 1880–1920 років. Вони й сьогодні багато в чому визначають інтерпретативне поле творів В. Винниченка. Письменник прагнув, як намагалася довести, їх врахувати; ради того, щоб донести свою теорію до кожного із українців. Тому „новизна” теми (інтелектуалізм) у співдії із формулками-кліше забезпечили настільки широкий спектр миготливих смислів однієї драми.

Список літератури

1. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970. – 368 p.
2. Винниченко В. *Вибрані п'єси*. – К., 1991. – 605 с.
3. Вороний М. *Драма живих символів; В путях брехні* // Вороний М. *Театр і драма: Збірка ст.* – К., 1989. – С.159–190.
4. Гуменюк В. *Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка*. Монографія. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
5. *Журнал і публіка* // *Діло*. – 1911. – Ч. 41. – С. 3–4.
6. Мишида С. *Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. – Кіровоград, 2002. – 192 с.
7. Мороз Л. *„Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка*. – К., 1994. – 208 с.
8. Ревакович М. *Сексуальність, логос і сила (зображення жінок у романі „Чесність з собою”)* // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії. – Нью-Йорк, 2005. – С. 74–87.
9. Сімович В. *„Брехня” В. Винниченка* // *Діло*. – 1911. – Ч. 126. – 9 червня. – С. 3.
10. Тогобочній І. *Жидівка-вихрестка: Драма в V діях*. – Львів: Друкарня Наукового товариства імені Шевченка, 1928. – 48 с.
11. Тхорук Р. *Драми В. Винниченка „Дизгармонія” і „Щаблі життя”: відгуки перших читачів* // *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. – Кіровоград, 2005. – Випуск 62. – С. 70–80.
12. Тхорук Р. *Сімейна мелодрама „Жидівка-вихрестка” І. Тогобочного як твір „масової культури”* // *Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст.* – Ніжин, 2007. – Вип. XII: *Лінгвістика і літературознавство*. – С. 211–221.
13. Чарнецький С. *Артистичні замітки. „Брехня” Винниченка на сцені мійського театру у Львові* // *Діло*. – 1911. – Ч. 138. – 24 червня. – С. 9.

Тхорук Р.Л. Преодоление и творческое переосмысление национальных художественных стереотипов в драме „Ложь” Владимира Винниченка/Р.Л. Тхорук// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 324-334

В статье на примере драмы Владимира Винниченко "Ложь" рассматривается интерпретационное поле произведения, определяется контекст так называемой "малоросийщины", определяется рецепция драмы.

Ключевые слова: рецепция, драма, контекст, формульные схемы.

Thoruk R.L. The play "Brechnya" ("Lies") of V. Vynnychenko. The context of "malorosiyshina". Reception / R.L. Thoruk// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 324-334

This article provides the interpretation field of work in example of drama "Brechnya" ("Lies"), defines context of "malorosiyshina", defines the reception of drama.

Key words:reception,drama, context, formulas outlines.

Стаття надійшла до редакції 17 жовтня 2010 року

УДК: 821.161.2 – 2.09

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ІСТОРИЧНИХ ДРАМ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

Швець В. С.

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського, сімферополь, Україна

У статті розглядається жанрово-стильові особливості історико-драматичного доробку Людмили Старицької-Черняхівської періоду ХІХ – ХХ століть. Визначено провідні мотиви, тематику та розглянуто специфіку історичних образів в драматичній спадщині письменниці.

Ключові слова: історична драматургія, драма, образ, конфлікт, історична постать.

Вивчення літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. буде неповним без дослідження історичної драматургії Л.Старицької-Черняхівської, аналізу й оцінки, спростування заідеологізованих тлумачень, конкретизації художніх вимірів окремих творів, порівняльних зіставлень.

Історична драматургія Л.Старицької-Черняхівської в національній духовній спадщині є явищем неординарним і самотнім, закономірним продовженням поліфункціональної програми прогресивного українського культурно-просвітницького руху, художніх пошуків попередниками реально можливих шляхів уходження української літератури в європейський контекст. Письменниця розширювала обрії нашої драматургії і театральної культури, збагачувала їхній поступ новими ознаками модернізації, жанрово-стильовими особливостями.

Звичайно, Л. Старицька-Черняхівська виступала безпосередньою продовжувачкою драматургічних традицій свого батька Михайла Старицького та інших майстрів театру корифеїв. Але нині потребує ґрунтовнішого осмислення і сама ця реалістична драматургія, яка аж ніяк не відповідає й досі ще не перебореному штампу сприйняття її як основи театру переважно етнографічно-побутового, і традиціям творчості її продовжувачів, зокрема – і Л. Старицької-Черняхівської. Чітка окресленість характерів і ситуацій, смак до колоритного побутописання, часом, може, й надмірна його ґрунтовність, здається, можуть наштовхнути на думку, що авторка “нібизаблудилась”. Але все ж при вдумливішому прочитанні її п’єс стає очевидним, що в них передано не лише побут, а й дух, атмосферу відтвореної епохи, що історичним драмам письменниці властиві такі модерні риси, як поглиблений психологізм, символічний паралелізм, особлива композиційно-стильова вишуканість.

“Історична драма – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demodee*” (не людною), вона “однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба між бажанням

власного щастя й громадським обов'язком і т. ін.” [1, с. 672], – вважала Л. Старицька-Черняхівська.

Потреба відновлення цілісної та об'єктивної картини літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. зобов'язує до аналізу творчого доробку кожного з письменників того часу. Письменниця була серед тих, хто розворушував та інтелектуалізував літературний і театральний процеси, спрямовував їх у русло новоєвропейського прогресу. Вона чітко уявляла ідеологічну місію історичної драматургії у формуванні національної свідомості та єдності, у зверненні до народної долі в її філософських, моральних, естетичних вимірах. Вона розуміла, що в тодішніх життєвих реаліях історична проблематика була надзвичайно актуальною. Не моделювання історичних подій і осіб, а розкриття їх внутрішнього змісту з поєднанням інтерпретації загального історичного плану, визначенням головних тенденцій і напрямків суспільного розвитку ставить собі за мету філософія історії як певний синтез філософського й історичного знання.

“Історіософія – це концепція філософії історії, створена як цілісне осягнення варіативності й наступності конкретних історичних форм з точки зору їх універсального закону чи метаісторичного змісту” [2, с. 231]. Центральне місце в ній займає усвідомлення сутності й основних процесуальних мотивів того історичного періоду, в якому знаходиться сам суб'єкт філософствування відповідно до свого світоглядного визначення історичних форм.

У цьому плані саме літературна чи художня історіософія має особливе значення, оскільки “література скрупульозно дослідила галузь, недоступну для філософської теорії історичного процесу, вивчила найтонші причинно-наслідкові залежності, що пронизують культурно-етичну тканину суспільства, розкрила опосередкованість індивіда моральними нормами суспільства” [2, с. 227].

Історичним драмам М.Старицького, М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого притаманна рівноправність епічного й ліричного елементів із власне драматичним у змалюванні героя та колізії. Основу таких п'єс становили, як правило, колізії мелодраматичного або соціального змісту, що розкривалися майже виключно на зовнішньому рівні – в конфлікті дійових осіб як представників певних соціальних груп, усталених світоглядних психологічних типів, характер головного героя зумовлювався соціальним середовищем, здебільшого цілком укладався в певне мелодраматичне амплуа, іноді він втілював певний народний позитивний ідеал. Ці чинники вже остаточно визначали дії героїв, свідомий же вибір індивідуальної світоглядної позиції майже не був їм властивий. Суперечності буття лише відчувалися ними як лірико-психологічні переживання, що виливались у розлогих чутливих монологах, обернених “до себе”. Дія цих драм рухалася переважно не завдяки розкриттю характерів героїв, а внаслідок розвитку мелодраматичної інтриги або соціально-побутового конфлікту.

Л.Старицька-Черняхівська синтезувала позитивістсько-народницькі принципи зображення людини з її індивідуальним характером. Саме ця індивідуальність вступає в боротьбу з оточенням за право здійснити власні світоглядно-етичні принципи.

У пам'яті кожного народу зберігаються імена найвизначніших історичних постатей, котрі відіграли важливу роль в національній історії. У свідомості українців глибоко вкоренилися образи національних героїв, які стали світочами складної й трагічної долі українського народу і закарбувалися народній пам'яті як національні герої.

Історичні драматичні твори Л.Старицької-Черняхівської свідчать, що національна і державницька ідея у них завжди поряд, що вони складають нерозривні грані одного провідного, стержневого поняття – історичного буття народу саме у формі незалежного існування. Утвердження й захист власної державної та духовної самобутності, власне – національного поступу становили суть ідейного спрямування здобутків української художньої думки, що виявлялися в історичній драматургії, збуджували духовні сили народу і поширювали його розумові обрії.

Недарма І.Франко ще на початку ХХ ст. зазначив, що він “задумав кинутися головою на поле драматургічне” [3, с. 519], бо найскладніший літературний рід і найулюбленіше на той час широкими масами мистецтво сцени могли багато повідати про громадські проблеми. І.Франко, Леся Українка, В.Винниченко, С.Черкасенко, О.Олесь трактували драму як форму усвідомлення людиною зокрема протиріч суспільних. Їх думки розвинула Л.Старицька-Черняхівська. Письменницю хвилювали взаємини провідника і маси, вождя і народу, позначені не тільки драматизмом історичного часу їх діяльності, а й фатальністю особистої долі героїв, породжуваної свідомим жертвуванням себе в ім'я ідеї творення української держави.

Л. Старицька-Черняхівська, як наголошує Л. Барабан, “приступила до написання трагедії “Гетьман Дорошенко”, коли історична тема посіла першорядне місце в театрах Європи, і в українській драматургії початку ХХ століття були “Сава Чалий” І. Карпенка-Карого, “Бояриня” Лесі Українки, “Сонце Руїни” В. Пачовського, “Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка, “Гонта на Уманщині” Т. Колесниченка, “Пан Сотник” С. Степовика та інші. Твори хоч і не однакові за художнім рівнем та глибиною проникнення у відображувану епоху, але показові для художнього процесу доби, яким жила тоді Україна [4, с. 20-21].

Певна ідеологізація гетьманства не закривала складностей і протиріч діянь і Дорошенка, і Мазепи, і Брюховецького, і Самойловича, які не досягли бажаних результатів через відсутність монолітного єднання сподвижників навколо ідеї української державності.

Історичні драми Л.Старицької-Черняхівської інтерпретували ідеологічну несформованість суспільної позиції, її непідпорядкованість єдиній керівній силі, негативні риси національного характеру і ментальності, стаючи художнім і громадським явищем своєї доби і разом із тим несучи пізнавальну і мистецьку потужність для неоднорідної масової аудиторії, доповнюючи уявлення та знання історії України.

Свою мистецьку увагу Л. Старицька-Черняхівська зосереджувала на історичних постах, позначених лідерськими рисами, свідомим жертвуванням себе в ім'я творення української держави, змодельовавши цілу низку різногранних індивідуальних і типових характерів і заглибившись у їхню етнопсихологічну

сутність. Їхні думки і мовлення, вчинки і дії, об'єктивні й суб'єктивні соціальні та психологічні складники їхньої поведінки увиразнюють основні риси українського національного характеру, зокрема працьовитість, старанність, обов'язковість, життєрадісність, гідність, терплячість, любов до колективного спілкування та ін.

Встановлено, що Л.Старицька-Черняхівська спрямовувала свою художню увагу на козаків як вільних людей з їхньою антонімічністю невільникам, кріпакам і найважливішою ознакою українського національного характеру – чуттям товариства, товариською солідарністю, її найвищою формою – побратимством.

Плекання широких національних планів, намагання об'єднати розділену надвоє – на Лівобережну і Правобережну – Україну покладені в основу сюжету трагедії Л. Старицької-Черняхівської “Гетьман Дорошенко” [5, с. 59 - 198]. Рішучий і відважний головний герой тонко відчуває не лише зовнішню, а і внутрішню небезпеку – роз'єднаність, розбрат, чвари. Письменниця художньо доводить, що вчинки Дорошенка відбивають козацьку вдачу, українську ментальність, почуття власної гідності: “Нема того, хто б зупинив мене” [5, с. 78]. З'ясовані М.Грушевським історичні реалії, згідно з якими обстоювана гетьманом ідея незалежності України не здобула широкої підтримки пригніченого й настрахованого люду, підсилені художніми версіями сюжетних ситуацій зневіри в турецькому союзництві, нарікань земляків, їх намагань “тікати в московську неволю” і врешті самокартань героя. З потужною експресивністю трансформована історична правда про патріотичний подвиг – самовідокремлення від спільної справи, покладення відзнак гетьманської влади перед запорозьким товариством як моральною силою народу.

Такі ментальні риси українського народу, як миролюбність, обережність, терплячість, прагнення злагоди, а також помірковану, демократичну політику часів Руїни, прагнення приспати пильність російського царя уособлює образ Івана Мазепи. Послідовно і принципово інтерпретує Л.Старицька-Черняхівська поведінку “різноликого” гетьмана, його позірну гру з Петром I, умотивовуючи його ховання своїх замірів від усіх і пошуки шляхів звільнення від московського ярма. На противагу романтичній традиції моделювати образ Мазепи як спокусника, котрий звабив молоду Кочубеївну і жорстоко помстився її непіддатливому батькові, письменниця акцентує щирість кохання і теплоту взаємин між Мотрею і літнім гетьманом. Еволюція образу Мотрі через розкриття перед нею гетьманом своїх задумів і намірів щодо вільної Української держави відбувається від привабливої вродою закоханої юнки до свідомої, внутрішньо організованої і сильної духом поборниці народної волі.

Із дотриманням об'єктивних свідчень російських і українських істориків І. Борщака, М. Грушевського, В. Ключевського, С. Соловйова інтерпретовано в драмі агресивність і ненаситність, цинізм і мстивість російського монарха. Переконалим, хоч і фрагментарним, є трактування як військової незваженості, так і лицарської відповідальності, людської чесності шведського короля Карла XII.

У художній версифікації гетьмана Мазепи вибудовано два взаємопов'язані плани: зовнішній, до якого належать дії, вчинки героя як політика, дипломата, організатора старшини, культурника і освітянина, його поводження з людьми, і

опосередкований, що складається з характеристик гетьмана іншими дійовими особами.

Волюнтаристські переконання про сильного правителя, нестримну жадобу влади, схильність до провокацій, нагнітання мілітарної істерії серед позбавлених будь-якої національної гордості й честі, стурбованих лише власним шлунком людей високохудожньо інтерпретовані в образі римського децемвіра Аппія Клавдія. Для досягнення мети – стати римським цезарем – він переступає межу людяності – знищує конкурента Оппія Спурія, обріджує лідера мас Іцілія. Письменниця модернізує образ провідника ідеалів справедливості, мужнього відстоювача демократичних і ліберальних цінностей, який не похитнувся в суворих випробуваннях, екстремальних ситуаціях, не відійшов від своєї життєвої позиції.

У напружений, революційно-піднесений час, коли Л. Старицька-Черняхівська творила драму “Аппій Клавдій” [6, с.209-274], письменниця акцентувала історично зумовлену внутрішню роз’єднаність українців, їх національну атрофію і політичну індеферентність, а також актуалізувала необхідність мужнього і чесного провідника, відповідального державника.

Сильні прояви національної психології – від почуття власної гідності, протесту проти пригноблення до зневіри, податливості інстинктам анархії – набули виразності художніх версій в історичній драмі “Розбійник Кармелюк” [7, с. 3–106]. Її авторка мистецьки винахідливо розкриває, що драматизм Кармелюкового характеру зумовлений не тільки соціально-політичним становищем, а й вірою в торжество справедливості, в побратимські ідеали, що були зруйновані користолюбними, егоїстичними, анархічними прагненнями та діями повстанців.

Історична драматургія є найвагомішою за змістом, художньо-світоглядною функцією жанрово-стильовою структурою в творчій спадщині Л. Старицької-Черняхівської. Вона становить художній комплекс, що має такі складові: знання про минуле, погляди на історію, її дослідження, використання історичного матеріалу в творчості і як способу досягнення художньої мети, і як специфічної суб’єктивної форми сприйняття й інтерпретації історичних реалій.

Дослідження текстів, вивчення й аналіз авторського художнього арсеналу переконує в глибокому сприйнятті письменницею наукової галузі історії, розумінні ролі особи, еліт і мас в історичному процесі, співвідношення в ньому загальнолюдського й національного чинників.

Усвідомлюючи відсутність у тогочасному суспільстві ідеалу сильної, вольової особистості, яка внутрішньо була б незалежною й цілеспрямованою, письменниця художньо моделювала історичні постаті, які готові на самопожертву, страждання і самотність в ім’я вищого покликання. Першою з українських драматургів вона високохудожньо інтерпретувала намагання Петра Дорошенка упродовж його одинадцятирічного гетьманування об’єднати розділену Україну, державницькі устремління, жертвовність намірів затаврованого гетьмана Івана Мазепи, відсутність монолітного єднання сподвижників навколо ідеї творення самостійної України.

Визначальними особливостями історичної драматургії Л. Старицької-Черняхівської є різножанровий діапазон – від історичної мелодрами до драми

історико-соціальної, історико-психологічної, майстерні модифікації жанрових різновидів.

Детальний аналіз історичної драматургії Л. Старицької-Черняхівської дає підстави стверджувати, що історичні драми письменниці є невід'ємною частиною літературного процесу в Україні кінця XIX – перших десятиліть XX століття. Письменниця збагачувала проблематику, філософську концептуальність, дбала про модернізацію драматичних форм, розмаїття художніх інтерпретацій історичних реалій, динамізацію жанрово-стильових пошуків, сюжетно-композиційних конструкцій, про вихід української драматургії на ширші – світові обрії.

Список літератури

1. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари /Двадцять п'ять років українського театру (спогади та думки)/ Вступна стаття, упорядкував та примітки Ю. М. Хорунжого. – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.
2. Юсуфов Р. Историсофия и литературный процесс: средние века и новое время. – М.: Наука, 1996. – 266 с.
3. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Збір. творів: У 50 т. Т. 41. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 471-529.
4. Барабан Л. Людмила Старицька-Черняхівська. Тернистий шлях творчості. – Вінниця: Велес, 2000. – 89 с.
5. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. /Гетьман Дорошенко/ Вступна стаття, упорядкував та примітки Ю. М. Хорунжого. – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.
6. Старицька-Черняхівська Л. Аппій Клавдій. Драма на Вдій // Літературно-науковий вісник. – 1909. – Кн. XI. – С. 209-274. – Кн. XII. – С. 494-537.
7. Старицька-Черняхівська Л. Розбійник Кармелюк: Вистава на 5 дій і 6 одмін. – Харків: Кооперативне вид-во “Рух”, 1926. – 107 с.

Швец В.С. Жанровая специфика исторических драм Л. М. Старицкой-Черняховской /В.С. Швец // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 335-340

В статье рассматриваются жанрово-стилевые особенности историко-драматического наследия Л. Старицкой-Черняховской конца XIX – начала XX века. Обозначены ключевые мотивы, тематика и специфика исторических образов в драматическом наследии писательницы.

Ключевые слова: историческая драматургия, драма, образ, конфликт, исторический персонаж.

Shvets' V.S. Genre specific of history dramas by Lyudmyla Starytsca-Chernyahivska / V.S. Shvets'// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 335-340

The article is reviewed the genre-stylish features of history drama works by Lyudmyla Starytsca-Chernyahivska of XIX – XX centuries. It is determined the main motives, subject and it is considered the specific of historical types in authoress' drama heritage.

Keywords: history dramaturgy, drama, historical type, conflict, history figure.

Стаття надійшла до редакції 4 вересня 2010 року

УДК 821.161.2

ДО ПИТАННЯ ПРО МИСТЕЦЬКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАТОРСТВО

ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Шупта-В'язовська О. Г.

Одеський національний університет ім. Мечнікова, Одеса, Україна

У статті розглядається п'єса «Брехня» у контексті художньо-творчого експерименту В.Винниченка. Зокрема авторська доктрина «чесності з собою» як, з одного боку, спосіб встановлення порядку, а з другого – перехід системи до вищого рівня.

Ключові слова: художньо-творчий експеримент, хаос, порядок.

Постать Володимира Винниченка досить виразно асоціюється з художньо-творчим експериментом як своєрідним надзавданням письменника. Відразу слід зауважити, що поняття художньо-творчого експерименту не належить до розроблених і чітко окреслених. Більше того, видається, що на літературознавчому ґрунті належним чином зробити це навряд чи можливо та й потрібно. Адже творчість, у тому числі і словесна, від початків є експериментом, а художній твір – його результатом (чи не найбільш очевидною ланкою наслідків-результатів). Можна говорити про дещо парадоксальну ситуацію, коли письменники давно і наполегливо експериментують, але експеримент як такий культурна свідомість «поселила» в інших сферах, і тільки окремим представникам красного письменства вдається їй нагадати, що чи не найрадикальніший експеримент – художньо-словесний.

Відразу читач і критика помітили цю тенденцію у Винниченка, який згодом відкрито декларує морально-етичний експеримент під назвою «чесність з собою». Симптоматичною і виразно-концептуальною у цьому плані є його авторська орієнтація та самоідентифікація у строкатому «ізмами» літературному процесі початку ХХ століття.

Сказане змушує зробити висновок про те, що «локальні» експерименти Винниченка не слід сприймати замкненими, самодостатніми – вони мають складати цілісну систему. З цієї точки зору творчість письменника загалом становить експеримент, причини і мета якого потребують свого з'ясування.

Дозволимо припустити, що однією з причин звернення Винниченка до творчості була потреба осмислення навколишньої дійсності, яка синхронізувалася з її художнім баченням. Звичайно, подібне можна сказати чи не про кожного митця, але справа в тому, що ця загальна закономірність у кожному окремому випадку реалізується через неповторний суб'єктивний ракурс. Принциповою складовою цього ракурсу у нашому випадку можна вважати, зокрема, неприйняття несправедливості і примусу як двох взаємозумовлюючих складових існування людини на різних рівнях, їхнє неприйняття як принципу організації дійсності, а відтак – прагнення і пошук виходу з подібної ситуації.

Чи не найбільш вагомими з перерахованих моментів стали саме прагнення і пошук «виходу», саме вони спричинили Винниченка-революціонера, Винниченка – письменника-експериментатора. І все-таки, чому експериментатора? Мабуть тому, що екзистенційний дух доби, її інтуїція живилися відчуттям марності пошуку у відсутності виходу, а індивідуальний дух і творча свобода його знали і вимагали, а підтвердженням знання завжди є експеримент. Досить виразно це засвідчує письменницький дебют Винниченка, який традиційно і цілком справедливо пов'язується насамперед з шоком, спробою «висадити в повітря» ситуацію.

Драма «Брехня» належить до виразно винниченківських п'єс, хоча загалом властива його драматургічній манері єдність художньої пластики і штучності, привнесеної тенденційності, може здатися, не знаходить тут необхідної рівноваги. Передовсім тому, що характер центральної героїні, яка акумулює і генерує «брехню», не має надійної, виразно розробленої мотивації. Справді, навіщо так самозречено і впевнено бреше Наталя Павлівна? Щоб усі були щасливі? Але ж це і стає причиною нещастя всіх. Чи варто було заради такого тривіального висновку писати твір?

Подібні міркування можуть бути вагомими, якщо розглядати драму Винниченка як твір реалістичний, але ж чи є він таким?

З одного боку, відмовити у реалістичному типі узагальнення авторові п'єси недоречно. Хронотоп твору, характери дійових осіб, причини і засоби їхньої індивідуалізації цілком узгоджуються з реалістичною поетикою. Але з іншого, ця настанова руйнується чи то штучністю, чи то якоюсь неприхованою декларативністю, пов'язаною з волею автора. Поступово починаєш розуміти, що автор «Брехні» не відображає життя, а чинить з ним як експериментатор. Адже художнє, тим паче реалістичне відображення передбачає рух назустріч життю, проникнення в нього, розуміння і відкриття його смислу і логіки. Автору «Брехні» смисл і логіка життя відомі, і не їх він хоче донести читачеві чи глядачеві.

Йдучи від схеми, можна говорити про те, що в драмі під назвою «Брехня» мала йти мова про брехню як спосіб і смисл існування чи то окремих дійових осіб, чи то загальної тенденції суспільного життя, з чого мали робитися відповідні висновки (людина, яка засновує своє життя на брехні, тим самим його руйнує, суспільство, яке живиться брехнею, є недосконалим тощо). Може здатися, що подібне ми бачимо і у Винниченка. Але насправді це не зовсім так. Першим своєрідним ударом-розчаруванням для читача-глядача стає те, що автор без будь-якої підготовки, соціальної або психологічної експозиції, абсолютно прямолінійно зіштовхує його з очевидністю брехні, з брехнею в її примітивно-елементарному, а тому незаперечному вигляді. Уже на початку першої дії стає відомо, що Наталя Павлівна обманує свого чоловіка. Згодом з'ясується, що те ж саме вона робить із усіма іншими – крім чоловіка вона обманує Тося, Івана Стратоновича, батька чоловіка, а відтак і його двох сестер. Але при цьому вона – жінка розумна і сильна, адже на ній тримається матеріальне благополуччя сім'ї на момент дії, не вважає себе брехухою, а тим більше злочинницею. Розмовляючи з кожним, вона не намагається приховати від нього йому відоме, тобто обманути його. Інша справа, що вона не говорить,

наприклад, своєму чоловікові про те, чого він не знає, а швидше – не хоче знати, не хоче бачити (не випадково він недобачає).

Постає ще одне питання – чи тільки Наталя Павлівна бреше? Не будемо брати до уваги дрібний побутовий обман, до якого змушена вдаватися Пульхера, коли Наталя Павлівна не дає їй грошей, щоб заплатити за квартиру чи в магазині. Безперечно, усвідомлюють свою брехню Тось та Іван Стратонович, вони мучаться усвідомленням подвійності свого становища, але при цьому схильні перекладати свою брехню на Наталю Павлівну: вона змушує їх до цього, вони ж, навпаки, хочуть правди, хочуть все розставити на свої місця.

Художній світ драми є організованою системою, яка може розглядатися і як підсистема такої вищої цілісності як суспільство, оскільки все, що відбувається з її героями, зумовлене нормами і станом самого суспільства.

Вигукнувши «І звідки ти в нас такий взявся!», І. Франко тим самим уже запрограмував сприйняття Винниченка як письменника, що не схожий на жодного іншого. Але все-таки маємо розуміти, що при всій індивідуальній своєрідності Винниченка був і залишається письменником українським. При всій оригінальності його точок зору, ракурсів, прийомів і концептуальних підходів, авторський пошук Винниченка внутрішньо синхронізований з пошуками М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українки.

Чи не найбільш впізнаваним і виразним напрямком у художньо-творчому експерименті Винниченка є його «чесність з собою», що може розглядатися не тільки як морально-етична концепція, але і як спосіб урівноваження, гармонізації, стабілізації безкінечно суперечливого. Але сама назва «чесність з собою» передбачає певну аномалію, роздвоєність людини, її безкінечний вихід за власні межі і повернення в них. Ця пульсація людської свідомості має на меті само-заспокоєння, само-задоволення, само-зупинку. Таким чином думка Винниченка, моралізатора і експериментатора, вирішує одвічну проблему, яка полягає в суперечності і нездоланності станів руху і спокою, що у ХХ столітті постає як стиль відношень хаосу і порядку.

Уже сама назва драми – «Брехня» – передбачає розгортання у ній смислу «чесності», адже вони настільки між собою пов'язані, що уможливають існування одне одного.

Існування «чесності» з собою постає як наслідок усвідомлення неможливості (непотрібності) чесності з іншими, оскільки останнє не дозволить людині, вийшовши за власні межі, повернутися в них, – вона буде захоплена і підкорена іншими.

Художньо репрезентована Винниченком система перебуває в специфічному, але закономірному стані. Вона тяжіє до стабільності, самозбереження, що неминуче пов'язано з посиленням її структурованості: Наталя Павлівна не тільки зберігає родину, але й посилює її, запросивши батька і сестер чоловіка мешкати разом. Загалом метою її вчинків, а власне і смислом життя постає встановлення справедливості. Вона не любить чоловіка, але він заслуговує бути винагородженим за свою працю і безмежну довіру до жінки, і це є справедливо і чесно стосовно нього. Його батько все життя трудився і тепер має право відпочити, це також є

справедливим і чесним стосовно нього. Сестри чоловіка також мають право на краще життя. Справедливо і чесно, коли кожен отримує те, чого він хоче. І Наталя Павлівна прагне дати кожному саме це, будучи чесною з кожним. Встановлюючи справедливість, вона тим самим стабілізує систему, посилює і знерухомлює її структуру. Тим самим героїня прагне захистити свій світ від того хаосу-несправедливості, який панує навколо і загрожує його зруйнувати.

Трагедія Наталі Павлівни полягає в тому, що в ній співіснують дві протилежні тенденції, які не просто суперечать одна одній, а кардинально одна одну заперечують, процес їхнього взаємозаперечення передбачає згубний шлях. Смерть героїні, чи то її самогубство – це не тільки, а може й не стільки данина жанру, скільки логіка авторського експерименту, коли в одній дійовій особі закладене непереможне бажання щастя, гармонії, любові і одночасно не менш потужне і свідоме спалення мостів до них. Конфлікт, який переживає героїня, істотно має сквородинівське формулювання (як і загалом, колізія чесності з собою), адже розгортається він у координатах “розуму” та “серця”.

На перший погляд, поведінка Наталі Павлівни позначена єдністю раціонального та емоціонального: вона усвідомлює, що не можна говорити чоловікові правду, але і ставиться вона до нього широко; вона усвідомлює, що його батько заслуговує на повагу і спокійне життя, і широко дарує йому це; вона розуміє, що Тось та Іван Стратонович потребують любові, і широко обіцяє їм її. Отже, видається, думки й почуття узгоджені. Але вся справа полягає у тому, що Наталя Павлівна прагне дати лад щастю, зробити так, щоб усі були щасливі і щоб усе було справедливо. Але подібний стан речей передбачає жорстокий порядок, у який передовсім не вписується сама Наталя Павлівна, тому що саме вона, будучи єдиним по-справжньому активним елементом структури, пов'язана з хаотичністю і дестабілізацією.

Художньо-творчий експеримент Винниченка полягає вже у тому, що він руйнує звичаєну колізію любовного трикутника. Його герої опиняються, якщо продовжити аналогію з геометричною фігурою, в якомусь дивному багатограннику. Справа ускладнюється і тим, що Наталя Павлівна в принципі залишається незрозумілою іншим героям, оскільки вони вважають свої стосунки з нею любовними (чи розглядають їх в цій площині), вона ж їх такими по-справжньому не вважає. Її ставлення і почуття до чоловіка, Тося, Івана Стратоновича ґрунтуються не на любовній пристрасті чи її варіаціях, а зумовлені внутрішньою потребою героїні встановити лад, гармонію в житті інших, побачити їх щасливими, адже вона сама є втіленням щастя зі своєю вірою у справедливість.

Як правило, брехню пов'язують з образом Наталі Павлівни, і до певної міри це закономірно: вона обманує чоловіка, Тося, Івана Стратоновича, але з іншої точки зору брехнею обертається той світ, у якому вона живе, адже Андрій Карпович просто не хоче бачити стосунки Тося і дружини. Тось обманує не тільки Андрія Карповича, але й себе. Не випадково в цьому плані є і ледь намічена лінія Івана Стратоновича і Досі. Отже, Наталю Павлівну по суті не любить ніхто. Вона притягує інших, бо володіє тим, чого їм бракує – щирістю, справжніми почуттями, вірою у щастя. Страшнішою за брехню Наталі Павлівни постає брехня інших, бо

вони не тільки обманюють і інших, і самих себе, але, і то головне, бояться подивитися правді в очі. Найризикованіше тут грає Іван Стратонович, і не випадково саме він стає призвідцем трагічного фіналу.

Ми вже згадували деформацію Винниченком любовного трикутника, яку можна потрактувати і в тому сенсі, що у нього трикутник стає замкненим коло, центром якого є Наталя Павлівна. Саме вона потрапляє у регламентований і впорядкований світ, у який, разом із нею, приходить чуже цьому світові щастя. Руйнується впорядкованість світу, підвищується його хаотичність і стає очевидною неможливість його узвичаєного існування. Самогубство Наталі Павлівни одночасно руйнує старий порядок і дає можливість народитись новому – вищому і більш гармонійному.

Сьогодні небезпідставно вважається, що, на відміну від наукових, гуманітарні істини – істини у сфері суспільно-політичної, загалом життєвої діяльності людини – не відкриваються, але створюються самою людиною. Дозволимо собі стверджувати, що художньо-творчий експеримент Винниченка у драмі "Брехня" має не тільки морально-психологічну природу, є не тільки варіацією "чесності з собою", але покликаний відповісти на основоположне питання людського існування – сформулювати певну гуманітарну істину: чи можуть бути всі, а не тільки окрема людина, щасливими. Отримана ним відповідь очевидна. Ніхто не може встановити такого порядку, необхідної рівноваги. Чи не отримав Винниченко-письменник відповіді на питання яке вирішував і Винниченко-революціонер, політик?

Шупта-Вязовская О.Г. К вопросу о художественном экспериментаторстве Владимира Винниченко /О.Г. Шупта-Вязовская// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 341-345

В статье рассматривается пьеса "Ложь" в контексте художественно-творческого эксперимента В. Винниченко. В частности авторская доктрина «честности с собой» как, с одной стороны, способ воплощения порядка, а с другой – переход системы к высшему уровню.

Ключевые слова: художественно-творческий эксперимент, хаос, порядок.

Shupta-Vyazovska O.H. To the question about V. Vynnychenko's creative and artistic experiment /O.H.Shupta-Vyazovska// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 341-345

This article provides the analysis of the play "Brechnya" ("Lies") in the context of V. Vynnychenko's creative and artistic experiment. The author's idea of "being honest with himself" is, on the one hand, a means of creating order and, on the other hand, a means of putting the system on a higher level.

Key words: creative and artistic experiment, chaos, order.

Стаття надійшла до редакції 7 жовтня 2010 року

УДК 82-32

СЕЦЕСІЙНІ ПРОЦЕСИ В ЖАНРАХ МАЛОЇ ПРОЗИ

МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО

Янкова Н. І.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

У статті розглядаються структурні особливості і жанрово-стильова специфіка прози М.Грушевського. Белетристика аналізується з позицій сецесії жанру прози автора.

Ключові слова: сецесія, жанр, стиль, мотив, проблема, тематика, концепція.

Сецесійна стилістика пошукова за своєю сутністю. В ній поєднуються різні культурно-ідеологічні чинники: національні, загальнолюдські, динамічні форми суперечать класичним, а екзотичні образи сусідять із традиційними. Водночас семантика сецесії ґрунтується на візійних асоціаціях, як зауважує про це Я.Поліщук у монографії «Література як геокультурний проект» [5, с. 193]. Під цим кутом зору цікаво поглянути на жанрові особливості малої прози М.Грушевського, яку в українському літературознавстві згадують лише принагідно, у контексті його суспільно-політичних шукань, залишаючи поза увагою поетикальні та жанрово-стилістичні особливості його епосу. А вартість прозового доробку М.Грушевського визначили за творами белетристичного характеру, що відображали певні епізоди з української історії, приховані в архівах постаті й долі, які поза помітним впливом на хід історії наповнювали її людинознавчим змістом, надихали життям («Неробочий Грицько Кривий» і «Ясновельможний сват», «Бідна дівчина» і «Вихрест Олександр»).

Ця стаття присвячена проблемі сецесійних особливостей жанрових вимірів у творчості М.Грушевського. Мета дослідження – узагальнити особливості малої прози М.Грушевського та проаналізувати жанрові модифікації його прози, які з'явилися під впливом сецесійних процесів у літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Автор спирається на ідеї та висновки М.Зерова, Я.Поліщука, Ю.Коваліва та ін. щодо жанрових проблем української новелістики та особливостей перебігу літератури доби модернізму.

По-справжньому письменницький хист М. Грушевського виявився у лірико-філософських новелах, об'єднаних у цикли «Sub divo» («Під голим небом») та «Із старих карток». У цих творах розкриваються глибинні пласти духовної історії, що поєднують давнє і сьогочасне, цілковито у душі сецесійних настроїв епохи: митець кидає виклик попередній епосі в літературі та її реалістичному сприйняттю минулого українського народу. Історична пам'ять зберігає психологічні первні національного характеру, символізовані в архетипах світовідчуття. Змінюються не лише соціально-економічні обставини, але й духовні, зокрема, релігійні. Нові цивілізаційні фактори вбирають тривкі духовні первні народної самосвідомості, що свідчать про безперервність традицій, самозбереження «колективної душі» –

культурної моделі, акумулюють прадавній досвід і реалізують себе через символи-міфологеми. Нові нашарування на ці найархаїчніші пласти «колективного підсвідомого» відбуваються поступово. Вони переважно не руйнують первісної основи, а трансформуються в ній.

Улюблена тема Михайла Грушевського – пошуки людиною особистого щастя. Він розробляв її в таких творах, як «Ясновельможний сват», «Неробочий Грицько Кривий», «Особисте щастя», «Бідна дівчина», «Тестамент», «Історія одної ночі», рецензуючи, так би мовити, дуже конкретну дефініцію щастя: «Перше щастя чоловіка – вільно виконувати те, що йому каже його розум і совість. Решта – то не має ваги, то *ἀδιχφορον* (грецьке), що зовсім никне перед вічним і неустанным життям і розвоєм передвічної трійці: правди, добра й краси» [4, с. 218–219]. Такий герой переживає щастя як явище неможливе, але бажане для його існування, а його повноту – як наслідок сполучення ідеалів правди, добра і краси. Ці сецесійні мотиви виражені у традиційних жанрових формах, натомість історична тематика втілюється у розмаїтих жанрово-стильових модифікаціях.

Наприклад, жанр твору «Про батька козацького Богдана Хмельницького» М. Грушевський визначає як популярне оповідання з ілюстраціями. Це текст белетристичного характеру, написаний дуже жваво й цікаво. У простій, доступній манері викладено матеріал, який достовірно і просто передає атмосферу і події епохи «Богдана». Автор розпочинає своє оповідання з молодих літ Хмельницького й закінчує його смертю, таким чином, надаючи оповіданню агіографічного забарвлення. Отже, йдеться про поєднання жанру оповідання, агіографічної розповіді та ілюстрованого прозового твору. Така жанрова динамічність сприяє не тільки белетризації історії, але й розширює жанрові межі історичного оповідання, що взагалі було притаманне сецесії, у межах якої проникнення стилів та жанрів тільки віталосся. Белетризація історії, її своєрідне «оживлення», свідчить про намагання автора відтворити плінність історії, в якій чільне місце належить не ефемерним радощам світу, а монументальним постатям. Сецесійні відлуння ще потужніші в тих випадках, коли М. Грушевський відходить від історичної достовірності і представляє історичний факт як візію.

Оповідання «Розмова з Кривоносом» – це і є своєрідно історична візія з суто умовним сюжетом, характер якого можна кваліфікувати як параболічний. Матеріалом для написання твору послужила карпатська легенда про заховане в горах військо (подібні сюжети розробляли М. Яцків та В. Пачовський). Серед лісового завалу в горах з'являється Максим Кривонос зі своїми полками – він не вмер біля Львова. Натомість, незгодний з рішенням Б. Хмельницького відступити від міста, герой подався в гори чекати слушного моменту, щоб підняти своє військо. Візія постає тут не лише сном, але й передчуттям. Власне, через образ Максима Кривоноса пізнаємо ставлення самого М. Грушевського до постаті Богдана Хмельницького.

Першим, хто зазіхнув на гетьманський авторитет, М. Грушевський вважав ватажка, оспіваного народом Кривоноса, який воював на Волині з найлютішим ворогом козаків Вишневецьким. Ідеологія, політична, стратегічна лінія, зрештою, амбіції Кривоноса дали М. Грушевському підстави для надзвичайно цікавих

висновків: «Се не простий полковник; сей чоловік, видима річ, чує щось більше за собою. В польських кругах то вважали його, так би сказати, генеральним намісником Хмельницького, «гетьманом» його війська, тимчасом як сам Хмельницький представлявся володарем, головою нової козацько-української держави, то конкурентом і антагоністом Хмельницького» [1, с. 660]. М. Грушевський явно тяжів до «очищення» історії Хмельниччини від будь-якої «міфологізації». Неприйняття істориком легендарного та містичного стосовно реалій минувшини слід пов'язувати з його позитивістським баченням історичного процесу, що заперечувало фантастичний елемент і в художніх концепціях подій. У висвітленні Хмельниччини цього принципу автор дотримується якнайретельніше. М. Грушевський чітко відбирає фактичний матеріал, що стосується реальної, а не «легендарної» Хмельниччини. Причому «легендарна», на думку дослідника, наділена дивною особливістю – зберігати свою тривкість, проникаючи навіть у наукові праці ХХ ст. Але М. Грушевський визнавав правомірність існування легенд в іншому аспекті пошуку – літературній історії Хмельниччини.

Ще один сецесійний мотив – творчості як високодуховного акту – знайшов у М. Грушевського оригінальне втілення: і тематичне, і стильове. У центрі його художніх творів стоїть людина, але людина як національна істота. Так, скажімо, «Біжниця в Зомербергу» є фантазією, як і «Розмова з Кривоносом» або «Спомини Галайчука», реальним тут є лише історичне тло. М. Грушевський розглядає проблему, традиційну для творчості багатьох митців слова, зокрема, Т. Манна – роль і сутність мистецтва. Основне питання, котре порушує прозаїк, – чи мусить мистецтво служити громаді, виконувати прагматичні соціальні або національні функції, чи його головне призначення – бути цариною «чистої краси», художньо трансформованих переживань митця. Автор сам дає відповідь: «Доти він (поет. – Н.Я.) єдиний пан своїх вражінь і своїх замислів, своїх артистичних переживань і своєї артистичної творчості. Доти він оцінює їх з становища їх правди і щирости, а не тим, яке вражіння вони можуть зробити на сього, другого, третього – на телятників, позбавлених крихти артистичного почуття, і лихварів, які цінять твір штуки з того становища, наскільки він може заімпонувати іншим лихварям і баришівникам, котрих поглядом вони дорожать» [2, с. 354–355].

Порушуючи проблему ролі мистецтва, М. Грушевський аналізує його природу, наближаючись у своїх міркуваннях до поглядів, що їх висловив Т. Манн у відомій новелі «Тоніо Крегер». Український письменник формулює подібну до маннівської концепцію мистецтва та його походження: «В чарівній чаші мистецтва жовч, кров і сльози упокорення і насильства перетоплюються в чисті кристали краси. Бруд і неправда життя перетворюються в золото штуки. Але перетворюють їх теж тяжкі труди і породові муки творчості» [2, с. 359]. Це твердження відповідає розумінню Т. Манном мистецтва як прокляття, що тяжіє над митцем.

Але М. Грушевський, на відміну від Т. Манна, прагне відповісти на питання, «чи добре давати ілюзію, що ся творчість радісна, легка і свобідна, коли вона тяжка і волочить чоловіка по болоті, сльозам і крові?» [2, с. 359]. Відповіддю на нього стають дії Марка в «Біжниці в Зомербергу». Загалом же цей твір майстерно витончений щодо форми й вельми глибокий за змістом.

«Історія Сеньйори Занети Альберіго з Венеції» своєю іронічною екзотикою й еротикою схожа на «Декамерон» Дж. Боккаччо і «Кандід» Вольтера (Франсуа Марі Аруе), сецесійний стиль вітає таке декорування та стилізацію. Можна з упевненістю твердити, що до М. Грушевського в українській літературі аналогічних творів не існувало. За жанром це авантюрне оповідання, прикметне наявністю стандартних сюжетних елементів – викрадення та переслідування. Помічаємо тут і елементи казки-притчі з традиційними зачином і кінцівкою повчального характеру. Сюжет твору кумулятивний, багатоепізодний (відбувається повторення окремих подій), описи природи та побуту ущільнені, події розгортаються навколо однієї героїні, часопростір оповідання замкнутий, а його фінал – щасливий. М. Грушевський своїм твором апелює до читача, переконуючи його, що краса може бути карою. Використовуються тут і відомі афористичні вислови («любов зла і уперта»), символіка циклічності (Занета їде з Венеції та повертається у Венецію; у неї було 12 чоловіків) і под.

Белетристика М. Грушевського, за словами В. Страшкевича, не звертає на себе «особливою красою форми, однак його твори цікаві думками, в них закладені, безпосередньою щирістю почуття, що утворює при їх читанні настрої» [7, с. 842]. Людмила Старицька-Черняхівська підкреслювала, що «твори М. Грушевського дають не тільки вірну історичну обстановку, а й історичну психологію дійових осіб, а це найскладніше» [6, с. 45].

Живописність пейзажів, пластичність образів, лаконізм і стислість оповіді, використання суміжних ситуацій – домінантні ознаки творчої манери письменника. Гострі психологічні переживання, драматичні й зворушливі події, незвичайні асоціації, викликають у читача відповідний настрій, впливають на світ його емоцій, міркувань. Отже, твори його набувають яскраво вираженого динамізму, полістилістичності і, що ще більш цікаво і важливо, за жанром вони не є одновимірними, навпаки, М. Грушевський експериментує із жанрами і темами, шукаючи для кожного твору свою жанрово-стилістичну і ідейно-естетичну тональність, що цілковито відповідає сецесійним настроям у літературному процесі кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Світоглядна концепція прозової творчості М. Грушевського була міметичною, онтологічно і соціально закоріненою на мистецьких позиціях інших письменників ХІХ – початку ХХ ст., починаючи із І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, Олени Пчілки тощо, однак творчі пошуки в царині жанру й тематики не були йому чужими. Окремі ідеї оповідань М. Грушевського «Ніч», «Розмова з Кривоносом», «На горах» перегукуються з деякими творами І. Франка та М. Коцюбинського. Так, М. Коцюбинський, як відомо, в новелі «Intermezzo» відтворив особисті враження і переживання від «зустрічі» з природою. Аналогічним чином і М. Грушевський ділиться своїми спостереженнями, поєднуючи реальне з фантастичним, сучасне з минулим в оповіданнях «Ніч», «Предок» та ін.

Белетристичні твори М. Грушевського різноманітні за тематикою і художньою манерою виконання. У багатьох випадках вони водночас є художніми, публіцистичними та науково-історичними. Проте ці немовби різнорідні «пласти» постають не розрізненими, а в органічній єдності, хоча іноді переважає той чи

інший з них (скажімо, публіцистичний – в оповіданні «Бех-аль-Джугур», науково-історичний – у художньому нарисі «Вихрест Олександр»).

Незважаючи на те, що белетристика М. Грушевського не мала значного успіху, у свій час вона виконала корисну з історико-літературного погляду функцію – сприяла розвитку нового літературного напрямку, репрезентованого І. Франком, Лесею Українкою, М. Коцюбинським та іншими видатними майстрами слова. Белетристична спадщина митця розширювала тематичні обрії української літератури кінця XIX – початку XX ст. (насамперед завдяки творам із життя інших народів – арабів, італійців, німців, євреїв), прищеплювала нові прийоми на межі синтезу красного письменства, публіцистики та науки. Цей шлях виявився новаторським, перспективним.

Намагаючись визначити місце М. Грушевського в українській літературі, М. Зеров констатував: «Він стоїть на вододілі межі Кониським, Грінченком – і Коцюбинським, пристаючи до нової техніки письма, хоч стиль його – ясний, стислий, трохи сухуватий, як стиль, скажімо, кращих оповідань В. Леонтовича («Смерть і заповіт пана Івана Гречки») – ще далекий від оздобленого імпресіонізму Коцюбинського. Варті особливого відзначення і деякі формальні новини М.С.Г.» [3, с. 646]. Проза М. Грушевського відповідає своєрідності українського реалізму початку XX ст. При цьому їй притаманні деякі засоби, що нині виглядають уже застарілими: прийом сну (в оповіданнях «Особисте щастя», «Предок», «Розмова з Кривоносом»), використання «рамок», тобто засобу оповідання в оповіданні («У святої Софії» та «Біжниця в Зорембергу»).

Отже, белетристика М. Грушевського у своїх експериментальних зразках наближається до модернізму: відчутний відхід від жанрової одновимірності до сецесійної полістилістичності, від жанрової канонічності до експериментування із жанрами, від соціально-історичної проблематики до несподіваних відкриттів у царині змалюванні історичної постаті та події. Так у художньому мисленні українського письменника відбуваються зміни, що сприяють оновленню стильових особливостей новели, оповідання, нарису, свідчать про появу нових жанрових утворень у малій прозі та жанрових різновидів новели чи оповідання. Вивчення белетристики М. Грушевського мусить поєднуватися з дослідженням еволюції його світогляду. Від літературної творчості він перейшов до студій над українською історією та історією української літератури, хоча ніколи не втрачав зв'язків із художньою творчістю. Художній доробок, як згадував Михайло Сергійович в автобіографічному нарисі, віддзеркалювала його міркування, настрої, образи, якими не міг поділитися в своїх наукових і публіцистичних працях. Тому творча спадщина письменника становить неабиякий інтерес для літературознавства, особливо якщо для її аналізу застосовується новітні методи та підходи.

Список літератури

1. Грушевський М. Історія України-Руси. – Т. 9. – Кн. 1: Перша половина. Хмельниччина, роки 1650-1653; – Т. 9. – Кн. 2: Друга половина: Хмельниччина, роки 1654-1657 (початок). – Нью Йорк: Книгоспілка, 1957. – 869 с.

2. Грушевський М. Під зорями. Оповідання, начерки, замітки, історичні образи. – К.: Рух. – 1928. – 579 с.
3. Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М.Сулими. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 1301 с. – С. 646.
4. Марценюк С. З глибин тисячоліть / Грушевський М.С. Предок: Оповідання, нариси. – К.: Веселка, 1990. – 277 с. // Донбас. – 1992. – № 1-2. – С. 218-219.
5. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект: Монографія. – К: Академвидав, 2008. – 304 с.
6. Старицька-Черняхівська Л. Каїн та Авель // Книгар. – 1918. – № 5. – С. 189-190.
7. Страшкевич В. Красне письменство. Мих.Грушевський. Subdivo. Оповідання, начерки, замітки. Київ, 1918 р., 111 стор. // Книгар. Літопис українського письменства. – Київ, жовтень 1918. – № 14. – С. 840-842.

Янкова Н.И. Сецесийные процессы в жанрах малой прозы М.Грушевского / Н.И.Янкова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 346-351

В статье рассматриваются структурные особенности и жанрово-стилевая специфика прозы М.Грушевского. Беллетристика анализируется с позиций сецесии и жанра прозы автора.

Ключевые слова:сецесия, жанр, стиль, мотив, проблема, тематика, концепция.

Yankova N.I. Secession's processes in genres of the short prose of M. Grushevskyi's/ N.I.Yankova// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Phylology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 346-351

The article deals with the structural features and genre-specific stylistic prose of M.Grushevskyi's. Fiction is analyzed from the standpoint of secession genre in the prose of author.

Keywords:secession, genre, style, motif, problem, subject matter, concept.

Стаття надійшла до редакції 4 липня 2010 року

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

| | |
|--|---|
| Агаркова Інна Юріївна | аспірант кафедри української мови Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, м. Харків |
| Алексєєнко Наталія Михайлівна | викладач Кременчуцького університету економіки, інформаційних технологій і управління, м. Кременчук |
| Амичба Дімона Петрівна | к. філол. н., доцент кафедри лінгвістичної підготовки іноземців Дніпропетровського національного університету, м. Дніпропетровськ |
| Андрейченко Оксана Іванівна | к. філол. н., доцент кафедри українського мовознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Атаманчук Вікторія Петрівна | к. філол. н., викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського державного університету, м. Кам'янець-Подільський |
| Ачилова Віра Павлівна | к. філол. н., доцент кафедри українського мовознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Ачилова Олена Леонідівна | аспірант кафедри українського мовознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Багрій Марія Григоріївна | викладач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Балацька Юлія Юріївна | викладач кафедри українського мовознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Вашенко Ірина Анатоліївна | аспірант кафедри українського мовознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

| | |
|---|---|
| Вільчинська Тетяна Пилипівна | к. філол. н., доцент кафедри української мови Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, м. Тернопіль |
| Вірченко Тетяна Ігорівна | к. філол. н., доцент кафедри української та іноземних мов Криворізький економічний інститут, м. Кривий Ріг |
| Вісич Олександра Андріївна | завідувач Музею Лесі Українки, м. Ялта |
| Вишняк Михайло Якович | к. філол. н., доцент кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Гладка Ірина Сергіївна | асистент кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Гуменюк Віктор Іванович | д. філол. н., професор, завідувач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Гуменюк Ольга Миколаївна | викладач кафедри народно-інструментального мистецтва Кримського індустріально-педагогічного університету, м. Сімферополь |
| Дмитрук Марія Василівна | к. філол. н., доцент кафедри мовної і психолого-педагогічної підготовки Південного філіалу національного університету біоресурсів і природокористування «Кримський агротехнічний університет», м. Сімферополь |
| Джелілов Ахтем Алійович | аспірант кафедри кримськотатарського та турецького мовознавства Кримського інженерно-педагогічного університету, м. Сімферополь |
| Емірова Аділе Мемедівна | д. філол. н., професор кафедри російської філології РВНЗ «КІПУ», м. Сімферополь |
| Жуйкова Маргарита | д. філол. н., професор кафедри прикладної лінгвістики Волинського національного університету ім. |

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

| | |
|--|---|
| Василівна | Лесі Українки, м. Луцьк |
| Ковалик Марина Олексіївна | к. філол. н., викладач Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка, м. Кіровоград |
| Ковальчук Олександр Герасимович | д. філол. н., професор, завідувач кафедри української літератури Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя, м. Ніжин |
| Козлітіна Олена Іванівна | магістр, асистент кафедри української філології Кримського гуманітарного університету, м. Ялта |
| Колошук Надія Георгіївна | к. філол. н., професор кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського державного університету ім. Лесі Українки, м. Луцьк |
| Кочерга Світлана Олексіївна | к. філол. н., доцент; докторант Волинського національного університету імені Лесі Українки, м. Луцьк |
| Левицька Неллі Євгенівна | к. філол. н., доцент кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Лисенко Наталя Олексіївна | к. філол. н., науковий співробітник відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України, м. Київ |
| Макарова Тетяна Михайлівна | к. філол. н., старший викладач кафедри соціології та психології Криворізького факультету Запорізького національного університету м. Кривий Ріг |
| Малютіна Наталя Павлівна | д. філол. н., доцент кафедри української філології Південноукраїнського державного педагогічного університету, м. Одеса |
| Мейзерська Тетяна Северинівна | д. філол. н., професор, завідувач кафедри української філології Південноукраїнського державного педагогічного університету, м. Одеса |
| Мержвинський Віктор | к. філол. н., завідувач кафедри іноземної та української мови Кримський юридичний інститут Одеського державного |

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

| | |
|--|---|
| Володимирович | університету внутрішніх справ, м. Сімферополь |
| Михида Сергій Петрович | к. філол. н., доцент кафедри літератури Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка, Кривий Ріг, Україна |
| Моклиця Марія Василівна | д. філол. н., професор кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського державного університету ім. Лесі Українки, м. Луцьк |
| Мокренцов Денис Сергійович | асистент кафедри української філології Кримського гуманітарного університету, м. Ялта |
| Морозова Ганна Олександрівна | аспірант кафедри українського мовознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Полешук Ганна Ярославівна | аспірант Інституту філології Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ |
| Прадід Ольга Юрївна | аспірант кафедри українського мовознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Преображенська Тетяна Володимирівна | аспірант кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Разумейко Марія Станіславівна | к. філол. н., доцент кафедри українського мовознавства Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь |
| Свердан Тетяна Петрівна | к. філол. н., доцент кафедри історії та культури української мови Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці |
| Селіванова Олена Олександрівна | д. філол. н., професор, завідувач кафедри теорії і практики перекладу Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького, Черкаси, Україна |
| Стефанець Інна | студентка філологічного факультету Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці |

Володимирівна

**Трифонов
Роман
Анатолійович**

к. філол. н., доцент кафедри української мови Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, м. Харків

**Тхорук
Раїса
Леонтіївна**

к. філол. н., доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного інституту, м. Рівне

**Шубіна
Тетяна
Василівна**

асистент кафедри культури української мови Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, м. Сімферополь

**Шупта-
В'язовська
Оксана
Григорівна**

к. філол. н., доцент кафедри української літератури, Одеського національного університету ім. Мечнікова, м.Одеса

**Щербачук
Лідія Федорівна**

к. філол. н., докторант Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, м. Сімферополь

**Янкова
Надія Іванівна**

к. філол. н., асистент кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МОВОЗНАВСТВА

| | |
|--|----|
| <i>Агаркова І.Ю.</i> Втілення стереотипних уявлень про етноментальні особливості представників інших народів у фразеології і пареміології української мови (на матеріалі фразеосемантичних груп “Євреї” і “Цигани”)..... | 3 |
| <i>Амичба Д.П.</i> Сравнительное описание концептов: «Вера», «Любовь», «Подвиг» в русской, украинской и абхазской фразеологии и паремиологии..... | 10 |
| <i>Андрейченко О.І.</i> Структура і функції метафори “театру” в сучасному політичному дискурсі..... | 18 |
| <i>Ачилова В.П.</i> Парцеляція як один із прийомів експресивного синтаксису..... | 25 |
| <i>Ачилова О.Л.</i> Функціонально-семантична категорія кратності в сучасному мовознавстві..... | 32 |
| <i>Балацька Ю.Ю.</i> Класифікаційна характеристика фразеологічних одиниць на позначення екстралінгвістичного поняття “вольові стани людини”..... | 38 |
| <i>Ващенко І.А.</i> Фразеологізми як об’єкт описання у словниках південно-східного наріччя..... | 46 |
| <i>Вільчинська Т.П.</i> Концептуалізація зла у поетичній творчості Тараса Шевченка (на прикладі концепту “Чорт”)..... | 53 |
| <i>Дмитрук М.В.</i> Фразеологізми з компонентами – назвами тварин (на матеріалі говірок Нижньої Наддніпряни)..... | 61 |
| <i>Джелилов А.А.</i> Фразеосемантическая группа <i>ощущение</i> в крымскотатарском и украинском языках..... | 66 |
| <i>Эмирова А.М.</i> Крымскотатарская фразеология: универсальное и этнокультурное..... | 76 |
| <i>Жуйкова М.В.</i> Ідіома (<i>и</i>) <i>концы в воду</i> в синхронії та діахронії..... | 81 |
| <i>Картамишев О.О.</i> Семантичне поле фразеологічних одиниць на позначення спеціальних здібностей людини..... | 89 |

| | |
|---|-----|
| <i>Морозова Г.О.</i> Типологія формальної варіантності на матеріалі термінології акушерства і гінекології..... | 94 |
| <i>Половинко Е.А.</i> Имя числительное в курсе сопоставительной грамматики русского и китайского языков..... | 99 |
| <i>Прадід О.Ю.</i> Поліпредикативні конструкції в законодавчому акті (на матеріалі назв розділів і статей Кримінального кодексу України)..... | 106 |
| <i>Разумейко М.С.</i> Конверсивна кореляція у педагогічній лексиці сучасної української мови | 117 |
| <i>Сапун І.Р.</i> Вербалізація концепта <i>бизнесмен</i> в руской мовній картині світу..... | 122 |
| <i>Селіванова О.О.</i> Дискурсивна природа фразеологізмів..... | 130 |
| <i>Стефанець І.В., Свердан Т.П.</i> Мовно-психологічний образ жінки в українській фразеології (внутрішні якості)..... | 135 |
| <i>Трифонов Р.А.</i> Ідеологізація картини світу в “Радянських прислів’ях і приказках” | 142 |
| <i>Школяренко В.І.</i> Утворення фразеологічних одиниць (на матеріалі художньої літератури середньовісньонімецького періоду)..... | 148 |
| <i>Шубіна Т.В.</i> Діалектні і розмовно-народні слова в українській географічній термінології та номенклатурі кінця ХІХ – початку ХХ ст..... | 154 |
| <i>Щербачук Л.Ф.</i> Культурні концепти: зміст, структура, принципи класифікації..... | 159 |

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

| | |
|--|-----|
| <i>Алексєнко Н.М.</i> Особливості художнього психологізму в прозі та драматургії Володимира Винниченка (на матеріалі п’єси "Брехня" та оповідання "Дрібниця")..... | 163 |
| <i>Атаманчук В.П.</i> Художня еволюція образу головної героїні п’єси Володимира Винниченка "Брехня"..... | 168 |

| | |
|--|-----|
| <i>Багрій М.Г.</i> Неоромантичний герой у поемах Лесі Українки та Володимира Сосюри | 172 |
| <i>Вишняк М.Я.</i> Жанрова специфіка кримськoїлірики Лесі Українки..... | 178 |
| <i>Вірченко Т.І.</i> Драматургія Лесі Українки, Г. Гауптмана, Г. Ібсена: індивідуальні особливості процесу творення характерів..... | 191 |
| <i>Вісич О.А.</i> До питання про психологізм прози Лесі Українки..... | 199 |
| <i>Гладка І.С.</i> "Блакитна троянда" Лесі Українки та "Блакитний роман" Гната Михайличенка: спроба компаративістського аналізу..... | 205 |
| <i>Гуменюк В.І.</i> Літературознавчі й театральні інтерпретації п'єси Володимира Винниченка "Брехня"..... | 209 |
| <i>Гуменюк О.М.</i> Музикальність як прикметна ознака модерної поетики лірики Лесі Українки | 214 |
| <i>Ковалик М.О., Михида С.П.</i> Особливості еволюції драматургічної поетики Володимира Винниченка (п'єси «Дорогу красі» і «Брехня»)..... | 219 |
| <i>Ковальчук О.Г.</i> Мистецьке відображення характеру сучасного суспільства у творах Володимира Винниченка..... | 227 |
| <i>Козлітіна О.І.</i> Орієнтальні міфологічні традиції у творчості Лесі Українки | 234 |
| <i>Колошук Н.Г.</i> Новітні мистецькі тенденції у драматургії Володимира Винниченка та Леоніда Андрєєва | 240 |
| <i>Кочерга С.О.</i> Фаустівський дух як характерна ознака героя творів Лесі Українки..... | 249 |
| <i>Левицька Н.Є.</i> «Святі лицарі» в прозі Юрія Липи..... | 256 |
| <i>Лисенко Н.О.</i> До питання появи шістдесятників в українській літературі | 262 |
| <i>Макарова Т.М.</i> Етико-духовні позиції дійових осіб п'єси Лесі Українки "Блакитна троянда"..... | 272 |
| <i>Малютіна Н.П.</i> До питання про жанрову специфіку драматургії Володимира Винниченка (на матеріалі п'єси "Брехня")..... | 278 |

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| <i>Мейзерська Т.С.</i> Особливості композиції п'єси Володимира Винниченка "Брехня" | 284 |
| <i>Мержвинський В.В.</i> Ономастична сфера драми Лесі Українки "Блакитна троянда" | 290 |
| <i>Моклиця М.В.</i> До питання про трагедійність драматичних творів Лесі Українки | 301 |
| <i>Мокренцов Д.С.</i> Еволюція образу месії в українській драматургії початку ХХ століття | 308 |
| <i>Полещук Н.І.</i> Сецесійні процеси в жанрах малої прози Михайла Грушевського | 313 |
| <i>Преображенська Т.В.</i> Поетика експресіонізму в драматургії Володимира Винниченка (на матеріалі п'єси "Брехня") | 318 |
| <i>Тхорук Р.Л.</i> Долання й творче переосмислення національних мистецьких стереотипів у драмі "Брехня" Володимира Винниченка | 322 |
| <i>Швець В.С.</i> Жанроутворювальні характеристики історичної драматургії Людмили Старицької-Черняхівської | 333 |
| <i>Шупта-В'язовська О. Г.</i> До питання про мистецьке експериментаторство Володимира Винниченка | 339 |
| <i>Янкова Н.І.</i> Сецесійні процеси в жанрах малої прози Михайла Грушевського | 344 |
| ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ | 350 |
| ЗМІСТ | 355 |