

Журнал основан в 1918 г.

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАВРИЧЕСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
УНИВЕРСИТЕТА
имени В. И. Вернадского

Научный журнал

Серия «Филология. Социальные коммуникации»
Том 27(66), № 4

Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского
Симферополь, 2014

ISSN 1606-3716

Свидетельство о регистрации: серия КВ № 15711-4188Р
от 28 сентября 2009 года

Редакционная коллегия

Багров Н. В. – д. геогр. н., проф., академик НАН Украины (главный редактор)

Шульгин В. Ф. – д. хим. н., проф. (заместитель главного редактора)

Дзедолик И. В. – д. физ.-мат. н., проф. (ответственный секретарь)

Члены совета (редакторы серий)

Берестовская Д. С. – д. филос. н., проф.

Богданович Г. Ю. – д. филол. н., проф.

Вахрушев Б. А. – д. геогр. н., проф.

Казарин В. П. – д. филол. н., проф.

Копачевский Н. Д. – д. физ.-мат. н.,
проф.

Лазарев Ф. В. – д. филос. н., проф.

Петрова Э. Б. – д. ист. н., проф.

Подсолонко В. А. – д. экон. н., проф.

Темурьянц Н. А. – д. биолог. н., проф.

Ротань В. Г. – д. юрид. н., проф.

Шульгин В. Ф. – д. хим. н., проф.

Редакционный совет серии «Филология. Социальные коммуникации»

Богданович Г. Ю., д. филол. н., проф., ТНУ (редактор раздела «Социальные коммуникации»)
Казарин В. П., д. филол. н., проф., ТНУ (редактор раздела «Филология»)
Гуменюк В. И., д. филол. н., проф., ТНУ (редактор выпуска)
Александров А. В., д. филол. н., проф., Одесский национальный ун-т
Борисова Л. М., д. филол. н., проф., ТНУ
Ивченко В. И., д. филол. н., проф., Белорусский государственный ун-т
Ищенко Н. А., д. филол. н., проф., ТНУ
Коханова Л. А., д. филол. н., проф., Московский гос. ун-т имени М. В. Ломоносова
Маслова В. А., д. филол. н., проф., Витебский государственный ун-т
Меметов А. М., д. филол. н., проф., ТНУ
Новикова М. А., д. филол. н., проф., ТНУ
Орехова Л. А., д. филол. н., проф., ТНУ
Петренко А. Д., д. филол. н., проф., ТНУ
Ризун В. В., д. филол. н., проф., Ин-т журналистики Киевского национального ун-та
Сидоренко Н. Н., д. филол. н., проф., Киевский национальный университет
Шаклеин В. М., д. филол. н., проф., Российский у-т дружбы народов имени П. Лумумбы
Яблоновская Н. В., д. филол. н., проф., ТНУ
Ященко Т. А., д. филол. н., проф., ТНУ
Егорова Л. Г., к. филол. н., доц., ТНУ (ответственный секретарь)

Печатается по решению ученого совета
Таврического национального университета имени В. И. Вернадского (протокол № 10 от 14.11.2014 г.)

© Таврический национальный университет, 2014 г.

Подписано в печать 27.12.2014. Формат 70х100 1–16, 17,9 уч.-изд. л. Тираж 300. Заказ № ____.
Отпечатано СПД Бондаренко О. А., 295024, г. Симферополь, ул. Первой Конной Армии, 29а

«Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского».

Научный журнал. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 27(66). № 4.

Симферополь, Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, 2014.

Журнал основан в 1918 г.

Адрес редакции: просп. Академика Вернадского, 4, г. Симферополь, 295007.

<http://science.crimea.edu/zapiski/zapis.html>

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

УДК 811.161.2'373.72:81'23

СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТУ «ДОЛЯ»

У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Кадилова А. Д.

РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь

E-mail: uakafedra@mail.ru

У статті аналізується концепт «доля» у творчості Тараса Шевченка. Досліджено специфіку взаємодії між національною та авторською мовною і культурною свідомостями. Проблема концепту долі розкривається за допомогою кола бінарних фреймів: щастя – нещастя, багатство – злидні, удача – невдача, благословляти – проклинати. Наводяться паралелі на сюжетному, ідейно-тематичному, художньо-образному рівнях. Проаналізована авторська актуалізація зв'язку долі з волею людини, а також зв'язку протидії пасивному сприйняттю нещасливої долі. Відзначено як традиційність Тараса Шевченка в поетичному наповненні концепту «доля», так і авторське його наповнення новим художнім смислом. З'ясовано, що традиційно українці розглядали саму особистість, яка є як творцем, так і винуватцем своєї ж долі. Доля постає «таланом», «фортуною» – засобом «сприятливих / несприятливих» обставин. Доведено, що концепт «доля» характеризується винятковими можливостями включатися в різноманітні контексти.

Ключові слова: концепт доля, контекст, образ.

У національному просторі українців концепт *доля*, особливо на вербальному рівні, проявився у різноманітні образів надприродної сили. Найчастіше цей концепт набирає характерних антропоморфних ознак жінки. За народними уявленнями, власними та супутніми ознаками антропоморфізації, розрізняється *доля* активна («хороша») та пасивна, яка може бути «заспаною, запухлою, обтріпаною, неряшницею» [3, с. 192]. За народними віруваннями, хто відшукає свою *долю*, тому в усьому таланить і той швидко примножує свої статки; а хто не знайде її, то з його починань нічого не виходить [3, с. 191].

Уперше в україністиці концепт *доля* знайшов відображення у працях О. Потебні «Про Долю та споріднених з нею істот» і додатках до цієї розвідки. *Долю* мовознавець асоціює з поняттями «щастя», «притча», «лихо», «біда», «горе» тощо [7, с. 171]. Саме такий опозиційний підхід до *долі* наявний був в українців протягом багатьох віків.

Цінними в аспекті теоретичного вивчення концепту *доля* є дослідження Г. Булашева, М. Васильєва, А. Веселовського та інших учених. У національному світогляді розрізняється природжена *доля* як душа предків, доля-янгол і доля-душа людини, його двійник. В. Богданов наголошував на довільності такого структурування, пов'язаного з народними переказами, оскільки *доля* є началом позитивним та істотою зовсім не ворожою, не має характеру божественності, а становить лише втілене співіснування людини [5, с. 49].

Мета статті – проаналізувати семантичне поле концепту *доля* у творчій спадщині Тараса Шевченка.

Концепт *доля* має велике значення для традиційної культури минулого й сьогодення, тісний зв'язок із ціннісними орієнтаціями, релігійними настановами, менталітетом людини впродовж усього її існування. С. Аверинцев подає таке її визначення: «*Доля* у міфології, в ірраціоналістичних філософських системах ... нерозумна і неосяжна передумова подій і поведінки людини... Ідея *долі* як протиставлення ідеї свободи є соціальною і тому історичною» [1, с. 635]. Автор акцентує на двох константних аспектах розуміння долі:

- доля темна й непізнана сама по собі;
- єдина система координат, у якій вона привідкривається пізнаваній свідомості,
- це опозиція свободи й несвободи, де категорія долі є тотожною категорії несвободи.

У «Словнику символів культури України» зазначено, що «*доля* – символ Вищої Сили, Бога; щастя; талану; водночас – лиха, горя, біди, нужди, злиднів, неминучості, невідворотності. *Доля* в міфології різних народів є символом Найвищої та незбагненої Сили, котра впливає на людину упродовж усього її життя» [8, с. 96–97].

У «Великому універсальному словнику української мови» читаємо «*Доля* – фантастично-поетичний образ, який українці ототожнювали зі щастям. Найчастіше *доля* змальовувалася в образах жінки, панича, незнайомця. Щаслива *доля* – приємна на вигляд, чепурна, а лиха – заспана, запухла, неохайна (ще талан)» [6, с. 733].

«Великий тлумачний словник сучасної української мови» наводить два значення цього архетипу: «*Доля*, -і, ж. 1. Перебіг подій, збіг обставин, напрям життєвого шляху, що ніби не залежать від бажання, волі людини. У порівн. // Умови життя; життєвий шлях і те, що на ньому виникає. // Бажане, щасливе життя. 2. Стан, у якому перебуває або перебуватиме що-небудь; майбутнє чогось» [4, с. 237].

Поняття *долі* має декілька семантичних відтінків. *Доля* може бути щасливою, а може виконувати роль фатуму, доля як покара за гріхи або випробовування.

Контрастне зіставлення *долі* щасливої і нещасливої має місце насамперед у творчості тих письменників, які використовують засоби міфопоетики й відчутно спираються на традиції фольклору. До таких митців належав і Тарас Шевченко, у поезії якого авторські художні ідеї та образи органічно зливалися з народними думами й почуттями. Лекема *доля* в поетичному словнику Т. Шевченка є чи не найпомітнішою. Водночас у відповідному слововживанні чимало авторських актуалізацій і семантичних нарощень, що беруть участь у формуванні індивідуальної художньої картини світу.

Звертаючись до своєї *долі*, Тарас Шевченко наголошує на нерозривному її зв'язку з *долею* Батьківщини. У написаному на самому початку заслання вірші «А. О. Козачковському» він ставить поряд звертання до посланої йому *долі* та країни своєї: «*О, доле моя! Моя країно! Коли я вирвусь з цієї пустині?*» [10, с. 390]. Гіркота усвідомлення втрати волі, що так відчутна в питанні, яким доповнено ті звертання, засвідчує страждання поета не лише як заслання, але й як представника

поневоленого народу. Не випадково Л. Булаховський перше звертання вважає епітетом-прикладкою до власне звертання «моя країно» [2, с. 582].

Відомо, що мотив *долі*, переважно безрадісної, нещасливої (сирітської, наймитської, рекрутської тощо), є провідним в українській народній поезії. У Тараса Шевченка, якому випало стільки горя, поневірянь, принижень, цей мотив так само досить відчутний, і слово *доля* в його поезії часто супроводжується негативною оцінкою, пейоративними епітетами, наприклад: «Як же тебе не проклинать, Лукавая доле?» [9, с. 17]; «*Доленько моя! Глянь на мене, чорнобриву, Моя доле неправдива, Безталанна я!*» [10, с. 453].

Триптих «Доля», «Муза» і «Слава» відіграє велике значення для сприйняття концептуального осмислення Шевченком поняття *долі*. У першій поезії поет висловлює вдячність *долі*, що стала йому «другом, братом і сестрою», що «у нас нема Зерна неправ-ди за собою», і закликає *долю* йти далі шляхом чесного служіння правді та добру: «Ходімо ж, *доленько моя! Мій друже вбогий, нелукавий!*» [10, с. 583]. Музу автор характеризує високими епітетами пречистая, святая, чиста, золотокрила та ін. і яку вважає подарунком своєї *долі* молодій, власне, й ототожнює з тим кращим, що було в його нелегкій *долі*: «І я живу, і надо мною З своєю божою красою Гориш ти, зоренько моя, Моя порадонько святая! Моя ти *доле* молодая! Не покидай мене» [10, с. 584]. Надто критичним є вірш, присвячений славі, зрадливий «перекупці п'яній», яку, втім, автор теж називає своєю *долею*, звертаючись із проханням дозволити «пригорнутись»: «...Мені, моя *доле*, Дай на себе подивитись, Дай і пригорнутись, Під крилом твоїм любенько В холодку заснути» [10, с. 585].

Таким чином, концепт «Доля» в розумінні українського народу завжди базувався на принципові дуалізму. Традиційно українці розглядали саму особистість, яка є як творцем, так і винуватцем своєї ж «Долі». *Доля* постає «таланом», «фортуною» – засобом «сприятливих / несприятливих» обставин. Необхідно відзначити традиційність Тараса Шевченка в поетичному наповненні концепту *доля* і його авторське наповнення новим художнім смислом.

Список літератури

1. Аверинцев С. С. Судьба / С. С. Аверинцев // Филос. энцикл. словарь. – М. : Наука, 1989. – 1029 с.
2. Булаховський Л. А. Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка / Л. А. Булаховський // Вибрані праці: У 5 т. — Т. 2: Українська мова. — К., 1977. — С. 573–593.
3. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування / Г. О. Булашев. – К., 1993. – С. 191-192.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
5. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика : деякі аспекти дослідження / В. В. Жайворонок // Мовознавство. – 2001. – № 5. – С. 48-63.
6. Загоруйко О. Я. Великий універсальний словник української мови / О. Я. Загоруйко. – Харків : Торсінг Плюс, 2010. – 768 с.
7. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології (психо-когнітивний та етнокультурний аспект) : [монографія] / О. О. Селіванова. – К. ; Черкаси : Брама, 2004. – 276 с.
8. Словник символів культури України / [за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіда]. – 3-тє вид. – К. : Міленіум, 2005. – 352 с.
9. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 10 т. / Тарас Шевченко. — К., 1949–1963. — С. 17–64.
10. Шевченко Т. Твори: У 3 т. / Тарас Шевченко. — Т. 1: Поетичні твори. — К., 1963. — С. 209–585.

Кадырова А. Д. Семантическое поле концепта СУДЬБА в творчестве Тараса Шевченко / А. Д. Кадырова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 3–6.

В статье анализируется семантика концепта «судьба» в творчестве Тараса Шевченко. Исследована специфика взаимодействия между национальной и авторской сознаниями. Проблема концепта «судьбы» раскрывается с помощью круга из бинарных фреймов: счастье-несчастье, богатство-бедность, удача-неудача, благословлять-проклинать. Указываются параллели на сюжетном, идейно-тематическом, художественно-образном уровнях. Проанализирована актуализация поэтом связи судьбы с волей человека, а также противодействия пассивному восприятию несчастливой судьбы. Отмечено как традиционность Тараса Шевченко в поэтическом наполнении концепта «судьба», так и авторское наполнение его новым художественным смыслом. Выяснено, что традиционно украинцы рассматривали человека как личность, которая является как творцом, так и виновником своей же судьбы. Судьба предстает «фортуной» – средством «благоприятных / неблагоприятных» обстоятельств. Доказано, что концепт «судьба» характеризуется исключительными возможностями включаться в различные контексты.

Ключевые слова: концепт судьба, контекст, образ.

Kadyrova A. D. The semantics of the concept of DESTINY in the works by Taras Shevchenko / A. D. Kadyrova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 3–6.

The article deals with the semantics of the concept 'destiny' in the works of Taras Shevchenko. The specificity of interaction between national and author's language and cultural consciousness is considered. The article considers culturally marked national concept of Ukrainian culture 'Destiny', which is represented in the works of Taras Shevchenko.

The problem of the concept of 'destiny' is revealed by a range of binary frames: happiness-unhappiness, poverty, wealth, good luck, bad luck, bless, curse. Indicated on the plot parallels, ideological and thematic, artistic and imaginative levels. The actualization of the contact of the destiny with the will of man was analyzed. As well as the actualization of the resistance to passive perception of unhappy destiny was also analyzed in the text.

The traditionalism of Taras Shevchenko in poetic filling of the concept 'destiny' was marked. The author's filling of the concept 'destiny' with the new artistic sense was noted in the article as well. It is found that the Ukrainians traditionally regarded man as a person who is both the creator and originator of his own destiny. The foundation of human consciousness is an ethnic philosophy, which is inseparably formed of spiritual and material culture of the people. This ethnic philosophy uses the genetic code, which is orally transmitted from generation to generation with verbal knowledge of our ancestors.

The lexeme 'destiny' in the poetic vocabulary of Taras Shevchenko is the most visible. However, a lot of the respective author's actualization discourse and semantic extension involved in the formation of individual artistic world view. The concept of 'destiny' presents as 'fortune' – it also means 'favorable / unfavorable' circumstances. It is proved that the concept of 'destiny' is characterized by the exceptional features include a variety of contexts.

Keywords: the concept of destiny, the context, the image.

Стаття надійшла до редакції 11 листопада 2014 року

УДК 811.161.2

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОД НАЗВ НАРОДНИХ ТАНЦІВ У ПОЕМІ «ГАЙДАМАКИ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Коба А. А.

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: anastasia.koba@yandex.ru*

Статтю присвячено дослідженню національно-культурного коду назв народних українських та польських танців (на матеріалі поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка). Визначено роль хореографічних онімів у зображенні національного характеру, світобачення та культури українського народу.

Ключові слова: національно-культурний код, народні танці, мова творів Т. Шевченка.

Місце Т. Шевченка в українському суспільстві і в українській культурі особливе. За різних часів, в залежності від політичних та суспільних подій, змінювалось і ставлення до митця та його творчості. Пізнання постаті Шевченка, його творчої спадщини, місця в українській і світовій культурі – процес постійний і необхідний.

Проблема вивчення мови художніх творів Т. Шевченка має тривалу історію. Іван Огієнко, кваліфікуючи роль Кобзаря в історії української літературної мови як її творця, підкреслював: «Шевченко перший з нас глибоко зрозумів вагу літературної мови в письменстві, й тому творив її, пильнуючи, щоб вона була найкращою» [16, с. 140]. У ґрунтовній праці «Історія української літературної мови» він один із перших окреслив основні особливості літературної мови поета – в основному на рівні лексики (відсутність полонізмів, русизмів, архаїзмів, запозичень, уникання опрощення, тобто просторічного мовлення та ін.).

Мова творів Шевченка досліджувалась у різних аспектах. Так, наприклад, лексичний рівень творів Кобзаря у своїх працях вивчали Січкарь С. А. [19], Карпенко Ю. О. [9]. Граматико-стилістичний аспект досліджували Скляренко В. Г. [20], Ленець К. В. [1] та ін. Останнім часом активно розвивається такий напрямок у вітчизняному мовознавстві, як етнолінгвістика. Ці питання розглядали зокрема Н. Молотаєва [15], В. В. Жайворонок [7].

Є наукові роботи, в яких простудійовані мовно-стилістичні особливості окремих творів Шевченка. Наприклад, у поемі «Гайдамаки» Є. Ткаченко розглядає деякі питання функціонування топонімічних поетонімів [22], а О. І. Приймачок досліджує у цьому творі безеквівалентну лексику та проблеми її перекладу [18].

Актуальність нашого дослідження базується на недостатньому висвітленні проблеми національно-культурного коду в творах Т. Г. Шевченка. *Мета статті:* дослідити національно-культурний код назв народних танців у поемі Т. Г. Шевченка «Гайдамаки».

Хореографічна складова помітно вирізняється в шевченківському творчому

малюнку, що надає йому особливої пластичності. Танець і пісня у митця доповнюють і утверджують такі риси його поезії, як правдивість, народність тощо. І якщо зв'язки поетичної творчості Т. Г. Шевченка з музичним фольклором привертали увагу багатьох дослідників [11; 13; 17], то проблема впливу народного танцювального мистецтва на творчість поета ще й досі залишається малодослідженою. Попри чималу кількість досліджень шевченкіани в різних видах мистецтва, майже відсутнє вивчення творчості Кобзаря в галузі хореографії. Втім у його поетичних, драматичних та прозових творах присутня значна кількість яскравих танцювальних сцен та історичної інформації про хореографічне мистецтво.

Поема «Гайдамаки» є одним із найвизначніших історичних творів Т. Шевченка раннього романтичного періоду, що змальовує картину селянського повстання 1768 року, відомого в історії під назвою Коліївщина, приводом до якого були знущання конфедератів над населенням Правобережної України. Поема була написана у 1839 – 1841 роках у Петербурзі. Сам поет говорив, що основним джерелом «Гайдамаків» була усна народна творчість (пісні, перекази й легенди) та історичні праці російських, польських авторів про Коліївщину. При тім у поемі «Гайдамаки» помітне прагнення автора подати картину епохи. Відповідно до цього, в «Гайдамаках», крім авторської оцінки, використовуються фольклорні мотиви, фольклорна образність.

Для зображення традицій, колориту того часу, Т. Шевченко використовує назви українських, а також польських та старовинних танців. Народний танець побутує у своєму природному середовищі і має певні традиційні для певної місцевості рухи, ритми, костюми тощо; це стихійний вияв почуттів, настрою, емоцій. Він виконується в першу чергу для себе, а потім – для глядача (товариства, гурту, громади).

У поемі «Гайдамаки» нами було виявлено п'ять назв танців: *метелиця*, *гопак*, *краков`як*, *мазур*, *вальс*, серед яких до українських народних належать метелиця та гопак, до польських – краков`як, мазур, до бальних – вальс. Звернемо увагу на національно-культурний код найменувань цих танців.

Народившись у глибині віків, утверджуючись, розвиваючись, український народний танець увібрав у себе локальні, лексичні, структурно-композиційні особливості, манеру і форму виконання, де він побутував, що вирізняє його навіть від однойменних білоруських та російських танців. Шевченкові рядки містять цінну історичну інформацію про українські народні танці «Метелиця», «Горлиця», «Гопак». Цим самим автор підтверджує, що зазначені танці були популярними не тільки за його часів, а й набагато раніше:

*Кобзар вишварив, а козаки – Аж Хортиця гнеться – Метелиці та гопака
Гуртом оддирають [23, с. 70]. Ой гон, гопака! / Полюбила козака [23, с. 112].*

Назва *гопак* позначає український народний танець запорізького походження. Виконується соло, парами або групами у швидкому темпі з використанням віртуозних карколомних стрибків. Назва походить від українського вигука *гон*, що вимовлявся під час танцю. Гопак виник у побуті Війська Запорозького й спочатку виконувався лише чоловіками. Тепер його танцюють разом з чоловіками і жінки.

Гопак може виконувати один (обов'язково чоловік), два, три і більше танцюристів. У сценічній обробці він має відповідну композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур, що, чергуючись, утворюють його орнаментальний малюнок. Проте гопак завжди відзначається національним, героїчним забарвленням. У літературній мові це слово багатозначне: позначає назву танцю та музики, під яку виконується. Також зустрічається у фразеологізмах: «*гопака оддирати*» (*садити і т. ін.*) – танцювати гопака із запалом. Назва танцю гопак асоціюється з козаками, сміливими людьми, символізує мужність, хоробрість, молодецьку силу, завзятість, патріотизм [23, с. 18].

У Великому тлумачному словнику української мови слово «гоп», від якого, найімовірніше, походить назва танцю, трактується як «звуконаслідування, яким супроводжується стрибок, притупування в танці тощо». Водночас, в українській мові функцію відтворення звуку після удару виконує вигук «гуп». Тому деякі дослідники припускають, що назвою «Гупалівщина» одного із розділів поеми «Гайдамаки», Т. Шевченко увиразнював силу й «гучність» народного повстання. «Гопання» в танці невід'ємне від «гупання», що підкреслює і Т. Шевченко, й інші автори, фіксуючи, що «гопак» танцюють так, аж земля «гнеться», «здригається» і т. ін. [8].

Назва танцю *метелиця* позначає народний імпровізаційний танець. Виконання у швидкому темпі, з частими змінами фігур та обертаннями створює враження заметілі, завірюхи. Звідси й походить найменування танцю. Назва багатозначна, утворилася шляхом метафоризації. Танець зберігає близькість до хороводів, у ньому використовуються елементи гопака. Кількість виконавців необмежена. Усі встають у коло обличчям до центру і беруться за руки. Заздалегідь вибирають головну пару виконавців. Танець супроводжується співом з текстами жартівливого характеру. Поширений він по всій Україні, а також у Росії та Білорусії. Основний зміст метелиці в різних країнах є спільним, а форма розкриття його – неоднакова. Раніше метелицю, як і інші побутові танці, танцювали під пісню, яку виконували самі танцюристи [5, с. 18].

Танцювальні рухи, характерні для «Гопака», «Метелиці», становлять основу танців центральної України, визначають головні національні риси української народної хореографії. Усі українські народні танці, що збереглися в художньому побуті народу, виконують під музичний супровід.

Польські танці мають свою багаторічну історію. В усі часи різні народні свята завжди супроводжувалися танцями, піднесеними та емоційними. Польські танці жваві, веселі, граціозні, темпераментні. Змальовуючи сцену веселощів конфедератів і ляхів, Т. Шевченко точно зазначив назви найбільш популярних польських танців: краков'як та мазурка:

«Де цимбали? грай, псявіро!» / Аж корчма трясеться – / Краков'яка оддирають, / Вальса та мазура [23, с. 78].

Краков'як є назвою відомого польського народного танцю, що народився у Краківському воєводстві. Танець виконується під жваву мелодію, має швидкий ритм, складається майже цілком з невеликих стрибків і підскоків, які виконують з легкістю, ледве торкаючись землі. У танці гарні пластичні рухи рук, фіксовані пози

спини і постави в цілому. Виконують краков'як парами, класична форма танцю має як чимало спільних перегруповань по колу, діагоналі тощо, так і соло для виконання окремими парами. Чоловіки танцюють гордо і темпераментно, із окликами і притупами, а жінки – витончено, плавно. Назва танцю походить від назви місцевості, де він виник. У літературній мові це слово має декілька значень: назва танцю, музики та пісеньки типу коломийки [3, с. 590].

Назва *мазурка* (*мазур*) позначає польський народний танець, що народився у Мазовії. Це легкий граційний танець із характерними пристукуваннями підборів. З XIX ст. набуває популярності в Європі як бальний танець. Назва виникла від найменування жителів провінції Мазовія – польське *masur*. Мазурка являла собою кульмінацію балу і обов'язково передбачала імпровізацію і чоловіче соло, дама ж, повністю підкоряючись кавалеру, рухалася плавно, своїм спокоєм ніби закликаючи його до виконання химерних фігур, наприклад, антраша. Антраш – основний елемент мазурки – високий стрибок, під час якого треба встигнути три рази стукнути ногою об ногу. Особливого шарму кавалеру надавало вміння вправно пристукнути підборами у потрібні моменти танцю. На основі мазурки з'явилося безліч танців і варіацій, таких як вальс-мазурка, полька-мазурка і па-де-труа. Назва танцю «мазурка» багатозначна: польський національний танець, що поширився в інших країнах як бальний; музика до цього танцю, музичний твір у ритмі цього танцю [3, с. 645].

Бальні танці – це назва групи парних танців, що мають народні витоки і призначені для виконання на вечорах, балах, змаганнях тощо. Найменування *вальс* вказує на плавний парний танець, що виконується під музику з розміром у 3/4 такту. Повільний вальс народився ще в 70-ті роки XVIII століття, завдяки синтезу різних танців європейців. Основою його є танець під назвою «матенік» і його вигляд «фуріанте», який був популярний в селах на свята. Також предком вальсу вважаються австрійський «ліндлер» і французький «вольт». З'явившись у різних країнах світу, вальс постійно трансформувався в національний танець. Таким чином, з'явилися вальс-мазурка, англійський вальс, угорський вальс та ін., які дещо відрізняються від оригінального вальсу. Назва *вальс* – плавного чи швидкого парного танцю – є символом кохання, романтики, надії.

Образи поеми «Гайдамаки» – Ярема, Галайда, Гонта, Залізник, Оксана – стали безсмертними, у тому числі, й через танець. Відомий у діаспорі український хореограф В. Авраменко, який активно пропагував народний танець як національну традицію України на американському континенті, видав книжку про українське народне хореографічне мистецтво [2, с. 11]. Поряд із багатьма зібраними ним танцями, автор подає «Гопак парубоцький», «Запорожський герць» і «Танок Гонти». На Дніпропетровщині та Запоріжжі й досі живе танець «Гонта».

Найменування народних танців, які є важливою складовою національних традицій українського етносу, виразно розкривають його обрядові, соціальні, етнічні, матеріальні та духовні особливості. Назви танців поряд із загальноновживаним значенням мають ще й символічний зміст, який є уособленням національного характеру, світобачення, культури українського народу. Саме танці гопак, метелиця, мазурка, краков'як, вальс допомагають письменнику передати

український менталітет та краще відзеркалити колорит зображеної історичної епохи.

Список літератури

1. «Друже мій єдиний!»: Початкова формула звертання в листах Т. Шевченка / К. В. Ленець // Культура слова. – К. : 1989. – Вип. 37. – С. 38–43;
2. Авраменко В. Українські національні танці / В. Авраменко. – Вінніпег – К. : 1928. – 60 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел]. – К. : Ірпінь : Перун, 2005. – 1728 с.
4. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1962. – 360 с.
5. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 613 с.
6. Єрмоленко С. Я. Сучасні аспекти дослідження мови Тараса Шевченка / С. Я. Єрмоленко // Одеський лінгвістичний вісник. – 2014. – Вип. 3. – С. 57–67.
7. Жайворонок В. В. Лінгвостилістична основа творчості Т. Г. Шевченка / В. В. Жайворонок // Мовознавство. – 1994. – № 2–3. – С. 3–15.
8. Каміна Л. І. Основні форми українського народного танцю [Електронний ресурс] / Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/2009_zv_8_3.php
9. Карпенко Ю. О. Символічна функція власних назв у поезіях Т. Шевченка / Ю. Карпенко // Літературна ономастика: зб. ст. – Одеса : Астропринт, 2008. – С. 37–39.
10. Кокуленко Б. Мистецтво танцю у творчості Т. Шевченка / Б. Кокуленко // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 1. – С. 15–23.
11. Коломієць В. Народна пісня в житті і творчості Тараса Шевченка / В. Коломієць, О. Іванова // Шевченкознавчі студії. – 2013. – Вип. 16. – С. 30–37.
12. Конторчук Г. Творчість Т. Шевченка як об'єкт мовознавчих студій / Г. Конторчук // Волинь – Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2010. – Вип. 21. – С. 244–249.
13. Мартинюк М. В. Ціннісні аспекти мовно-національної культури в контексті музичної інтерпретації творчості Т. Г. Шевченка [Електронний ресурс] / Режим доступу http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_7_53.php
14. Матусевич Н. І. Хореографічне мистецтво / Н. І. Матусевич. – К.: Мистецтво, 1963. – 45 с.
15. Молотаєва Н. В. Етноміфологеми у художньому мовленні Т. Шевченка: концепт і знак / Н. В. Молотаєва // Мовознавство. – 1994. – № 2–3. – С. 15–20.
16. Огієнко І. І. (Митрополит Іларіон). Історія української літературної мови / І. І. Огієнко. – К. : Либідь, 1995. – 140 с.
17. Пономаренко М. Виховний потенціал вітчизняної музичної шевченкіани / М. Пономаренко, Г. Шихова // Нова педагогічна думка. – 2013. – № 2. – С. 160–165.
18. Приймачок О. І. Лексико-граматичні особливості російського перекладу поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» / О. І. Приймачок // Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля. Філологічні науки. – 2014. – № 1(7). – С. 260–264.
19. Січкач С. А. Ідіолект Тараса Шевченка і сучасні мовні норми : автореф. дис. к. філол. Н. : спец. 10.02.01 – Українська мова / Світлана Анатоліївна Січкач – К., 2003. – 19 с.
20. Склярєнко В. Г. Авторські наголоси у творах Т. Г. Шевченка / В. Г. Склярєнко // Культура слова. – К.: Наук. думка, 1989. – Вип. 37. – С. 22–25.
21. Словник танцювальних термінів і виразів [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://svit-tanok.com.ua>
22. Ткаченко Є. Особливості функціонування топонімічних поетонімів у поемі Т. Г. Шевченка «Гайдамаки» [Електронний ресурс] / Режим доступу : litmist.org.ua/?p=19925
23. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1985. – 640 с.

Коба А. А. Национально-культурный код названий народных танцев в поэме «Гайдамаки» Тараса Шевченко / А. А. Коба // Ученые записки Таврического национального университета

имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 7–12.

Статья посвящена исследованию национально-культурного кода названий исторических, народных украинских и польских танцев в поэме "Гайдамаки" Т. Шевченко. Рассматривается значение личности поэта, его место в украинской и мировой культуре. Освещена история изучения языка художественных произведений Кобзаря. Указываются основные работы, посвященные этому вопросу. Отдельно рассмотрены аспекты изучения языка поэмы "Гайдамаки". Поднимается проблема отсутствия исследований влияния народного хореографического искусства на творчество поэта. В статье выявлено общее количество названий танцев, употребляемых в поэме «Гайдамаки», классифицировано их за происхождением. Дана характеристика каждого танца, история его возникновения, происхождение названия, особенности исполнения, символическое значение. Прослеживается влияние образов поэмы "Гайдамаки" на народное хореографическое искусство Украины. В заключении говорится о важной роли народных танцев в передаче национального характера, мировоззрения, культуры украинского народа. О возможности поэта с помощью названий танцев передать украинский менталитет и колорит изображенной исторической эпохи. Указывается значение танцевального искусства в творческой деятельности Т. Шевченка.

Ключевые слова: национально-культурный код, народные танцы, язык произведений Т. Шевченка.

Koba A. The national-cultural code names of folk dance in the poem «Haydamaky» by Taras Shevchenko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 7–12.

This article is devoted to national-cultural code names of historical, Ukrainian and Polish folk dance in the poem «Haydamaky» by Taras Shevchenko. Here the importance of the poets personality is discussed, his place in Ukrainian and world culture. The article shows the history of Kobzar's art works language. The main works on this subject are specified here. The aspects of «Haydamaky» language learning are separately considered. Researches absence problem of folk choreographic art influence upon the poets creative work is raised in the article. The total number of dance names used in the poem "Haydamaky" are published in this article, classified by origin. You can find characteristics of each dance, its origin history, origin of the name, dancing specifics, symbolic meaning. Poems images influence of «Haydamaky» on Ukrainian folk choreographic art is visible. In conclusion says about the important role of folk dances in national character demonstration, worldview, culture of Ukrainian people. It says about poets possibility using dances names to show Ukrainian mentality and peculiarity of historical era that shows. The meaning of dancing art in the creative activity of Taras Shevchenko is showing in the article.

Keywords: national cultural code, folk dances, language of Taras Shevchenko works.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 821.161. 2 -13

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ОБРАЗІВ ТА РЕАЛІЙ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ЛІНИ КОСТЕНКО

Мустафаєва М. А.

***Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: mustafayeva93@mail.ru***

У статті визначаються особливості реалізації ідеї історизму в творчості Тараса Шевченка та Ліни Костенко. Аналіз здійснено на основі дослідження ранніх історичних творів Тараса Шевченка й історичних романів Ліни Костенко. Шляхом зіставлення і порівняння визначено найхарактерніші риси подібності та відмінності інтерпретування історичних реалій та осіб у творах поданих авторів. У результаті дослідження виявлено, що Т. Шевченко у своїх творах приділяв більше уваги зображенню загальної історичної картини епохи Гетьманщини, а Л. Костенко, навпаки, робила акцент на окремі персоналії цієї доби, загалом, Богдана Хмельницького. Розглянуте явище може бути використане при детальному вивченні творчості Т. Шевченка та Л. Костенко, їх порівняльному аналізі.

Ключові слова: історизм, Тарас Шевченко, Ліна Костенко, художня інтерпретація історичного минулого, козацтво, Богдан Хмельницький.

Українське письменництво усіх часів позначене інтересом до національної історії, передусім спогадів народу про давні часи, козацьку славу, Хмельниччину, Руїну, Коліївщину та інше. Водночас у літературі відбувається усвідомлення цінності людської особистості як однієї з визначальних рис авторського світогляду, що здійснюється в контексті історичного минулого, передусім козацького. Відтак, історичні образи та реалії постають у центрі уваги в творчості митців старого та нового покоління, які переосмислюють українське минуле кожен по-своєму.

Загалом історичні події, образи, які постають у творчості Т. Шевченка та Л. Костенко, є не повністю дослідженим питанням. Окремі аспекти теми студіюються у працях В. Барки, Л. Задорожної, І. Лисяка-Рудницького, Ю. Охрімовича та ін. Мета та завдання роботи полягають у дослідженні історизму у творчості обох митців, здійсненні їх порівняльного аналізу їхніх творів, визначенні спільних та відмінних рис.

У добу романтизму, представником якого частково був Т. Шевченко, оспівувалася доба козащини та Хмельниччини. Саме осмислюючи козацьку добу, автори звертаються до історичних джерел, передусім до літописів, дум, історичних пісень тощо. І. Лисяк-Рудницький цілком правомірно наголошує, що «наші патріоти кінця XVIII – початку XIX століття мислили не етнічними, а історично-правничими категоріями. Вони прагнули, щоб «Малоросії» були повернуті її права та вольності, гарантовані Переяславською умовою. Їх ідеалом була віднова автономії Гетьманщини приблизно в таких формах, як вона існувала до централістичних реформ Катерини II» [4, с. 206].

Саме прагнення відродити національну державність зумовили домінування історизму як світоглядної риси митців-романтиків. У добу романтизму набуває особливої актуальності ідея державної незалежності України, джерелом якої стала передусім «Історія Русів». Вона синтезувала ті думки та позиції, які визначали світогляд тогочасної української інтелігенції, зокрема письменників. Ідея незалежності утверджувала історизм як ту світоглядну рису, яка веде до її практичної реалізації. Саме козацтво бачилося прообразом сил, які у нові часи здатні втілити державну незалежність України у реальне життя. Історизм Тараса Шевченка сформувався на основі переказів і легенд про Коліївщину та Гетьманщину, які він чув із уст свого діда Івана, пізніше – із прочитаних джерел.

Ранні твори Шевченка репрезентують романтичний, ідеалізований образ козацької України. Звернення до образу козацтва зумовлене повагою до славних традицій і героїчної боротьби за волю та незалежність, а також прагненням актуалізувати його значення. Шевченка цікавить доба, коли «запорожці вміли панувати». Він наголошує, що Україна стала бездержавною і залежною, втративши свободу, підкреслює, що не зовнішні вороги, а внутрішні протистояння між своїми стали головною причиною втрати державної незалежності України. Ці внутрішні уособиці були спричинені боротьбою за владу між гетьманами, що викликало гострий осуд Шевченка. Тож головною рушійною силою національного відродження він вважає передусім просте козацтво і тих його лідерів, які не йдуть проти загальнокозацької волі. У цьому полягає головна особливість Шевченкового історизму, у центрі якого – зображення сміливого козацтва. Розбудова славної козацької держави асоціюється у Шевченка передусім із образами простих козаків, а козацьку старшину і гетьманів він критикує за владну боротьбу.

Саме просте козацтво виступає у Шевченка носієм свободи як індивідуальної, так і національної. Як зазначає В. Барка, «в Шевченка поняття свободи при всенародному і вселюдському значенні мало найбільш персональний характер, порівнюючи з поезією всіх його сучасників; для нього воля народу була одночасно конкретною і особистісною волею кожної окремої людини в загальному складі. Шевченкові чужа модель ідеологічного походження – з «програм», що озвучували народ, ніби отару в загорожі, звідки виводять «єдиним махом» на пастівник свободи і зоставляють худобою під батогом нового «хазяїна» [1, с. 96].

В образі простого козака у Шевченка втілюється людина честі та справи. Він істинний борець за волю особисту та національну. Але це не означає, що Шевченко прагне до повернення Гетьманщини. Натомість ідеться про можливість відродження колишньої волі та справедливості в умовах нових історичних обставин. Крім того, у творчості Шевченка козацтво є образом, через який втілюється і передається категорія героїчного чину.

Ідеєю козакоцентризму як історичного світогляду митця перейнята вся спадщина Шевченка, передусім твори раннього періоду: «Тарасова ніч», «Тарас Трясило», «Гайдаки», «Гамалія». Так, у «Тарасовій ночі» (1838) бачимо козацтво як захисника національної волі та православної віри. У контексті звернення до історичного руху під проводом Тараса Трясила 1630 року твориться образ

ідеального романтичного героя. Визначальною рисою характеру гетьмана є єдність його інтересів і позицій із простими козаками. Він – істинний борець за свободу:

Обізвався Тарас Трясило
Волю рятувати,
Обізвався, орел сизий,
Та й дав ляхам знати! [6, с. 87].

Тарас Трясило завжди радиться із козаками щодо того, як чинити далі, аби не піти урозріз із їхніми позиціями. В образі отамана Тарас Шевченко втілює позитивні риси українського козацтва: сміливість, рішучість, войовничість, мудрість, прагнення вибороти свободу для своєї країни.

Так само єдність отамана та козаків показана у творі «Іван Підкова» (1839). Отаман розумний, оскільки усвідомлює важливість бути з простими козаками як головну запоруку своїх перемог. Повна довіра козаків до отамана можлива за умови, якщо він виступає виразником і захисником їхніх інтересів:

А попереду отаман
Веде, куди знає [6, с. 146].

Шевченко не вимальовує портрет Підкови у найдрібніших деталях. Він обмежується називанням лише окремих предметів: чорні вуса і чуприна, заправлена за вухо, люлька в роті. Саме мінімалізм і знаковість для української свідомості цих предметів-символів сприяє заповненню лакун, і перед внутрішнім зором постає повний образ: засмагле у походах обличчя, серйозні, але не позбавлені посмішки, очі, кремезні руки й ноги, широкі плечі, червоний жупан тощо. Також автор підкреслює шанобливе ставлення козаків до Трясила, які звертаються до нього «батьку отамане».

По-іншому розглядається історична площина в поемі «Гайдамаки» (1841). Передусім вона виражається через творення різних типів образів козаків, це Ярема Галайда, Іван Гонти, Максим Залізняк. Ярема в інтерпретації Шевченка є втіленням прагнень гайдамаків, їхнім ідейним символом. Фактично Ярема своїм образом втілює все гайдамацтво як рушійну силу визволення українського народу. На відміну від Яреми Іван Гонти був сотником надвірних козаків – регулярного війська Станіслава Потоцького, яке боролось з гайдамацтвом. Фактично Гонти, ставши на чолі цього війська, пішов проти свого народу. Але цей переступ був тимчасовим, тому з часом Гонти усвідомив це, перейшовши на бік повстанців. Хоча це не позбавляє його необхідності спокутувати гріхи минулого, виявом чого стає убивство ним своїх синів. Це символічний сюжетний мотив, адже насправді у Гонти було дві доньки і син. Гайдамацтво є для Шевченка втіленням кращих сил українського суспільства, здатних здійснити перетворення. Митець висловлює жаль, що справа гайдамаків не була завершена:

Посіяли гайдамаки
В Україні жито,
Та не вони його жали.

Що мусим робити?
Нема правди, не виросла;
Кривда повиває... [6, с. 168].

Загалом для Т. Шевченка козацтво є втіленням інституту лицарства, сил, які складають кращі представники народу. У творі «Гамалія» (1842) показано українське козацтво у XVII столітті. Це часи, коли воно перебувало на піку своєї слави і сил, здійснюючи численні походи на чолі зі своїм лідером:

Наш отаман Гамалія,
Отаман завзятий,
Забрав хлопців та й поїхав
По морю гуляти,
По морю гуляти,
Слави здобувати,
Із турецької неволі
Братів визволяти [6, с. 298].

Завдяки зусиллям Гамалії багато козаків уникнуло смерті у неволі.

Якщо розглядати творчість Т. Шевченка з погляду розкриття історичної тематики, то можна відмітити, що основну увагу митець приділяв зображенню простого козацтва, деякою мірою возвеличуючи його мужність та силу, а самі історичні події відходили на другий план.

По-іншому трансформує історичну тематику сучасна поетеса Ліна Костенко. Вона звертається до героїчного минулого у своїх творах, бо, як говориться: минуле – це наше сучасне і майбутнє. Поезія Ліни Костенко застерігає від втрати історичної пам'яті. Особливо виразно ця думка звучить у її романі у віршах «Маруся Чурай». Образ Марусі зливається з образом України, що сигналізує нащадкам через століття, що треба пам'ятати свою славу історію.

До образу Марусі Чурай у літературі митці зверталися дуже часто, але в цих творах розглядався переважно любовний аспект драми життя легендарної співачки, що, безперечно, занижувало її історичну роль для нації і рідного краю як співця і не давало можливості показати історичне тло, розорену поляками, але не скорену й готову до боротьби під булавою Б. Хмельницького Україну. Ліна Костенко, поставивши в центр свого історичного полотна легендарну дівчину, заговорила насамперед не про кохання, а про насувні проблеми нації і держави. Михайло Слабошпицький ставить історичний роман Ліни Костенко на перше місце не тільки в її творчості, а й серед українських творів XX століття: «Твір «Маруся Чурай» Ліни Костенко – не просто наша обікрадена й поганьблена історія, не тільки художня енциклопедія життя українського народу середини XVII століття. Це – історія, яка осмислює саму себе, мислячи історією. Це – партитура вічних мотивів духовного буття народу... Чи й треба казати про те, якої неймовірної популярності зажив цей роман у нас тільки за одне десятиліття літературного життя! Мені здається, якщо в національному письменстві є такі твори, як «Маруся Чурай», значить, воно не безнадійне, і не безнадійна доля того слова – воно виживе і вистойть у цьому складному і трагічному світі, який не має сентиментів до жодного народу» [5, с. 94].

Художній твір вважається історичним передовсім тоді, коли автор достовірно й всеохоплююче відображає історичну епоху. Навіть принцип умовності, за яким на початку роману сама поетеса визнає перевагу художнього домислу над фактами («А що, якби знайшлася хоч одна...»), не тільки не знижує читацьку цікавість, а ще більше її посилює, змушуючи читати художній текст прискіпливіше.

Від картини суду, свідків, представників місцевої влади, побутових сцен життя до колориту козащини в різних іпостасях національних героїв (полковник Пушкар, гонець-запорожець, дід Галерник, сам Хмельницький) перед нами постає правдива картина життя України XVII ст.

Авторка не ідеалізує українців, але й не змальовує їх як народ, роз'єднаний антагоністично-класовою ненавистю, чого в українському середовищі ніколи й не було. Саме через це Ліні Костенко не раз закидали прихильність до «теорії єдиного потоку» української нації (за Михайлом Грушевським). Як справжній художник, Ліна Костенко не розставила відразу своїх героїв по відведених сюжетною канвою місцях, а виписала їх у русі.

Козацька сила не лише в обов'язку боронити Україну, а й у єдності громадянського та особистого. Як опора людського існує світ гідності. Симптоматично, що саме почуття власної гідності найбільше не в пошані в антагоністів козацького лицарства. А якраз цей шляхетно-волелюбний стан поетеса протиставляє канцелярсько-бюрократичній машині, якою намагаються вичавити з людини все горде, підкорити її поведінку приписам, далеким від народної моралі, що уособлюється в романі нормами співжиття козацької республіки – Запорожжя. «Полтава карає співця», – скаже Іскра в похідному наметі, хоча й розуміє, що зараз ідеться про долю краю, а він «про чиєсь гам одненьке життя». Гетьманові не байдуже й «одненьке життя», адже за ним – славне минуле батька Марусі, легендарного Чурая.

Звичайно, в суперечках про історичну реальність особи Марусі Чурай незаперечною лишається вимога: поки не знайдено бодай одного документа, де зафіксовано її ім'я, можна говорити лише про літературну легенду, започатковану історичною повістю О. Шаховського «Маруся – малоросійська Сафо». На сьогодні такого манускрипту ще не маємо, але після роману Ліни Костенко Маруся Чурай стає нарешті цілком реальною особою, хай не в площині історичній, та, що не менше, а в даному разі, мабуть, важливіше, на терені літератури.

Наступний твір «Берестечко» Л. Костенко – це перший в українській літературі історичний роман у віршах, у якому художньо осмислюється одна з найбільших трагедій періоду визвольної війни українського народу (1648–1654 рр.) та доля одного з найвидатніших державних діячів – Богдана Хмельницького. Велика увага до непересічної особистості та її внутрішнього світу в контексті історичного минулого України є традиційною рисою творчості письменниці й становить одну з важливих граней її мистецького письма. *«Постійно поглиблюване осмислювання вселюдського досвіду в царині духу – органічна лінія поетичного розвитку Ліни Костенко. І це не випадкове, а продумано вибіркоче звернення до постатей, у діяльності яких щось примушує озватися чутливий камертон поетової свідомості»* [2, с. 39].

Історичний роман Ліни Костенко «Берестечко» – твір унікальний за своєю змістовою суттю. Масштаб художнього мислення поетеси настільки глибокий та об'ємний, що у його сфері знайде духовну та інтелектуальну поживу філолог, історик, психолог і будь-який читач водночас.

«Берестечко» фактично утворює діалогію з попереднім романом. Історичність у художньому стилі поетеси посідає особливе місце й органічно вплітається у жанрову модель роману у віршах, яка виникла як змішування ознак трьох родів літератури – епосу, лірики і драми, – вона поєднує багатоплановість, епічні принципи розповіді з суб'єктивністю, що притаманна ліричним творам.

У цьому творі Л. Костенко розкриває постать Б. Хмельницького не як сильного та славетного гетьмана, а як вразливу, слабку особистість зі своїми сумнівами, зі своєю трагедією. Авторка не прагне у романі оспівувати перемоги та величність гетьмана, а хоче показати, що така могутня людина може зламатися під натиском зради, поразки. Але потім, повіривши в себе, знову «воскреснути» у своїй могутності.

Отже, проаналізувавши твори Тараса Шевченка та Ліни Костенко, ми можемо констатувати, що обох митців – минулого й сучасного – цікавила історія як спосіб виявлення власного світогляду. Вони розглядали минуле українського народу з точки зору власного ставлення до подій та осіб, не оминаючи історичних фактів. Але відмінність їх у тому, що в творчості Т. Шевченка історична тематика розкрита повніше та ширше, ніж у Л. Костенко. У Кобзаря наявна велика кількість історичних подій та осіб. Натомість наша сучасниця охоплює невеликий період історії – час гетьманування Богдана Хмельницького.

Спільною історичною постаттю у творчості поетів є образ славетного Богдана Хмельницького. Л. Костенко та Т. Шевченко аналізують діяльність Б. Хмельницького в історіософській площині, тобто опираються на ціннісні категорії в оцінці тих чи інших історичних фактів, пов'язаних з іменем гетьмана. Погляди Л. Костенко, реалізовані, наприклад, у «Берестечку», співзвучні з позицією Кобзаря: історія України – тягла, «славне» минуле, присутнє «тут і тепер» у вигляді своїх фатальних наслідків, а відтак, не може бути підставою для національних гордоців (у Т. Шевченка: *«Тяжкі діла! Якби їх забути, я оддав би веселого Віку половину»* [6, с. 254], у Л. Костенко: *«Там зрада, там злодійство»* [3, с. 99], *«Видать, це наше неподільне право – своїх гетьманів обкидать багном»* [3, с. 100]).

Т. Шевченко та Л. Костенко сприймають гетьмана як будівничого української держави. Тільки аналіз творів Т. Шевченка показує, що висвітлення ним особи і діяльності Б. Хмельницького мало не чуттєво-спонтанний, а спонукальний характер і зумовлювалося особливостями його історичного світогляду (*«Щоб зрозуміти політичний стан України та його причини, Тарас Шевченко звертався до історичних джерел, тобто намагався пояснити ближче в часі віддаленішим..., а постійно оспівуючи Гетьманину, [поет] не міг не віддавати належного заслугам Б. Хмельницького в організації української держави на порозі нового часу»* [6, с. 111]). Перебуваючи в координатах «нового часу», Л. Костенко звертається до часів гетьманування Хмельницького як до періоду, коли українство продемонструвало можливість консолідації, а отже, здатність до державотворення.

Ліна Костенко визнає Кобзаря як національного героя, провідника, гетьмана. Це виражено у ряді її поезій. Так, постаті Т. Шевченка присвячено поезії «Княжа гора», «Повернення Шевченка». «Кобзарю, знаєш...», «Заворожи мені, волхве!». Як дві рівновеликі постаті в контексті української історії розглядаються Т. Шевченко та Б. Хмельницький у «Берестечку»: Хмельницький – будівничий Української козацької демократичної держави, Т. Шевченко – «*гетьман слова*» [3, с. 137]. З відстані кількох століть Л. Костенко оцінює діяльність Б. Хмельницького та Т. Шевченка як надзвичайно плідну, таку, що мала серйозний вплив на формування української нації – гетьман кував політичну базу для презентації нації у світі, поет формував світогляд українства.

Обидва митці прагнули максимально наблизити свої твори до історичної правди, а персонажів – до реальних осіб в історії. Але Т. Шевченка більш цікавило сам феномен героїчного минулого загалом, ніж окремі особистості та їх діяння. А Л. Костенко, навпаки – поодинокі історичні події та герої.

Список літератури

1. Барка В. Правда Кобзаря / Василь Барка. – Нью-Йорк, 1961. – 289 с.
2. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості / В.С.Брюховецький. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
3. Костенко Л. Берестечко: Історичний роман / Ліна Костенко. – К.: Укр. письменник, 1999. – 157 с.
4. Лисяк-Рудницький І. Каразин і початки українського національного відродження // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. 2 т. – Т. 1. – К., 1994. – С. 203–220.
5. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Книга третя. – К.: Рось, 2000. – 94 с.
6. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т./ Тарас Шевченко. – К.: Наук. думка, 1989. – 528 с.
7. Яременко В. І. Історіософські аспекти відображення діяльності Б. Хмельницького у творчості Т. Г. Шевченка / В. Яременко. – 1995. – № 4. – С. 100–113.

Мустафаева М. А. Переосмысление исторических образов и реалий в творчестве Тараса Шевченко и Лины Костенко / М. А. Мустафаева // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 13–20.

В статье определяются особенности реализации идеи историзма в творчестве Т. Шевченко и Л. Костенко. Анализ осуществлен на основе исследования ранних исторических произведений Т. Шевченко и исторических романов Л. Костенко. Путем сопоставления и сравнения определено самые характерные особенности сходства и отличия интерпретации исторических реалий и личностей в произведениях данных авторов. В результате исследования определено, что Т. Шевченко в своих произведениях уделял больше внимания изображению общей исторической картины эпохи Гетманщины, а Л. Костенко, наоборот, делала акцент на отдельные персоналии этого периода, в общем, Богдана Хмельницкого. Рассмотренное явление может быть использовано при детальном изучении творчества Т. Шевченко и Л. Костенко, их сравнительном анализе.

Ключевые слова: историзм, Тарас Шевченко, Лина Костенко, художественная интерпретация исторического прошлого, казачество, Богдан Хмельницкий.

Mustafayeva M. A. The interpretation of historical characteristics and reality in the works by Taras Shevchenko and Lina Kostenko / M. A. Mustafayeva // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 13–20.

The article defines the specifics of realization the ideas of historicism in the works of T. Shevchenko and L. Kostenko. The analysis is based on the study of early historical works of T. Shevchenko, particularly «Night of Taras (Taras Tryasylo)», «Haydamaky», «Hamalia» and historical novels by L. Kostenko, such as «Marusia

Churay», «Berestechko». The article focuses on the description of historical events and heroic images, their interpretation in the works of T. Shevchenko and L. Kostenko. The attention was given to the attitude of these artists to the past of the Ukrainian people. The historical realities and the people in the works of the authors represented by matching and comparing the determined characteristic of the similarities and differences of interpretations of. The study revealed that T. Shevchenko in his works, paid more attention to the image of the overall historical picture of the era of the Hetmanate, and L. Kostenko, on the contrary, focuses on the individual personalities of this era, in General, Bohdan Khmelnytsky. The consideration the phenomenon can be used for detailed study of the works of T. Shevchenko and L. Kostenko, their comparative analysis. **Keywords:** historicism, Taras Shevchenko, Lina Kostenko, artistic interpretation of the historical past, the Cossacks, Bogdan Khmelnytsky.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 811.161.2:82.09

ХАРАКТЕРИСТИКА МОВНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТВОРЧОСТІ КОБЗАРЯ У РОЗДУМАХ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Пелипась М. І.

***Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: p_shkola@mail.ru***

У статті розглянуто погляди Максима Рильського на особливості мови і стилю Тараса Шевченка. Проаналізовано міркування видатного вченого щодо значення творчості Т. Шевченка в оновленні та збагаченні виразно-зображальних можливостей української літературної мови, а також простежено характеристику М. Рильським неперевершеної поетичної майстерності Кобзаря у використанні засобів звукопису, тропів і фігур, різних лексико-стилістичних розрядів, у побудові синтаксичних конструкцій, в особливостях віршування і т. ін.

Ключові слова: майстер слова, народний поет, творча індивідуальність, старослов'язми, церковнослов'язми, мовностилістичний аналіз, індивідуальність стилю, переспіви, літературна двомовність.

Актуальність даного дослідження зумовлена недостатністю комплексного вивчення наукової діяльності М. Рильського щодо мовних особливостей творчості Т. Шевченка. Мета статті – аналіз наукової спадщини М. Рильського та висвітлення його практичних порад. Об'єктом дослідження є лінгвістична, публіцистична спадщина М. Рильського. Предметом дослідження є виявлення та оцінка на основі вивчення праць, окремих висловлювань М. Рильського щодо значення творчості Т. Шевченка в оновленні та збагаченні виразно-зображальних можливостей української літературної мови.

М. Рильський відводив надзвичайно велике значення використанню виразно-зображальних можливостей слова в літературно-художній творчості і мовній майстерності письменника. Він писав, зокрема: „Навряд чи хто буде заперечувати, що слово, мова – основний будівельний матеріал і головна зброя письменника” – і одночасно зауважував з жалем: „Проте власне на мовну сторону творчості великих прозаїків, драматургів, поетів світу багато критиків і літературознавців у минулому та чимало й наших сучасників не звертали і не звертають тієї найпильнішої уваги, якої вона заслуговує” [9, т. 16, с. 480]. Він так схарактеризував роль нової на той час галузі філологічної науки – лінгвостилістики: „Вчені, які працюють у цій галузі, стоять ніби на межі між лінгвістикою у вузькому значенні слова і літературознавством у загальноприйнятому розумінні. Своїми студіями над лексикою, синтаксисом, фразеологією та іншими елементами мови того чи іншого письменника, того чи іншого літературного прямування вони не тільки збагачують мовознавство, а й поглиблюють аналіз творчості письменників, наочно показуючи, як слово творця слугує його мислі, як виявляє воно його ідейно-естетичні концепції, яку роль відіграє індивідуальна мова письменника в розвитку загальнолітературної мови і т. ін.” [9, т. 16, с. 480; див. також: 9, т. 16, с. 415].

Основне місце в цій частині мовознавчої спадщини М. Рильського посідають міркування (окремі зауваження, полемічні нотатки, повніші характеристики й навіть цілі мовні портрети) про творчість Тараса Шевченка.

Характеризуючи Т. Шевченка як „нашого найбільшого художника слова” [9, т. 12, с. 293], „майстра слова, який мало рівних собі має в світовій літературі” [З мовознавчої..., с. 87] і приєднуючись до вже загальноприйнятої його характеристики як основоположника нової української літературної мови [див., наприклад: 9, т. 16, с. 481, 452], М. Рильський істотно поглиблює наше розуміння місця геніального Кобзаря в історії української літературної мови. Його міркування з комплексу проблем „Шевченко і українська мова” висловлені в серії статей про Кобзаря: „Тарас Шевченко” (1939–1955 рр.), „Поетика Шевченка” (1953 р.), „Балада Шевченка „У тієї Катерини” (1958 р.), „Народ і народний поет” (1963 р.), „Шевченкове нове слово” (1964 р.), „Патріотична поема” (1964 р.) та ін., у ґрунтовних статтях-рецензіях на монографію І. К. Білодіда „Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови” (1964 р.) та підручник П. П. Плюща „Нариси з історії української літературної мови” (1959 р.), у відгуку про кандидатську дисертацію А. Г. Деркача „Старослов’янізми в мові Т. Г. Шевченка” (1954 р.) та ін.

Так, неодноразово звертаючись до вже узвичаєного трактування Т. Шевченка як народного поета, М. Рильський завжди наголошував на тому, що самого тільки цього розуміння явно недостатньо, мало для повноти усвідомлення постаті і величі Кобзаря: „Ми часто цитуємо слова Добролюбова: „Він – поет цілком народний, такий, якого ми не можемо вказати у себе. Навіть Кольцов не йде з ним в порівняння, тому що складом своїх думок і навіть своїми прагненнями іноді віддаляється від народу. У Шевченка, навпаки, все коло його дум і співчуттів перебуває в цілковитій відповідності із змістом і ладом народного життя. Він вийшов з народу, жив з народом, і не тільки думкою, а й обставинами життя був з ним міцно і кровно зв’язаний”. Ці слова справедливі в тому розумінні, що Шевченко жив народними надіями і прагненням, що як поет він виріс на ґрунті народної творчості, що весь круг його духовних інтересів перейнятий був любов’ю до народу, вірою в народ, жадобою волі й щастя народу. Але, говорячи про поезію Шевченка, треба раз у раз пам’ятати про його могутню творчу і н д и в і д у а л ь н і с т ь. Його ніяк не можна і не треба уявляти тільки навченим письменності продовжувачем безіменних творців народних пісень та дум з їх усталеною і ніби закам’янілою, хоч прекрасною, як мармур, художньою традицією...” [9, т. 12, с. 287]. В іншій своїй праці М. Рильський знову повертається до цього питання: „Цілковито справедливо вважаючи, що нерозривний зв’язок з народною творчістю, з народними прагненнями і народним світоглядом становить одну з найхарактерніших рис Шевченка, посилаючись при цьому на відоме висловлювання Добролюбова (а в інших місцях і на Чернишевського та Герцена), І. К. Білодід ... наводить і не менш відомі слова Горького про те, що Шевченко „перший і воістину народний поет, який не спотворював суб’єктивними домішками народних дум і почуттів”. Я свого часу дозволив собі зауважити, що це твердження великого письменника вимагає деяких застережень: іще Франко звернув увагу на яскраву суб’єктивність ряду Шевченкових творів, зокрема його лірики. Та й не може бути великого творця без

свого особистого, індивідуального, суб'єктивного бачення світу!" [9, т. 16, с. 481–482].

Характеризуючи зв'язок творчості Кобзаря з фольклором, дослідник зауважує: "Іноді складав він пісні цілковито, од слова до слова, в народній манері („Утоптала стежечку..."). Але найчастіше Шевченко застосовує в своїй творчості окремі елементи народної поезії, з якої він органічно виріс, мова якої була його мовою. Підспівачем народної поезії, тим паче стилізатором та імітатором Шевченко ніколи не був... Не міг бути" [9, т. 12, с. 34].

У великій статті „Тарас Шевченко", над якою М. Рильський працював багато років і яка охоплює різні сторони поетичної творчості Кобзаря, письменник інтерпретує поставлену проблему таким чином: „Великий поет – поет народний. Це зовсім не рівнозначне тому, що звали колись „простонародністю" і що пов'язували з доконечним переспівуванням фольклорних мотивів, з обмежуванням себе тільки вузьким колом національних фарб і тонів, місцевих пейзажів, застиглих характерів. Разом з тим, звичайно, поезія, що не виростає з національного ґрунту, не відбиває кращих рис народу, з якого вийшов поет, завжди – пустоцвіт", а продовжує її трактування рішучим запереченням генія поета як „самородка з народу": „Багато було різнобою, помилок, а інколи й нісенітниць і в естетичних оцінках Шевченкової спадщини. Довгий час навіть деякі освічені і тонкі читачі, визнаючи геніальність Шевченка, ладні були дивитись на нього як на самоука, дилетанта, що незграбно й невміло володів пером. Легенда про технічну слабкість віршів Шевченка тільки недавно остаточно розвіяна. Довго існувала й гадка про виключну „простонародність" (під якою мислились примітивність і вузький етнографізм) автора „Неофітів", „Марії", дивовижної лірики періоду заслання і повернення. Недалекосяглі й малообізнані люди твердили про „невисоку культуру" поета, про незначність, вузькість його філософського кругозору"; „Щодо визначення віршувальної техніки Тараса Григоровича як „слабкої", то пояснюється воно або зловмисністю його авторів, або обмеженням їх смаком, що був вихований на певних канонах і далі цих канонів не йшов. Можна сміливо стверджувати, що силою думки і силою її висловлення Шевченко стоїть поряд з такими поетами, як Пушкін, Лермонтов, Некрасов, Гете, Байрон, Гюго, Гейне, Міцкевич, Руставелі, Бернс, Петєфі, – в ряду світових поетів" [9, т. 12, с. 20–23].

Загалом погоджуючись з поширеним у радянський час порівнянням значення Шевченка в історії української літературної мови й культури в цілому зі значенням Пушкіна в історії російської літературної мови та російської культури (пор., наприклад, „Розуміється, тільки Шевченко підніс українську літературну мову на такі висоти, з яких можна було ширяти поруч з Пушкіним" [9, т.16, с. 215]), академік все ж визнає за потрібне підкреслити, що „хоч роль Шевченка в становленні сучасної української літературної мови цілком подібна до такої ж ролі Пушкіна в становленні мови російської, у Пушкіна був набагато краще підготовлений попередниками ґрунт, ніж у Шевченка" [9, т. 16, с. 452], і, отже, заслуги Т. Шевченка у вітчизняній культурі слід оцінювати вище порівняно із заслугами О. Пушкіна в культурі російського народу. У статті „Шевченкове нове слово" академік констатує: „Шевченко приніс в українську літературу нове

с л о в о . Мало про кого із світових титанів можна сказати це з такою рішучістю, з такою впевненістю, з такою повнотою. Перший великий Шевченків твір – „Гайдамаки” – не має рівноцінних попередників. І то не тільки в нашій літературі. Я аж ніяк не хочу запевняти, ніби Шевченкова творчість виникла без усякого зв’язку з попередньою літературою і з сусідськими літературами, виросла на голому місці. Так не буває, не може бути. Були перед Шевченком і Сковорода, і Котляревський, і Квітка-Основ’яненко, і Гулак-Артемівський, і Боровиковський, була, нарешті, й при Шевченкові могутня народна творчість. ... Але ... досить порівняти поему Северина Гоцинського „Канівський замок” з „Гайдамаками” (а ці твори співставляли наші історики літератури не раз), щоб побачити, що „Гайдамаки” – якісно нове і ні на що доти не схоже явище. Ні в творчості згаданих вище українських письменників, ні деінде в якій-будь літературі не можна знайти близької паралелі до того своєрідного, єдиного і неповторного, що становить суть і особливість поеми „Гайдамаки”. Справа не тільки в тому, що Шевченко уже з перших кроків своєї діяльності піднявся на ідейні височини, які неприступні були ні творцеві „Енеїди” та „Наталки Полтавки”, ні авторів „Марусі”, ні тим паче меншим попередникам Шевченка” [9, т. 12, с. 456–457]. В іншій праці дослідник відзначає: „Ні Гребінці, ні Гулакові, ні Боровиковському не під силу був той подвиг, який довершив Шевченко, помахом свого генія піднісши українську мову на рівень найкультурніших і найрозвиненіших мов світу...” [9, т. 16, с. 340].

М. Рильський подає як одну з великих заслуг Т. Шевченка те, що завдяки його творчості остаточно не перервався зв’язок між старою книжною і новою українською літературною мовою. Письменник схвально оцінює в цьому плані висновки І. К. Білодіда в монографії „Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови”: „Навівши ряд зіставлень старокнижної української мови, точніше – мови літописця Величка з деякими місцями із „Кобзаря”, дослідник переконано і переконливо заявляє: „Нам здається, що до цього треба підійти історично і визнати за Шевченком велику заслугу приєднання життєздатних елементів старокнижної української літературної мови – до нової і введення їх до нової літературної мови як важливого складового компонента” [9, т. 16, с. 482]. І, як продовження цього, М. Рильський також схвально оцінює широке використання старослов’янізмів у поетичній творчості Т. Шевченка, особливо в останній її період. Так, у своїх зауваженнях до дисертації А. Г. Деркача „Старослов’янізми в мові Т. Г. Шевченка” він заперечує твердження дисертанта, що Шевченко був проти „надуживання тих слів, які віджили свій вік, зникають”. „По-перше, – говорить учений, – це трохи суперечить вірній тезі про широке використання у Шевченка старослов’янізмів, церковних слів і висловів. По-друге, із сказаного можна зробити висновок, що ніби Шевченко десь прямо висловлювався проти надуживання і т. д.” [9, т. 16, с. 418]. Пор. аналогічну оцінку цього аспекту мовної творчості Т. Шевченка в енциклопедії „Українська мова”: „Особливу роль у становленні нової української літературної мови відіграла творчість Т. Шевченка, який розширив її стильові межі, органічно поєднавши елементи народнорозмовної мови з мовно-стильовими засобами українського фольклору й книжно-церковнослов’янськими лексичними елементами урочистого високого стилю, пов’язаними з біблійною

тематикою” [7, с. 414]; про подібну ж оцінку використання Т. Шевченком церковнослов’янізмів див. також і в одному з останніх підручників з історії української літературної мови для університетів [10, с. 195–198]. Втім, явище досить широкого використання в Т. Шевченка (як, до речі, і в П. Куліша) церковнослов’янізмів по-різному оцінювалося й продовжує оцінюватися серед українських мовознавців і письменників [див., наприклад, огляд: 11, ч. I, с. 59]. Пор. засудження цього факту, наприклад, Б. Грінченком (у листуванні з Т. Зіньківським): „Тарас добре-таки погрішив у останніх творах перед укр[аїнською] мовою, і наведені тобою вірші доводять це не потроху. Шевченко пише „радується” замість „радий” – невже ж відціля вивод, що і ми мусимо помилятися з їм укупі і замість свого „радий” тягти за хвіст чуже „радується”? Не думаю” [3, с. 54]; пор. також в оцінці Ю. Шевельова: „В XIX ст. письменники – Шевченко, Куліш – вдавалися до церковнослов’янізмів, які згодом майже цілковито зникли з мови під впливом народників. Таким чином українська літературна мова оформилася була як мова монологічальна у протилежність білінгвальній російській, в якій церковнослов’янські компоненти грають дуже важливу роль і часто-густо вживаються, щоб досягти певного стилістичного ефекту... Тепер [у радянський час. – М. П.] двомовна українська інтелігенція вдається до спокусливих із стилістичного погляду церковнослов’янізмів і впроваджує їх у мову на російський кшталт. ... Доплив зросійщених церковнослов’янізмів грозив змінити стилістичну структуру української мови» [13, с. 209–210].

Письменник, звертаючись до мовностилістичного аналізу Шевченкової творчості, демонструє нам зразки неперевершеної поетичної майстерності Кобзаря у використанні засобів звукопису, тропів і фігур, різних лексико-стилістичних розрядів, у побудові синтаксичних конструкцій, в особливостях віршування і т. ін., скромно зауваживши наприкінці своєї спеціальної розвідки, присвяченої Шевченковій поезії, „Балада Шевченка „У тієї Катерини”: „Можливо, що з моєю трактовкою деяких місць оцього шевченківського шедевра – шедевра, яких мало навіть у самого Шевченка, – а може, і з загальним поглядом на баладу товариші будуть сперечатись. Я буду радий, коли такі суперечки викличу. Але ще більше радий я буду, коли моя, можливо, й невдала спроба естетичного аналізу одного з віршів Шевченка заохотить товаришів до подібного типу робіт” [9, т. 12, с. 293]. Ось як, зокрема, дослідник характеризує арсенал епітетів, метафор, порівнянь у поемі Т. Шевченка: „Взявши хоч би епітетику Шевченка, ми бачимо, як від постійних народних (і літературно-романтичних) епітетів дедалі більше переходить Шевченко до епітетів своїх, власних, оригінальних, індивідуальних, як поряд чи замість „буйного вітру”, „синього моря”, „сизого орла”, „білого личка”, „блідного місяця” виникають у поета „кати вінчанні”, „скорбна дума”, „широколисті тополі”, „нікчемне море”, іронічне „ласкавий Бог”, „очі голубі, аж чорні”, „світ ясний, невечерній”, „золотокрила муза” і т. ін. Те ж саме і в метафорах та порівняннях: Альта, що „несе вісті” „червоною гадюкою”, Іван Гус, що стоїть, „мов кедр серед поля ливанського”, очі, що сяють „алмазом добрим, дорогим”, Іудея, що „заворушилась, заревла, неначе гадина в болоті”, чертоги, що „горять пурпуром і златом”, „раби з кокардою на лобі,

лакеї в золотій оздобі” і т. ін. – це все йде вже не від народної традиції, а від творчого, поетового я, від його бачення й розуміння світу, від його власної сміливої естетики” [9, т. 12, с. 287–288]; „Широко застосовував Шевченко в своїй поезії порівняння, причому вони завжди дуже конкретні, дуже ясні, реалістичні, прості:

Попід горою, яром, долом,
Мов ті діди високочолі,
Дуби з гетьманщини стоять

(„Катерина”)

Мов покотьоло червоніє,
Крізь хмару сонце зайнялось
(Там же)

[(У словнику Грінченка слово *покотьоло* пояснюється так: деревянный кружок (детская игрушка)].

Червоною гадюкою
Несе Альта вісті
(“Тарасова ніч”)

А той, тихий та тверезий,
Богобоязливий,
Як кішечка підкрадеться,
Вигде нещасливий
У тебе та й запустить
пазури в печінки...
(„Сон”)

Мов кедр серед поля
Ливанського, – у кайданах
Став Гус перед ними!
(„Єретик”)

А сивий гетьман, *мов сова,*
Ченцеві зазирає в вічі
(„Чернець”) [9, т. 12, с. 33–34].

В іншому місці він також відзначає в творчості Т. Шевченка „ненастанне піклування про чистоту й багатство мови, про граничну влучність і ясність образів, метафор, порівнянь, епітетів і інших художніх засобів. Текстологічні дослідження розвіюють, до речі, недавно ще живі легенди про „стихійність” творчості Шевченка, про його нібито неухильне ставлення до форми і т. ін.” [З мовознавчої..., с. 87]. Письменник неодноразово привертав увагу до звукової сторони Шевченкової поезії, її надзвичайно багатих виражально-зображальних можливостей: „Співучість шевченківського вірша дивовижна – не даром його творчість притягала й притягує багатьох композиторів. Виключно багатий Шевченків звукопис. Ось рядки з балади

„Утоплена”, які передають шелест осоки коло берега: „Хто се, хто се по сім боці / Чеше косу? Хто се?..” [9, т. 12, с. 17]; „Про вміле користування римою – причому часто дуже свіжою (особливо для того періоду розвитку українського слова) і глибокою, про асонанси та дисонанси, про те, що буквально немає сторінки „Кобзаря”, де б не було чудової гри внутрішніми римами, про майстерність звукопису:

Неначе ляля в льолі білій

або

Гармидер, галас, гам у гаї, –

про все це говорилося вже неодноразово” [9, т. 12, с. 37]. „Широкі перспективи відкрито і для вивчення багатой лексики та гнучкого синтаксису Шевченка”, – констатує дослідник [9, т. 12, с. 37].

М. Рильський цікавився також літературною діяльністю Т. Шевченка як інтерпретатора („переспівувача”) деяких шедеврів вітчизняної і світової літератури. Особливо його захоплювали Кобзареві переспіви на мотиви „Слова о полку Ігоревім”. Зауваживши, що „Шевченко ніколи й нічого не перекладав”, письменник продовжує: „Проте він віддав своє вогненне, своє чарівне перо двом уривкам із „Слова”. Серед них – одне з найсильніших, одне з найніжніших, одне з найпристрасніших місць геніальної пам’ятки, що привертало до себе увагу багатьох поетів, – „Плач Ярославни”. В цьому перекладі читаємо:

Полечу, каже, зигзицею,
Тією чайкою-вдовицею,
Та понад Доном полечу,
Рукав бобровий омочу
В ріці Каялі...

Тут хочеться відзначити, – пише далі М. Рильський, – що слово „зигзиця” Шевченко тлумачить не як „зозуля”, подібно до більшості перекладачів, а як „чайка”. ... Переклад „зигзиці” чайкою, а не зозулею прийнятий нині деякими дослідниками і перекладачами, і думаю, що він має підстави” [9, т. 12, с. 179]. Пізніше, під впливом нових обставин, М. Рильський дещо переглянув свою думку про цей аспект творчості Т. Шевченка. У відгуку про кандидатську дисертацію В. В. Коптілова „Нарис історії українського поетичного перекладу (дожовтневий період)” він пише: „Особливу цікавість викликав у мене розділ „Перекладацька діяльність Шевченка” – розділ, де маємо багато свіжих і тонких спостережень. Повинен при цьому заявити, що я відмовляюсь від давнього свого непродуктивного твердження, ніби „Шевченко ніколи й нічого не перекладав” (крім уривків із „Слова о полку Ігоревім”). Радий визнати, що переглянути це питання заохотила мене саме дисертація В. В. Коптілова. Я довго був під гіпнозом думки, що „Давидові псалми”, приміром, – це тільки вільні варіації на біблійні теми. Словом, ніколи не пізно відмовитись від власної помилки. Розуміється, – на це вказує й тов. Коптілов, –

перекладацька практика Шевченка має багато обумовлених часом і характером самого поета особливостей, отже переклади його частіше все-таки були не перекладами в сучасному розумінні слова, а переспівами” [9, т. 16, с. 340].

Нарешті, М. Рильський закликав по-іншому дивитися на проблему літературної двомовності Т. Шевченка, ніж це пропонувало радянське літературознавство і мовознавство. Рецензуючи вже згадувану монографію І. К. Білодіда „Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови”, яку він загалом оцінював позитивно, письменник категорично не погоджується з тим, як висвітлює цю проблему автор монографії: „І. К. Білодід пише: „...Шевченко знав красу і мови рідної з дитинства української, і мови російської, яка стала йому другою рідною мовою в юнацькі і зрілі роки, на якій він пізнав багатства російської і світової літератури” (стор. 31). Це так. Шевченко знав і любив російську мову, читання літератури цією мовою (оригінальної і перекладної) багато допомогло формуванню його світогляду. І все-таки справа стоїть складніше. Все-таки треба пам’ятати, що шкіль з „рідною українською мовою” в царській Росії не було, що царський уряд проводив жорстоку й послідовну русифікацію українського населення, що внаслідок цього зовсім не була вироблена українська прозова й особливо публіцистична мова, а це й стояло Шевченкові на перешкоді в писанні повістей і тим більше щоденника рідною мовою. Були й інші мотиви тимчасового переходу українського поета на російську мову. Справа стояла, я сказав би, зовсім не так ідилічно, як це малює І. К. Білодід. Зрештою, це тема для окремої серйозної розмови...” [9, т. 16, с. 483].

М. Рильський порушив питання про підготовку й видання повного словника мови творів Т. Шевченка [4, с. 274] (до цього існувало лише кілька коротких словників та словопоказчиків мови творів поета [див.: 12, с. 356]).

М. Рильський істотно поглиблює наше розуміння місця Кобзаря в історії української літературної мови: цілковита народність поета аж ніяк не перекреслює його могутньої творчої індивідуальності; Шевченко, як ніхто інший з українських письменників, сприяв оновленню та збагаченню виразливо-зображальних можливостей української літературної мови; у мовному стилі поета М. Рильський вбачає безперервність зв’язку нової української літературної мови на народній основі зі старою книжною (звідси, зокрема, його цілковито позитивне ставлення до проблеми широкого використання церковнослов’янizmів у Кобзаря); дослідник демонструє нам зразки неперевершеної поетичної майстерності Кобзаря у використанні засобів звукопису, тропів і фігур, різних лексико-стилістичних розрядів, у побудові синтаксичних конструкцій, в особливостях віршування і т. ін.

Список літератури

1. Білецький О. Творчість Максима Рильського : Зібрання праць : у 5 т. / О. Білецький – К. : Наукова думка, 1966. – Т. 3. – С. 163–204.
2. Булаховський Л. А. Виникнення і розвиток літературних мов : Вибрані праці : в 5 т. / Л. А. Булаховський. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 321–470.
3. «...Віддати зумієм себе Україні...» : Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком / Упоряд. С. С. Кіраль. – К. : Нью-Йорк, 2004. – 518.
4. Ільєнко І. Жага (Труди і дні Максима Рильського) : Документальний життєпис / І. Ільєнко. – К. : Дніпро, 1995. – 416 с.

5. Ільєнко І. Життя духовного основа / І. Ільєнко // Літературна Україна. – 1988. – 27 жовтня. – С. 5.
6. Кубайчук В. Хронологія мовних подій в Україні (Зовнішня історія української мови) / В. Кубайчук. – К.: „К. І. С.”, 2004. – 168 с.
7. Масенко Л. Т. Нова українська літературна мова / Л. Т. Масенко // Українська мова : Енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 2004. – С. 413–415.
8. Масенко Л. Т. Роль письменників у розвитку української літературної мови / Л. Т. Масенко // Українська мова : Енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. – С. 562–563.
9. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах / М. Рильський. – К.: Наукова думка, 1983 – 1990.
10. Русанівський В. М. Історія української літературної мови : Підручник / В. М. Русанівський. – К.: АртЕк, 2001. – 392 с.
11. Статєєва В. І. Історія української літературної мови : Навчально-методичний посібник / В. І. Статєєва. – Ужгород, 2001. – Ч. I – II.
12. Тараненко О.О. Мови письменника словник / О. О. Тараненко // Українська мова : Енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія імені М.П. Бажана, 2004. – С. 300–305.
13. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900 – 1941) : Стан і статус : монографія / Ю. Шевельов. – [Б. м.] : Сучасність, 1987. – 295 с.

Пелипас Н. И. Характеристика языковых особенностей творчества Кобзаря в размышлениях Максима Рыльского / Н. И. Пелипас // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 21–30.

Статья рассматривает взгляды М. Рыльского на языковые особенности и стиль Т. Шевченко. Проанализировано размышления выдающегося ученого относительно значения творчества Т. Шевченко в обновлении и обогащении выразительно-изобразительных возможностей украинского литературного языка, а также отслежена характеристика М. Рыльским непревзойденного поэтического мастерства Кобзаря в использовании средств звукозаписи, тропов и фигур, разных лексико-стилистических разрядов, в построении синтаксических конструкций, в особенностях стихосложения и т. д.

Ключевые слова: Шевченко, творческая индивидуальность, старославянизмы, церковнославянизмы, стилистический анализ, индивидуальность стиля, перепевы, литературное двуязычие.

Pelypas' M. I. Linguistic features and characteristics of the works by Taras Shevchenko in Maxym Rylsky's reflections / M. I. Pelypas' // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 21–30.

The article covers the views of M. Rylsky on the peculiarities of language and style of T. Shevchenko. It focuses on understanding of the place of the poet in the history of the Ukrainian literary language (as a matter of fact, the poet was all in his breath with the nation that does not deny his forceful creative personality; Shevchenko unlike the other Ukrainian writers, contributed to the renewal and enrichment of the expressive and figurative means of the Ukrainian literary language; M. Rylsky sees the continuity of the connection between the new Ukrainian literary language on a national basis and the old one in the language style of the poet, hence, in particular, his completely positive attitude to the problems of widespread use of old church Slavonic words in poet's works).

The article represents thoughts of an outstanding scientist concerning the importance of T. Shevchenko's creative work in updating and enrichment the expressive and figurative means of the Ukrainian literary language. M. Rylsky highlights the unsurpassed poetic skill of the poet concerning the usage of means and ways of tone painting, tropes and figures, various lexical and stylistic categories, in the composition and organization of syntactic structures, the features of the poetry, and many other features of T. Shevchenko's poetry.

In the article there are given reasons for M. Rylsky's thoughts regarding literary activity works by T. Shevchenko as an interpreter of some masterpieces of national and world literature (especially his rehashing on the motives of The Lay of the Host of Igor); the article calls the scientist to look from the other perspectives

at the problem of literary bilingualism Shevchenko than is posed by the Soviet literary criticism and linguistics.

The article underlines the importance of M. Rylsky's article "Taras Shevchenko", which covers various aspects of poet's poetry (to determine his genius), and serves as the evidence that "although the role of Shevchenko in the formation of the modern Ukrainian literary language is quite similar to the same role of Pushkin in the formation of the Russian language, Shevchenko did not have such predecessors in the area of literature like Pushkin had. And due to this Shevchenko was less prepared for in terms of literature on the whole".

Keywords: Shevchenko, old Slavonic words, old church Slavonic words, linguistic and stylistic analysis, personality of style, rehashing, literary bilingualism.

Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2014 року

УДК 821.512

**О ПЕРЕДАЧЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО
В КРЫМСКОТАТАРСКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Сеферова Ф. А.

***РВУЗ «Крымский инженерно-педагогический университет», Симферополь
E-mail: fera-sef@ukr.net***

Знакомство с переводами произведений украинских писателей на крымскотатарский язык показало, что отдельные теоретические вопросы перевода постепенно находят своё верное решение. Произведения Т. Г. Шевченко, переведённые крымскотатарскими переводчиками в разные периоды истории крымскотатарской литературы, близки к оригиналу и, отметим, что это не простое «копирование» подлинника, а творческое его освоение. Крымскотатарский читатель получил возможность увидеть черты национального характера героев, проникнуть в национальную психологию лирического героя, постигнуть специфический быт украинского народа.

Ключевые слова: ритмомелодика, национальная идиоматика, словесная ткань, оригинал, подстрочный перевод.

Постановка проблемы и актуальность темы статьи обусловлена потребностью освещения особенностей поэтического перевода. Как известно, поэтический перевод по своему характеру обычно носит обобщённый характер. В текстах переводов не раз встречается национальная идиоматика, специфические сравнения, и каждый раз переводчики находят возможность по-разному, но обязательно верно передать, содержание источника.

Попытаемся проследить, сумели ли переводчики при передаче на крымскотатарский язык художественно-изобразительных средств произведений Т. Шевченко достичь той выразительности и образности, которые присущи оригиналу.

Нет необходимости говорить о том, что поэтический перевод на крымскотатарский язык Т. Шевченко, поэта, относящегося к иному культурному кругу и отстоящего от нас на два столетия, представляет трудности. Затруднения здесь не только в передаче национального, идеологического своеобразия, передаче языковых средств, идиоматики. Основная трудность поэтического перевода стихотворений Тараса Шевченко состоит в том, что его художественное мировоззрение, как и у каждого великого поэта, слито со словесной тканью произведения. А эта словесная ткань, разумеется, не может иметь полного эквивалента в другом языке. Что же касается стиля Т. Шевченко, то он очень сложен. Читатель оригинала стихотворений Т. Шевченко, даже если он знаком с философией его эпохи, не сразу овладевает его системой терминов и символов. Но по мере чтения, повторения их в разных сочетаниях, мысли, позиция автора становятся ясными и близкими. «Тарас Григорьевич и сегодня с нами, – пишет в

своей работе видный писатель, публицист Амет Озенбашлы. – Его творчество является бесценным, достойным гордости украинского народа достоянием. Величие его творчества в том, что оно и сегодня даёт нам вдохновение, силы...» [1]. Крымскотатарские поэты с начала XX столетия овладевали поэтическим языком Т. Шевченко и научились посильно передавать его. Эшреф Шемьи-заде, Шамиль Алядин, Юнус Темиркая, Амет Мефаев, Билял Мамбет, Аблязиз Велиев, Шакир Селим, Юнус Кандым сумели, в основном, верно воссоздать в формах крымскотатарской речи «...ту реальную ситуацию, ту внеязыковую действительность? которая в данном тексте описывается» [2, с. 18].

Перевод Эшрефом Шемьи-заде стихотворения «Заповіт» – «Васиет» в 1935 году, первого по времени, оказался и самым сильным поэтически, и самым точным в передаче стихотворной «плоти и духа оригинала» [3, с. 20]. Эшреф Шемьи-заде, воссоздавая по-крымскотатарски это произведение, сумел постичь его характер и показать читателю тридцатых годов «нового» Т. Шевченко. Т. Шевченко предстал тонким лириком; присущая ему гражданственность как бы трансформировалась в мировосприятие сугубо философское. Улавливая смысл и дух произведения, Эшреф Шемьи-заде первые строки стихотворения *«Як умру, то поховайте / Мене на могилі»* переводит *«Ольсем мени комюньиз / Украйнамынь багырына» («Как умру, похороните / Меня в сердце Украины»)* [4, с. 13]. Переводчик создаёт именно впечатление «благодарного гимна» во славу Украины. Э. Шемьи-заде с присущим ему чутьём и чувством прекрасного воссоздаёт не только в ритме, интонации, но и в звуке своеобразную красоту Украины. Это, например, строки, где читатель слышит величественный рокот Днепра, переведённый так, что читатель ощущает его движение: *«Днепринь кьутуРып», «туРаРым кьабРимден», «Узюнъиз бугьавлаРны, ювынъыз дияРлаРны» («Як Реве Ревучий» «КРов воРожу», «кайдани поРвіте і вРажою злою КРов'ю волю окРопіте».)* Рокочущее «р» проходит через всё произведение. Объёмы оригинала и перевода совпадают: несмотря на различие самих языков, их морфологии и синтаксиса. В целом, в переводе «Заповіта» достигнуто полное соблюдение сюжетной композиции и несомненное отражение идейного содержания стихотворения.

Нельзя не отметить и добротную работу поэта Амета Мефаева, при переводе стихотворения *«Думи, мої думи» – «Ойларым, меним ойларым»* не только бережно сохранившему лексический фонд произведения, но и передавшего то, что называется сенсорным строением его стиха – душевную тональность, сложные оттенки настроения. Так, в тонкой фонической организации стиха мы ощущаем интонацию, которая как бы подсказана системой доминантных нежных фонем.: *«Ойларым, меним ойларым, Меним азиз тувгъанларым, Ред этменъиз, ойларым, Мени бу зор йылларым. Кок къанатлы гогерджиндай Учуп келинъ яныма Кенъ Днепр якъларындан Бу сахралы якъларгъа, Къошулынъыз кьыргъызларгъа»...* В традиции лучших крымскотатарских поэтических переводов – следование не формальной точности, не формальному соответствию элементов стихосложения, а стремление к функциональной адекватности перевода.

«Для меня поэзия Т. Г. Шевченко является музыкой, исходящей из большого любовью к своей Родине сердца, – говорит Аблязиз Велиев. – При переводе содержания поэтического текста, я стараюсь сохранить прекрасную, своеобразную ритмомелодику» [5, с. 25]. Следует отметить, что Аблязизу Велиеву удалось найти единственно правильный путь при переводе конкретных национальных реалий, передать почти в первозданности языковые особенности стихотворения Т. Шевченко «Не женися на багатій» – «Бай кызына эвленме». Каждая строка максимально приближена к содержанию текста. А. Велиев использует эквиваленты, т.е. существующие в крымскотатарском языке фразеологизмы, пословицы, поговорки, которые всеми своими компонентами соответствуют оригиналу. Например, пословицу «*У двох, кажуть, і плакати, Мов легше неначе*» А. Велиев перевёл идентичной пословицей «*Экевлешип агъласанъ, Дейлер, юрек тынчлана*». В этом случае найден удачный аналог в крымскотатарском языке как, например, в случае с переводом словосочетания «*козацькій доли*» – «*казак рыскъына*». «Поэт Аблязиз Велиев является одним из тех, кто очарован медитативной лирикой Т. Шевченко, – пишет Александр Губарь. – Он выбрал прекрасные стихи для перевода. В этих стихах звучит тема величия «судьбы человека» [5, с. 21].

Юнус Кандым – переводчик творческий. Его переводы в большей своей части своеобразно авторизованы. Он пересоздаёт на собственном языке переводимую вещь. Пересоздаёт, то есть берёт целое оригинала, разлагает его на составные элементы – и из них творит на другом языке неизбежно новое произведение. Стихотворение «Розрита могила» – «Тоналгъан къабир» позволило увидеть в общем плане творчество самого переводчика, обнаружив индивидуальность его собственной манеры – и в то же время, что не менее важно, его сугубо индивидуальный подход к переводимым авторам. Ю. Кандым вводит этнографические детали, пейзаж, бытовые реалии как собственные наблюдения: «*Гуль чечеклер тарласында*», «*Бешигинънинъ баш уджунда*», «*Козъаш тѣкип мен йырладым*», «*Бахтсыз такъдир йырларыны*» и т. д. Порой не имея готового эквивалента, Ю. Кандым обращается к словарному запасу родного языка и создаёт новую пословицу или поговорку, которая впоследствии приживается в крымскотатарском языке. Во многих случаях ряд украинских лексических единиц, не поддающихся переводу, умело рифмуются с крымскотатарскими словами. Следует отметить, что очень часто такие украинские слова, как «*Україно*», «*Богдане*», «*Дніпро*», «*брат мій*», «*москалеві*» «*німоті*» и др. (если этого требует форма рифмующегося крымскотатарского слова) снабжаются той же грамматической формой крымскотатарского слова «*Украинам*», «*Богданым*», «*Днеприм*», «*кадым*», «*москаллерге*», «*немселерге*» [5, с. 24].

Исходя из вышеизложенного, мы можем сделать следующие выводы. Во-первых, сохранение в переводе художественно-выразительных средств требует от переводчика большого творческого мастерства, блестящего знания языка оригинала, глубокого понимания всей идейно-художественной структуры произведения. Во-вторых, удачный перевод поэзии Т. Г. Шевченко показал, что нет непереводаемых произведений, ибо каждый высокоразвитый язык – действенное

средство для передачи содержания в единстве с формой и возможностями другого языка.

Список литературы

1. Озенбашлы А. Улу шаир / Амет Озенбашлы // Ленин байрагы. – 1964. – Март 8.
2. Фёдоров А.В. Основы общей теории перевода // А. В. Фёдоров – М.: Высшая школа, 1983. – 217 с.
3. Комиссаров В.Н. Перевод и интерпретация // В.Н.Комиссаров – Тетради переводчика: Сборник. – Выпуск 19. – М.: Высшая школа, 1982. – С.18–20.
4. Шевченко Т. Шиирлер / Тарас Шевченко // Ылдыз. – 2014. – № 1. – С. 13–15.
5. Шевченко Т. Шиирлер / Тарас Шевченко // Ылдыз. – 2013. – № 2. – С. 20–25.

Сеферова Ф. А. Про передачу художньо-виразальних засобів творів Тараса Шевченка у кримськотатарських перекладах / Ф. А. Сеферова // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 31–34.

Знайомство з перекладами творів українських письменників на кримськотатарську мову підтвердило, що окремі теоретичні питання перекладу поступово знаходять своє вірне рішення. Твори Т.Г. Шевченка, перекладені кримськотатарськими перекладачами в різні періоди історії кримськотатарської літератури, близькі до оригіналу і, відзначимо, що це не просте «копіювання» першотвору, а творче його освоєння. Кримськотатарський читач отримав можливість побачити риси національного характеру героїв, проникнути в національну психологію ліричного героя, досягнути специфічний побут українського народу.

Ключові слова: ритмелодика, національна ідіоматика, словесна тканина, оригінал, переклад.

Seferova F. A. About the recreation of the artistically expressive means of the works by Taras Shevchenko in the Crimean Tatar translations // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 31–34.

Familiarity with the translations of Ukrainian writers in the Crimean Tatar language has shown that some theoretical issues of translation gradually find their correct solution. Works of Taras Shevchenko, translated by Crimean Tatar translators in different periods of the history of the Crimean Tatar literature are close to the original, and we note that this is not a simple "copy" of the original, but a creative mastering it. Crimean Tatar reader obtained an opportunity to see the national traits of heroes, to penetrate into the national psychology of the lyrical persons, to grasp the specific way of life of the Ukrainian people. The main difficulty of poetic translation of Shevchenko's works is that his artistic outlook, like in the case of every great poet, merged with the verbal texture of the product. And this verbal fabric, of course, can't have a full equivalent in another language.

Keywords: rhythm and melody, national idiom, verbal fabric, original work, translation.

Стаття надійшла до редакції 8 грудня 2014 року

ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

УДК 811.161.2'367

ПАРАВЕРБАЛЬНИЙ СУПРОВІД СПОНУКАЛЬНИХ ВИСЛОВЛЕНЬ

У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ОРГІЯ»

Ачилова В. П.

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь

E-mail: elena-achilova@yandex.ru

У статті досліджено, як паравербальні засоби в ремарках (просодика, паралінгвістика, жести, торкання) увиразнюють зміст спонукальних реплік.

Як і в живому спілкуванні, у ремарках з паравербальною інформацією переважають засоби звукового втілення та рухового супроводу, причому акустичних сигналів стільки ж, як і сигналів «мови тіла». Характер звукового втілення реплік залежить від теми розмови, емоційного стану мовців. Вербалізовані в ремарках жести доповнюють або дублюють спонукальні репліки, підвищують увагу адресата чи заміщують спонукальне вербальне повідомлення. Функцією знаків такесики є вираження почуттів персонажа, його ставлення до адресата.

Поєднання вербальних та паравербальних сигналів надає змістові максимальної насиченості й емоційної інформативності за умови стислості, лаконічності форми.

Ключові слова: спонукальність, ремарки, паравербальні засоби, акустичні сигнали, сигнали «мови тіла».

Речення спонукальної модальності стали об'єктом вивчення у зв'язку з характеристикою способових форм дієслова (О. Мельничук, В. Русанівський, М. Плющ, А. Грищенко, К. Городенська та ін.), у синтаксичних описах сучасної української мови як один з різновидів речень за метою висловлення (І. Вихованець, П. Дудик, І. Слинько, Н. Гуйванюк, А. Загнітко та ін.), у дисертаційних дослідженнях (Л. Фоміна, С. Харченко, С. Мясоедова, О. Нарушевич-Васильєва, І. Шевчук та ін.). Спонукування становить важливий аспект теорії мовленнєвих актів (Дж. Остін, Дж. Сьорль, А. Вежбицька, Ф. Бацевич, О. Селіванова, Г. Почепцов та ін.).

У сучасних лінгвістичних дослідженнях спостерігаємо явний перехід від формально-граматичного вивчення мовних явищ до їхнього функціонально-семантичного і прагматичного аналізу. З огляду на це спонукальність розглядають уже не як граматичну, а як семантичну категорію і вважають, що спонукальне модальне значення виникає в результаті взаємодії різних рівнів мовної системи. Як відомо, ядро спонукальності формують прямі спонукальні висловлення, а периферію становлять висловлення з непрямою вказівкою на спонукальне волевиявлення з експліцитними або з імпліцитними мовними засобами. Спонукальну інформацію можуть передавати також паравербальні засоби, тобто знаки фонації, жестів, міміки, пантоміміки тощо [3, с. 131].

Актуальним є аналіз ефективності використання паравербальних засобів у різних ситуаціях спілкування. Мета статті – опис механізму мовного впливу, репрезентованого паравербальним супроводом спонукальних висловлень у драматичній поемі Лесі Українки «Орґія» [4].

Дослідники вважають паравербальну сферу відпочатковою, тепер же вона виконує допоміжну функцію, хоча, на думку Ф. Бацевича, її не можна вважати другорядною [1, с. 81]. Як зазначає О. Селіванова, паравербальні засоби передають значно більшу кількість інформації (від 60% до 93%) ніж вербальні [3, с. 128].

Існують різні типології паравербальних засобів, бо мовці витворюють і сприймають ці сигнали різними сенсорними системами: зором, слухом, тактильними та іншими відчуттями. Одну з таких класифікацій з опорою на сенсорні системи наводить у підручнику «Основи комунікативної лінгвістики» Ф. Бацевич [1, с. 60].

Максимальний уплив на комунікацію мають такі паравербальні сфери, як *кінетика*, куди залучають значущі рухи (міміку, поставу тіла, жести, ходу, контакт очима), *такесика*, або *гаптика* (торкання комунікантів, зокрема потискування рук, поцілунки, дотики, погладжування тощо), *просодика* (темп мовлення, тон, тембр, висота гучності, манера мовлення тощо), *паралінгвістика* (це паузи, кашель, зітхання, плач, сміх). Підраховано, що в ході спілкування «мовою тіла» комунікант передає 55% інформації, засобами просодики – 38%, і лише 7% інформації позначає вербально [3, с. 128].

У мовленні паравербальні та вербальні засоби взаємодіють. Дослідники визначили такі функції паравербальних повідомлень щодо вербальних: 1) дублювання вербальних засобів паравербальними, 2) заперечення вербальних повідомлень, 3) заміщення вербальних засобів, 4) доповнення вербальних повідомлень, 5) підвищення уваги адресата, 6) регулювання розмови [1, с. 61; 3, с. 133–134].

У драматичних творах з метою увиразнення змісту автор сам моделює можливі чи потрібні, на його думку, паравербальні сигнали дійових осіб і вербалізує їх у ремарках.

Аналіз мови драматичної поеми Лесі Українки «Орґія» показав високу продуктивність спонукальних висловлень, бо дію рухає гострота психологічного конфлікту, а саме між митцем-патріотом Антеєм, з одного боку, та його оточенням і представниками офіційного Риму в упокореному еллінському Коринфі, з іншого боку. Це час, коли Рим здобув повну політичну й економічну перемогу над Грецією, сюзерени почуваються на завойованій землі вільно й самовпевнено. Тепер перед імператорськими можновладцями стоїть завдання духовного упокорення еллінів.

Леся Українка активно послуговується ремарками з паравербальною інформацією при імперативних репліках, причому акустичних сигналів стільки ж, як і сигналів «мови тіла».

У науковій літературі детально розроблено класифікації окремих паравербальних засобів комунікації (міміки, жестів, торкання, погляду, постави тощо) [3, с. 133; 2, с. 304–325].

Аналіз ремарок у драматичній поемі «Оргія» показав, що Леся Українка описує в них такі паравербальні сигнали, як просодика, паралінгвістика, жести й торкання. Здебільшого в ремарках наведено один паравербальний засіб, а в кількох ремарках поєднано різні типи паравербальних сигналів.

Розглянемо, як паравербальні засоби в ремарках увиразнюють зміст імперативних реплік.

Характер звукового втілення реплік залежить від теми розмови, емоційного стану мовця. Персонажі драматичної поеми переживають різноманітні почуття й емоції, як позитивні, так і негативні.

Наприклад, улюблений учень Антея Хілон, який покидає вчителя і переходить до латинської школи Мецената,

(...говорить заступаючись, з видимою ніяковістю) Вибачай... але... я, власне, не прийшов учитись... [с. 254].

Він вдячний Антеєві за науку:

Х і л о н (*щиро*) Ні. Ні, учителю! Того не думай! От свідок Аполлон, що я шаную науку ту, мов святощі містерій! [с. 255].

Учитель радий зустрічі:

А н т е й (*привітно*) Будь гостем [с. 254].

Він не може зрозуміти, чому Хілон залишає навчання, можливо, неспроможний платити:

А н т е й (*Видно, що й йому трохи ніяково.*) Хілоне, слухай... Я пождати можу, поки скінчиш усю мою науку... [с. 255].

Не менш аморальним і незбагненим для Антея є й відступництво його друга, скульптора Федона, який продав Меценатові різьблену з Неріси богиню Терпсіхору, що її пообіцяв був подарувати Антеєві. До того ж, Федон має намір іти до Мецената на оргію, куди запрошують і Антея. Варто зазначити, що для римських завойовників, далеких від духовного розуміння грецьких обрядів, оргія – це розгульний бенкет, на якому хтиво розглядають танцівниць-наложниць, спонукають їх до розпусти.

А н т е й (*зчудований*) Тебе запрошено? [с. 277].

Молода дружина Антея Неріса не спроможна поцінувати даровану їй волю. Вихована рабинею-наложницею, вона позбавлена національної свідомості, не розуміє, чому Антей відмовляється від римської слави і залишається співцем свого підневільного народу. Її знову тягне в світ оргій, блиску та розкоші, її пригнічує скромний затишок дому чоловіка.

А н т е й (*трохи вражений*) Палати є тепер лиш у римлян. Було тобі піти за Мецената [с. 268].

Н е р і с а (*лагідніше, ніж досі*) Я не корю тебе, що ти убогий, але яка дружина не бажає своєму чоловікові достатків? [с. 268].

До звукового втілення комунікації належать і паралінгвістичні сигнали – висота гучності та паузи. У ремарках є вказівки на високу гучність, зумовлену або потребою покликати відсутнього адресата мовлення:

Г е р м і о н а (*гукає в напрямі других дверей*) Антею, вийди! ученик до тебе! [с. 254];

або ж напруженим емоційним станом:

П р е ф е к т (*гукає рабам*) Сюди віглів! [с. 316].

Пониженням гучності мовець виділяє певну групу близько розташованих співрозмовників, наприклад:

Меценат і двоє його почесних гостей розмовляють меж собою. Меценат трохи зниженим голосом [...].

М е ц е н а т Ви не повірите, як я працюю, щоб якось подолати свою дикість і недовірливість [с. 295];

М е ц е н а т (*нишком, нахилившись до префекта*) Мій друже, вибачай, але юрбі сі жарти можуть видатись блюзнірством [с. 305].

Після закінчення приватної бесіди він підвищує гучність:

(*голосно до Антея*) Людською мовою ми наситились. Час обізватись мовою богів тобі, Антею [с. 306].

Пауза як засіб паралінгвістичної сфери теж може сприяти більшій виразності спонукальної репліки:

Н е р і с а Що, пане мій? (*Пауза*) Ну то рішай же зараз: чи ти, чи я [с. 292].

В одній ремарці можуть бути поєднані різні акустичні характеристики мовлення – просодичний та паралінгвістичний:

А н т е й Коли *такі* вінці надгробні будуть, то що ж, нехай скоріше прийде смерть! (*Надіває на голову вінець з гордим спокійним усміхом*) [с. 290];

Н е р і с а (*з коротким злісним сміхом*) Ти не можеш? То мусиш покоритись [с. 292].

Леся Українка вербалізує в ремарках дві групи жестів – конвенційні та модальні. Конвенційні жести можуть бути прямо переведені в слова, а модальні пов'язані з виявом різноманітних почуттів та емоцій. Комбінаторика в ремарках

змісту модальних жестів з їхніми функціями щодо вербальних спонукальних реплік має такі чотири вияви:

- модальні жести доповнюють спонукальні повідомлення:

Е в ф р о з і н а Постривай. (... *простягнувши руку з вінцем.*) Ходи сюди! Схили прегорде чоло! [с. 265];

М е ц е н а т (*рухом пальця закликає раба-домоправителя*) Нехай тим часом тут поскачуть міми, а потім ті єгиптянки безкості... [с. 294];

Меценат, завваживши те, сплескує в долоні.

М е ц е н а т Музики! Гей! танець вакхічний грайте! [с. 314];

- модальні жести дублюють спонукальні репліки:

Меценат спиняє їх [танцівниць і комедійних акторів – В. А.] раптовим рухом і гучним покликом.

М е ц е н а т Спиніться всі! Неріса хай танцює! [с. 314];

П р е ф е к т (*з місця, посуваючись трохи на ложі і простягаючи чашу з вином*) Ходи, вакханко, відпочинь край тигра! [с. 316].

- модальні жести підвищують увагу адресата і поєднані з просодичними сигналами:

А н т е й (*схоплюється обурений*) О, краще б ти навіки занімів, позбувся рук, оглух, ніж так упасти! [с. 259];

Ф е д о н (*встає ображений*) Такого ти не смієш говорити! [с. 280];

- модальні жести заміщують вербальне повідомлення:

Коли хор скінчив співати, М е ц е н а т злегка хитнув головою корифеєві і зробив рукою рух, не то наказуючий, не то запрошуючий, щоб хористи зайняли місце на бенкеті в задній частині світлиці [с. 294].

Конвенційні жести виконують такі дві функції щодо спонукальних реплік:

- дублюють спонукальну репліку:

Х і л о н Учителю, прийми ж мою подяку... (*Подає Антеєві гроші, добувши з калитки.*) [с. 259];

Н е р і с а Мій пане, дякую! (*Хоче поцілувати його в руку*) [с. 315];

- заміщують спонукальне вербальне повідомлення:

А н т е й (*Сідає на ослоні під деревом і показує Хілонові місце біля себе, але той лишається стояти*) [с. 254];

На порозі з'являється Н е р і с а і вклоняється мовчки [с. 307];

Меценат подає знак гостям, щоб мовчали [с. 313];

Меценат, рухом закликавши Евтіма, шепнув йому на вухо [с. 314];

Меценат дає знак атрієвлієві, вбігають танцівниці і корибанти [с. 314];

М е ц е н а т (*Виймає із скриньки діамантове намисто, здійсмає його обома руками вгору і вабить ним до себе Нерісу*) [с. 315];

Неріса, зблизившись до Мецената, стає перед ним на одне коліно і відхиляється назад, немов готова впасти від знесилення, але розкішна і зальотна усмішка грає на її устах [с. 315].

Набагато менше в ремарках тактильно-кінестезичної інформації. Функцією знаків такесики є вираження почуттів, ставлення до адресата. Комбінаторика змісту цих сигналів з вербальними спонукальними репліками має такі чотири вияви:

- торкання, що виражає обурення і доповнює вербальне повідомлення:

А н т е й (відштовхує його (Хілонову – В. А.) руку) Геть! Я тебе нічого не навчив! Іди з очей! [с. 259];

- торкання, що виражає інтимне почуття і доповнює вербальне повідомлення:

А н т е й Нерісо, годі! Се твій жаль говорить, із цього справді винен я. прости! (Цілує її) [с. 269];

- торкання, що виражає інтимне почуття і дублює вербальне повідомлення:

А н т е й (затримує Нерісу, обнявши) Ні-ні, кохана! [с. 276].

- торкання, що виражає незадоволення і дублює вербальне повідомлення:

Н е р і с а (визволяючись) Пусти мене! [с. 277].

Висновки. У ремарках драматичної поеми «Оргія» щодо спонукальних реплік дійових осіб бачимо широкий спектр паравербальних сигналів. Переважають, як і в живому спілкуванні, засоби звукового втілення та рухового супроводу.

У реальному мовленні комунікативний успіх залежить від взаємодії вербальних та паравербальних засобів. І в досліджуваній поемі художня майстерність та мовне чуття Лесі Українки дали їй змогу поєднанням вербальних і паравербальних сигналів надати змістові максимальної насиченості й емоційної інформативності за умови стислості, лаконічності форми, підняти важливі проблеми, що їх наші сучасники окреслили як філософію «національної честі» та філософію «національного поневолення», такі актуальні як за життя Лесі Українки, так і сьогодні для нас.

Перспективним є аналіз прямих і непрямих спонукальних висловлень у цій драматичній поемі.

Список літератури

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник / Ф. С. Бацевич. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с. (Альма-матер).
2. Савченко Л. В. Ораторське мистецтво: Історія красномовства і сучасна риторична комунікація : [навч. посібник] / Л. В. Савченко. – Сімферополь, 2009. – 429 с.
3. Селіванова О. О. Основи теорії мовної комунікації : [підручник] / О. О. Селіванова. – Черкаси : Видавництво Чабаненко Ю. А., 2011. – 350 с.
4. Українка, Леся. Поезія. Драматичні твори / Леся Українка. – К.: Наук. думка, 2004. – 384 с.

Ачилова В. П. Паравербальное сопровождение побудительных реплик в драматической поэме Леси Украинки «Оргия» / В. П. Ачилова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 35–41.

В статье исследованы паравербальные средства (просодика, паралингвистика, жесты, касания), способствующие выразительности содержания побудительных реплик.

Как и в живом общении, в ремарках с паравербальной информацией преобладают средства звукового воплощения и знаки телесных движений, причем акустических сигналов столько же, сколько и сигналов «языка тела». Характер звукового воплощения реплик зависит от темы разговора, эмоционального состояния персонажей. Вербализованные в ремарках жесты дополняют или дублируют побудительные реплики, повышают внимание адресата или же замещают побудительное вербальное сообщение. Функцией знаков такесики является выражение чувств говорящего, его отношения к адресату.

Сочетание вербальных и паравербальных сигналов способствует максимальной насыщенности и эмоциональной информативности содержания при сжатости, лаконичности формы.

Ключевые слова: побудительность, ремарка, паравербальные средства, акустические сигналы, сигналы «языка тела».

Achylova V. P. Paraverbal support of incentive cues in the dramatic poem Lesya Ukrainka "Orgy" / V. P. Achylova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 35–41.

This article explores paraverbal means in stage directions (prosody, paralinguistics, gestures and touch) with the incentive cues. In the stage directions the same number of acoustic signals and "body language" signals.

The nature of the sound incarnation of replicas depends on the topic, feelings and emotional state of the characters (surprise, embarrassment, sincerity, hospitality, etc.), the height of sonority and of significant pauses in speech.

In the stage directions verbalized two groups of gestures, which can be directly converted to speech and which are associated with the expression of different feelings and emotions. Gestures have different functions: they complement or duplicate incentive cues, combined with prosodic signals increase the attention of the addressee or replace incentive messages. Much less in remarks the tactile-kinesthetic information that complements or duplicates incentive cues.

Masterful combination of paraverbal and verbal means in a dramatic poem "Orgy" enables Lesya Ukrainka add content maximum saturation and emotional descriptiveness provided maximum compactness, concise forms.

We consider prospective analysis of direct and indirect incentive statements in this dramatic poem.

Keywords: imperativeness, remark, paraverbal means, acoustic signals, "body language" signals.

Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2014 року

УДК 800.732:801.541.1

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Власенко В. В.

РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь

E-mail: uakafedra@mail.ru

У статті розглянуто епістолярну спадщину Лесі Українки, її лінгвостилістичні особливості. Зосереджено увагу на авторському мовомисленні, ставленні до діалектної лексики, формування норм літературної мови, культури мовлення. Спостереження проілюстровано прикладами, у яких виразно простежується високий рівень володіння мовою, поєднання свого рідного й чужомовного, народного й книжного. Підтверджується думка В.Русанівського, що мова Лесі Українки – це на початок XX ст. зразок інтелігентної мови Східної України.

Ключові слова: Леся Українка, епістолярій, епістолярна спадщина, європеїзм, літературна мова.

У творчій спадщині Лесі Українки листування посідає особливе місце і не втрачає актуальності з плином часу. У листах – увесь непростий світ взаємин письменниці з різними людьми. Це листи до найближчого родинного (мати, батько, брати, сестри, родина дядька Михайла Драгоманова) та літературного оточення (І. Франко, М. Павлик, О. Кобилянська, М. Старицький, Ф. Колесса, А. Кримський), а також до відомих науковців, громадських та культурних діячів. Листи поєднували Лесю Українку, яка вимушено вела міграційний спосіб життя, зі світом, «оживляли» дні її самотності. Вона зізнавалась, що тривала відсутність новин з дому викликала в неї хворобу листування. Як ніхто інший, Леся добре знала ціну листам «з рідного краю», хоч не раз жалкувала, що доки дійдуть вони на чужину, «то мають вже не сучасний, а хіба історичний інтерес» [5, с. 24]. З гіркотою Леся писала й про те, що листи не можуть, однак, замінити не тільки розмову, а й «навіть мовчання удвох, сам на сам», бо «якби могло писане слово справді вимовити все, що так глибоко відчувається, а то воно все виходить наче холодне чи офіційне...» [6, с. 48]. Насправді її листи сповнені творчої енергії, яскраво вираженої індивідуальності, культури почуттів, тонкого знання рідної мови і багатьох іноземних мов та культур різних народів. А зізнання, що начебто вона «не вміє листів писати», бо їй «бракує» епістолярного таланту, а тому її листами «ніхто не задоволений, а менше всього сам автор» [5, с. 371] свідчить насамперед про Лесину вимогливість до себе.

Сьогодні епістолярна спадщина Лесі Українки складає близько 900 листів, і можливості виявлення їх ще далеко не вичерпані. Листування охоплює понад 30 років життя письменниці, у 12-томному зібранні творів складає 10-й (1876–1897), 11-й (1898–1902) і 12-й (1903–1913) томи.

Епістолярій Лесі Українки в різних аспектах досліджували В. Сімович, Т. Панько, С. Єрмоленко, Т. Салига, С. Богдан, М. Крупа, О. Сліпущко, С. Кочерга, М. Коцюбинська та ін. Порівняно з художньою творчістю епістолярій Лесі Українки в лінгвостилістичному аспекті залишається менш дослідженим.

Мета цієї розвідки полягає у визначенні лінгвостилістичних параметрів епістолярію Лесі Українки, пізнанні інтелектуального обшину мовної особистості автора як суб'єкта епістолярного дискурсу в контексті епохи.

Мова епістолярію залежить від мовної культури автора листів, його світобачення, ціннісних орієнтацій. Питання мови як найважливішої ознаки національної свідомості, етнічної самобутності було надзвичайно важливим для Лесі Українки. Свої думки, враження, оцінки суспільно-політичних, наукових, культурних подій, літературних явищ і звичайні побутові турботи вона переважно передавала рідною українською мовою. «Мова Лесі Українки – це на початок ХХ століття зразок інтелігентної мови Східної України» [3, с. 268].

Лесине слово ввійшло вагомою часткою в українську літературну мову, піднесло її на новий інтелектуальний рівень, що було особливо важливим на той час. За висловом Степана Тудора Леся Українка була справжньою Українкою «майже єдиною справжньою Українкою в своєму ширшому класовому і літературному середовищі. Всі її ровесники за віком і того ж класового середовища були вихованцями російської школи, виносили з неї російську культуру як звичайний зміст свого психічного віддишу» [4, с. 129]. Виростала й дозрівала Леся Українка майже в цілковитому відокремленні від впливів російської школи, українських демократичних традицій Косачів і Драгоманових. «Українська мова була для неї єдиною природною формою мислення і вислову, українська культура – природним змістом її психічного віддишу» [4, с. 130]. Сама письменниця у листі до М. І. Павлика 22 червня 1891 року зізнавалася: «ніколи іншою мовою, як тільки своєю, листів не писала і, певне, не писатиму» [5, с. 91].

Епістолярна спадщина Лесі Українки справді вирізняється орієнтацією на народне мовлення з яскраво вираженою індивідуальністю і високим рівнем інтелектуалізації. Навіть саме слово **лист** у Лесі Українки має різні синонімічні найменування: *лист, листище, «книга», «універсал», карточка, одкритка, закритка, графійка*. Наприклад: «Одкриток я взагалі не пишу, а на «книги» не завжди є час і сила. (Сестрі 16 листопада 1899 року) [6, с. 42]. «Я така рада завжди, коли отримую *«графійку»* від моєї Лілеї лілейної! Так воно славно дряпає завжди і такого багато різного наскребе» [6, с. 312]. Епістолярій Лесі Українки складають листи найрізноманітнішого стильового реєстру: «листи-розмови, листи-рецензії, листи-спогади, листи-діалоги, листи-звіряння, листи-зізнання, листи-мрії» [2, с. 285]. Залежно від обставин, умов, ситуацій, настрою і стану душі авторка сама характеризує лист: «довгий», «довжелезний», «справжній», «хватаний», «порядний», «безтолковий», безладний, «фактичний», «товариський», «короткий», «ласкавий», «милий» якийсь «авторський», довге «слово», довга «книга» тощо. Листи Лесі Українки близькі до мемуарного жанру і зокрема нагадують щоденник, стильові особливості якого найбільше наближені до розмовної мови.

Листи письменниці за своїм характером різноманітні. Вона вміла з кожним адресатом спілкуватися на властивій йому «хвилі», тобто перебувати в колі його думок, інтересів, враховувати при цьому симпатії і антипатії адресата. Тому й природно, що зміст, тональність і взагалі її стиль багато залежали від особи, якій адресувався лист. Так, у кореспонденціях до Михайла. Драгоманова, Івана Франка

яскраво простежується глибока повага до адресатів, співпереживання їхніх успіхів і невдач. Взагалі кожен лист вражає вмінням автора охопити безліч питань і відзначається високою наснаженістю різноманітної інформації.

Лексика епістолярної спадщини Лесі Українки переконливо свідчить про глибоке знання писемно-літературної, розмовної і фольклорної традицій, високу мовну культуру автора. У її листах поєднуються розмовні вислови з книжними і науково-термінологічними. Хоч письменниця не брала участі в лінгвістичних дискусіях, але з її листів, а головне з мовної практики випливає, що вона «дотримувалася усталених на той час літературних традицій, наслідувала не лише Тараса Шевченка, але й користувалася виробленим у Галичині культурним лексичним мінімумом і не цуралася діалектизмів, зокрема волинських типу *начиння* «посуд», *повіз*, *копняк* «удар ногою» та ін. [3, с. 267]. Леся Українка глибоко усвідомлювала роль народних говорів у розвитку української літературної мови. У листі до Осипа Маковея 28.01.1894 р. вона висловлює думку, *«що зовсім нема чого ставити питання про перемогу того чи іншого діалекту, адже літературна мова мусить витворитись з усіх діалектів, без жадного насильства, сварки й колотнечі. Я не такий завзятий лінгвіст, щоб так уже «преломляти копье» за мову, маю надію, що мене розуміють усі добрі люди і в Галичині, і на Україні. Принаймні мене в Галичині розуміють і старі і діти»* [5, с. 386]. Леся Українка допускала можливість і потребу збагачення загальної літературної лексики за рахунок уведення в широкий обіг діалектних слів. При цьому вона радила використовувати маловживані й невідомі слова за допомогою спеціальних прийомів – пояснень значення слів у примітках, контекстуальним розкриттям їх смислу в тексті.

Леся Українка була поборником інтелектуальної, поліфункціональної української мови, добре розуміла складну ситуацію роз'єднання українців, поділ їх державним кордоном. Погляди Лесі Українки на літературну мову як результат синтезування різних говорів, у поєднанні свого й запозиченого, народного й книжного й *«без жадного насильства, сварки й колотнечі»*. Вона прекрасно усвідомлювала, що розриву між усним і писемним мовленням не було б, *«якби у нашої мови були такі права в Росії, які є в Галичині»*. Як від літератури, так і від мови вона, за словами В. Сімовича, *«вимагала того, що ми тепер називаємо європейськістю, домагалася такої ширини та глибини, які робили б її цікавою всім, а не тільки, мовляв, «українському хуторянинові»* [Цит. за: 3, с. 267]. Великим болем перейняті її думки й про мовний стан по обидва боки кордону в листі до Осипа Маковея 31 листопада 1893 року: *«Не знаю, чим се об'яснити, тільки галичани краще говорять, ніж пишуть, а українці краще пишуть, ніж говорять. Що ж до того, що часто українські сім'ї говорять по-російськи, то, здається, не так давно було, що галицькі русинські сім'ї говорили по-польськи; якби у нашої мови були такі права в Росії, які є в Галичині, то я твердо вірю, що й ми не zostалися б позаду, а тепер нехай хто хоче кидає камінь на українців пригнічених школою, урядом, громадськими інституціями, тільки я свого каміння не зважуся здійснити. Щоб Ви вірили в мою безсторонність, я мушу сказати, що вихована я в українській мові і що до нашої сім'ї той камінь патріотичний все одно не долетить, хоч і буде кинутий»* [5, с. 179–180].

Мова листів Лесі Українки надзвичайно багата лексично, граматично й фразеологічно. Окремі листи буквально пересипані фразеологізмами фольклорного й літературного походження, прислів'ями й приказками тощо. Наприклад: «в ступі улучати»; «байдики бити» [7, с. 21]; «волами не вивезеш» [7, с. 13]; «закинула гадку за грядку» [6, с. 12]; «Обіцянка цяцянка, а дурневі радість!» [5, с. 317]; «Біс біду перебуде одна мине, друга буде» [6, с. 292]; «Баба з возу, кобилі легше» [6, с. 18]; «Прийшла коза до воза!» [6, с. 29]; «Не кажи гоп, поки не вискочиш» [6, с. 127]; «Не було змалку, не буде й до останку» [7, с. 234]; «В нещасну годину родилася, в нещасну і помирати буде» [7, с. 19]. Кожний із таких образних висловів завжди доречний і переконливий з погляду стилю приватного листа, емоційно-експресивної форми передачі інформації. Один з листів до матері (від 26 жовтня 1897 року), де йдеться про постановку драми «Блакитна троянда», Леся починає з вибачення, що лист буде «діловий» і просить вмовити «головну актрису, хто б вона не була, щоб вона не **передавала куті меду** (виділення наше), себто, щоб не впадала занадто в істерику...» [5, с. 349]. У листі до дядька М. П. Драгоманова (10 грудня 1892 року): «...коли Ви мене отак сварите, то **«крається серденько начетверо моє»**, як співають в одній нашій пісні.» [5, с. 34]. З іншого листа до матері: «...читаючи лист Франка, я не могла не подумати: **«прийшла коза до воза»**. Тимчасом я відповіла йому в дуже гречному тоні, без жодних натяків на козу...» [5, с. 364]. У листі до М. І. Павлика: «Не хотілось би, щоб на моїй книжці стояв невидимкою епіграф: **«Бігла через місточок. вхопила кленовий листочок, бігла через гребельку, вхопила водиці крапельку, тільки ж я пила й їла»**» [5, с. 415]. Доречне використання письменницею різних форм усної народної творчості свідчить про високий рівень володіння мовою, образне мислення, здатність влучно й емоційно характеризувати навіть складні поняття чи явища. Іноді письменниця створює власні вислови каламбурного характеру: «Історія навчає, що вона нічого не навчає» [5, с. 123]; «Незвичайні погляди на звичайні речі» [6, с. 33]; «Я готова Вам зробити уступку і то в неуступчивій формі» [7, с. 58]. Епістолярій Лесі Українки містить значну кількість конструкцій, пов'язаних із християнськими святами, віруваннями, обрядністю українців, що є значимими для мовного етикету нашого народу: «Святий вечір, добрий вечір!» [5, с. 270]; «Христос воскрес!» [6, с. 176]; «Слава Ісусу Христу!» [6, с. 243]; «Борони мене, Боже» [6, с. 161]; «Прости Боже» [5, с. 126] тощо. Проявляла неабиякий інтерес Леся Українка до мовного етикету інших народів. Консультувалась у А. Ю. Кримського щодо правильності вжитого нею у «Камінному господарі» звертання до дівчат іспанською мовою, оскільки цієї мови вона ще не знала (Леся почала вивчати іспанську, як вона писала, «з одчаю» в останній приїзд до Єгипту, навесні 1913 року. «Чи називають «донна» (себто «донья») і дівчат, чи тільки замужніх?» [7, с. 520]. Загалом особливості мовленнєвого етикету епістолярної спадщини Лесі Українки заслуговують на спеціальне дослідження в новій науковій парадигмі початку ХХІ століття.

Українська мова в Лесиних листах стає відкритою до всіх культур світу, до літературних надбань інших народів. Поряд співіснують українська приказка, народний дотеп і французький усталений вислів, польський фразеологізм і латинський афоризм, російський літературний зворот і поетичний рядок із відомого

твору німецького письменника. Ці іномовні вкраплення функціонують як емоційно-експресивні засоби увиразнення індивідуального стилю, як форма передачі емоційного стану особистості, яка відчувала внутрішню форму образного вислову, яка жила в світі іншомовних літератур і постійно трансформувала цей світ в український інтелектуальний контекст. У цьому виявляється своєрідний мовний європеїзм Лесі Українки. Наприклад: рос.: «С глаз долой, из сердца вон» [5, с. 323]; лат.: «O tempora, o mores!» [5, с. 351]; франц.: «Laisser faire, laisser passer» («Хай буде, як буде») [5, с. 163]; «A la guerre comme a la guerre» (на війні, як на війні) [5, с. 170]; «fais gne tu devars, advinne gue pourra» («Роби, що треба, хай буде, що буде») [5, с. 337]; «Quand on est bete, c'est pour toujours» («Коли хто дурний, то це вже назавжди») [5, с. 391]; італ.: «Veder Napoli e poi morire» («Побачити Неаполь, і потім вмерти») [5, с. 173]; польською: «Nie mila ksiadzu ofira – idi, cider, do domu» («Не мила панові жертва – іди, теля, додому») [5, с. 278].

Можемо стверджувати, що Леся Українка була не тільки справжньою Українкою, але й справжньою європейкою свого часу. Оксана Забужко назвала її «європейкою українського походження». У листах письменниці часто торкається теми вивчення чужих мов: «Серед киян молодих остатнього часу починає ширитись європеїзм; вони починають учити європейські мови і інтересуватись європейською літературою» (3 листа до М. П. Драгоманова 24 грудня 1889 року) [5, с. 45]. Знання мов для Лесі – це вихід у широкий світ, бачити його не лише через переклади з російської: «Біда, що більшість нашої української громади сидить на самій нужденній українській пресі, а через те не бачить як слід світу – ні того, що в вікні, ні того, що поза вікном... Та вже тепер поміж нашою молодого громадою почалось таке „западничество“, що багато хто береться до французької, німецької, англійської та італійської мови, аби могли читати чужу літературу» (3 листа до М. П. Драгоманова 17 березня 1891 року) [5, с. 85]. Вічне питання європеїзму й народництва для української літератури, загалом культури, Леся Українка відчувала дуже тонко. Воно стояло для неї як у перекладній практичній діяльності (вибір тем, літератури для просвіти народу), так і в мові як словесно-художній творчості. За словами Ліни Костенко «Вона була потужним трансформатором світової культури на рідному ґрунті» [1, с. 54].

Феноменальні здібності до мов дають змогу письменниці не лише поповнювати скарбницю української літератури численними перекладами, але й виводити українську мову на європейські широти. Поетеса, перекладач, вона тонко реагувала на власне лінгвістичні характеристики вислову, на етимологію слів, їх стилістичне забарвлення. Наприклад, коли її брат Михайло листовно запитував, як краще перекласти слово *маятник* у реченні з оповідання В. Г. Короленка «Ночью»: *На стене стучал маятник*, вона відповідає: «Слово *маятник*, я думаю, можна так залишити, бо корінь сього слова український. Маятник по-болгарськи *пахальце*, по-сербськи – *шеталиця*, по-чеськи *kuwadlo*, по-польськи *wahadlo*, по-галицьки – *пендель*, *кивало*» [5, с. 37]. Таке володіння різними мовами, органічне використання їх в епістолярній комунікації – свідчення багатомовної культури письменниці. Леся Українка завжди виважено ставилася до мовного оформлення текстів своїх творів, адже правопис на той час не був усталеним, існувала різниця між

орфографічними нормами у зв'язку з територіальним поділом України. У листі до Івана Франка 14 травня 1892 року читаємо: «Я стою за правдиву фонетичну правопись (радикальну) ... В слові *слизьми* таки треба писати м'який знак, бо так вимовляється. Слово *в'яне* можна писати або так, або *вяне*, але ніяк не *вяне*, бо то власне вийде російська вимова. Інший, нехай теж так зостається» [5, с. 82]. Леся Українка завжди виступала проти засмічення літературної української мови просто безграмотними виразами і фонетичними помилками, дбала про видання своїх творів: «...се така страшна річ для поета друкарські помилки!...» [5, с. 117]; «Друкарські помилки – то моя рана» [7, с. 504].

Отже, навіть часткове дослідження епістолярної спадщини Лесі Українки засвідчує, як можна і треба володіти українською мовою. Лесине слово в епістолярному дискурсі, її мовомислення свідчать про високу мовну підготовку авторки, мовну культуру і етику спілкування, розвиток словникового складу української літературної мови кінця XIX – початку XX століть. Сьогодні, на початку XXI століття, може бути корисним окреме спеціальне дослідження в новій науковій парадигмі мовленнєвого етикету епістолярію Лесі Українки. Нагадаємо, як Ліна Костенко, аналізуючи літературну творчість Лесі Українки, слушно зауважила: «Незмірний жаль для нашого суспільства, що воно через ряд об'єктивних і всіляких інших причин не заговорило мовою Лесі Українки, мовою справжнього інтелегента, що акумулював в собі все – інтелект і народну стихію, національну своєрідність і найвищої проби культуру мислення» [1, с. 54].

Список літератури

1. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів /Ліна Костенко //Українка Леся. Драматичні твори. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5–58.
2. Мацько Л. І. Мовотворчість Лесі Українки / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко // Дивослово. – 2002. – №3. – С.14–16.
3. Русанівський В.М. Історія української літературної мови. Підручник / В.М. Русанівський. – К. : АртЕк, 2001. – 392 с.
4. Тудор С. Вихід слова / Степан Тудор // Українка Леся. Публікації, статті, дослідження. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – С. 115–138.
5. Українка Леся. Листи (1876–1897) / Леся Українка //З ібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 10. – 542 с.
6. Українка Леся. Листи (1898–1902) / Леся Українка // Зібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 11. – 480 с.
7. Українка Леся. Листи (1903–1913) / Леся Українка // Зібр. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 12. – 694 с.

Власенко В. В. Лингвостилистические параметры эпистолярного наследия Леси Украинки / В. В. Власенко // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 42–48.

В статье рассмотрено эпистолярное наследие Леси Украинки, ее лингвостилистические особенности. Сосредоточено внимание на авторском языковом мышлении, отношении к диалектной лексике, формированию норм литературного языка, культуры речи. Наблюдение проиллюстрировано примерами, в которых выразительно прослеживается высокий уровень владения языком, сочетание своего родного и иноязычного, народного и книжного. Подтверждается мысль В.Русановского, что язык Леси Украинки – это на начало XX столетия образец интеллигентного языка Восточной Украины.

Ключевые слова: Леся Українка, епістолярій, епістолярне насліддя, європеїзм, літературний мовний.

Vlasenko V. V. Linguo-stylistics Feature of Lesya Ukrainka's Epistolary Heritage / V. V. Vlasenko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 42–48.

The article under discussion is intended to survey the linguo-stylistics peculiarity of Lesya Ukrainka's epistolary heritage. It draws our attention to the author's linguistic thought, the attitude to dialectic vocabulary, the formation of the literary language and the speech standards. Lesya Ukrainka's epistolary heritage confirms drastic proficiency in literary, informal and folkloric traditions with pronounced individuality and high level intellectualization. The results obtained confirm examples which tracing high level proficiency in a language with combination her native and foreign, folk and bookish. Lesya Ukrainka always demandingly referred to linguistic framework and it was vindicated by her epistolary. The each definite instance of epistolary communication is disclosed author's inner world wealth and high level linguistic standards with addressees. According to V. Rusanivskiy, the language of Lesya Ukrainka is the pattern of refined language of Eastern Europe at the beginning XX century.

The peculiarities of speech etiquette of Lesya Ukrainka's epistolary heritage was not examined, because it are worthy of special study in modern scientific paradigm of the beginning XIX century.

Keywords: Lesya Ukrainka, epistolary, epistolary heritage, Europeanism, literary language.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 821.161.2-09

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ЛІРИКИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Гуменюк В. І.

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: ukrlit_tnu@mail.ru*

Про лірику Лесі Українки писали зокрема Іван Франко, Осип Маковей, Михайло Драї-Хмара, Микола Зеров, Семен Шаховський, Олексій Ставицький, Григорій Аврахов, останнім часом з'явилися вагомі праці Віри Агеевої, Галини Левченко, інших дослідників.

Схильність до різкого зіставлення явищ і понять, до чітких контрастів в образній системі поєднується в ліриці Лесі Українки з пильною увагою до найменших порухів людської душі та нюансів навколишнього світу. Відтак притаманна ліричному стилю авторки драматична напруга набуває неповторної ліричної теплоти, образний лад – особливої витонченості. У поетеси певний образ чи поняття виходять за межі однозначності, розглядаються у мінливих взаємозв'язках з іншими, в різних аспектах, в динамічній перспективі. Таким чином драматична напруга й лірична теплота обертаються інтелектуальною снагою.

Виразно явлена в ліриці тема нескореності людського духу навіть найбільш несприятливим обставинам нерозривно пов'язана з темою відчуття людиною своєю земної минулості, права на втому й безнадію. Героїчні мотиви саме в взаємодії з елегантними набувають особливої переконливості. З витонченим драматизмом лірики пов'язана поетична трансформація емпіричних вражень, глибинна музикальність, видовищний лаконізм, тяжіння до міфологічних мотивів, до позначених вигадливими нюансами символічно містких варіацій образів архетипного характеру – світла й вогню, п'їтьми й ночі, каменю й гори, моря й хвиль.

Ключові слова: Леся Українка, лірика, поетичний стиль, образна система, драматична напруга,

Лірика Лесі Українки ще з часу появи відомої статті Івана Франка постійно перебуває в полі зору літературознавців. Однак про особливості поетики ліричних творів авторки, зокрема про драматизм як прикметну ознаку її ліричного стилю маємо не так уже й багато праць.

Перша збірка авторки «На крилах пісень» (1893) відкривається циклом «Сім струн». На чолі циклу (і за обумовленим заголовком місцем розташування, і за жанрово-стильовим означенням, поданим у підзаголовку, – «Гімн. Grave») стоїть вірш «До (До тебе, Україно...)». «Тут поетеса, – зазначає О. Ставицький, – за прикладом деяких старших товаришів по перу, посилає свою “самотню пісню” шукати загублену долю рідного краю кудись за “синє море”, “за гори”, “в чисте поле” й “небесні простори”. Найбільше, на що вона зважається, – висловити несмілу надію, що, може, “та доля жадана” колись завітає до “нашої вбогої хати”» [15, с. 14]. Перелічений набір традиційних поетичних виразів є лише зовнішнім антуражем, який набуває неповторної свіжості від тих підтекстових імпульсів, що живлять текст і сповнюють твір сокровенною урочістю. З подібним явищем не раз зустрічаємося і в О. Олесе, котрий часто звертається до, здавалося б, зужитих, навіть альбомних висловів, але вірші котрого від того не втрачають свого поетичного, лише Олесеві притаманного чару. Звернений до України ліричний монолог поетеси пройнятий прагненням зарадити безталанню вітчизни з

допомогою художнього олова. Сумніви й непевності надають тому прагненню життєвої переконливості, увиразнюють його щирість. Долю рідної землі слід шукати на шляхах досягнення вселюдських проблем:

По світі широкому буде та пісня літати,
А з нею надія кохана
Скрізь буде літати, по світі між людьми питати,
Де схована доля незнана? [16, с. 45].

Цей лагідний, зворушливо жіночний, може, в чомусь навіть і дитинний вірш криє в собі незглимимому силу, котра виправдовує подане в підзаголовку означення. Хіба цей вірш не є важливим для розуміння всієї творчості поетеси, справді програмним? Висловлена тут настанова, що буде вражаюче реалізована в драматургії, плідно виявляється вже в збірці “На крилах пісень”, зокрема у віршах “Сафо”, “Остання пісня Марії Стюарт”, в циклі “Кримські спогади”.

Про живучість певних стереотипів стосовно ранньої лірики Лесі Українки свідчить той факт, що навіть сучасні дослідники часом віддають їм данину. Ось що, наприклад, пише Віра Агєєва про першу збірку поетеси: Знаходимо тут узвичаєні образи тяжкого шляху й колючих тернів уздовж нього, негоди й «темної ніченьки», провідної зорі й омріяної «волі гожої»... [2, с. 25]. Щоправда, дослідниця слушно наголошує, що справа врешті-решт не в цих стереотипах, а в пафосі їх переборення.

Прагнення ліричної героїні обійняти душею світ і навіть Всесвіт, досягти доцільності загадкової мінливості його стихій обертається своєрідними поетичними перевтіленнями, зумовлює драматичний характер образності. Традиційна у світовій поезії контрастна символіка взаємодії світла й пільми набуває вже в ранній творчості Лесі Українки особливої, зігрітої ліричним чуттям універсальності та вишуканої варіантності. Це виразно засвідчує і вірш “Досвітні огні”, в якому безпосередній перегук із “Заспівом” П. Куліша до збірки “Досвітки” лиш підкреслює неповторність інтонацій Лесиного слова.

Своєрідної концентрації набувають ці особливості у пройнятому драматичною напругою вірші “Contra spem spero!” Українські фольклорні й літературні традиції, мотиви античної міфології й біблійні інтонації переплавляються тут в горнилі виключно оригінального й сильного поетичного світовідчуття. Подана в цьому творі в ключі суворой, але й сокровенної героїки, подібна життєствердність овіяна у вірші “Re (Реве-гуде негодонька...)” народнопісенною грайливістю, а в циклі “Сльози-перли” позначена епічним тоном... Усе це не “поодинокі ластівки, що не роблять погоди”, а вияв виразно означеної вже в першій збірці глибоко самобутньої поетичної концепції, з якої і слід виходити при поцінуванні цієї збірки, а відтак не перебільшувати значення досить відчутних тут розмаїтих впливів.

О. Маковей, котрий 1893 року в журналі “Зоря” опублікував рецензію на збірку “На крилах пісень”, хоч і не збагнув неоднозначно висловлюваної в ній цілісності художнього світосприймання, звернув увагу на розмаїту силу почувань, що проймають її, на контрасти, в яких ті почування виявляються (“...раз вірить у силу слів, а другий раз не вірить”; “...обава і надія, розпука і розрада томить молоду

людину”). Критик відзначає пов’язану з інтенсивністю духовних пошуків не менш інтенсивну вишуканість літературної манери поетеси [12, с. 19–23].

В опублікованій 1898 року в “Літературно-науковому віснику” праці “Леся Українка” І. Франко, простежуючи складний шлях літературного становлення авторки, відзначає виключну, суголосну шевченківській силу її таланту. Звертає увагу на драматичні умови формування цього таланту, зауважує неоднозначність існуючих тут залежностей, коли говорить, що “голосний та страшний стогін примученої душі” “не пливе з якогось песимістичного світогляду, не є доктриною, а тільки є виразом безмірно болючих обставин, серед яких живе авторка і серед яких знаходиться українське слово та всяка вільна, гуманна думка в Росії” [17, т. 31, с. 254]. Дослідник, по суті, визнає драматичні риси ліричного стилю письменниці, коли говорить, що вона “помалу доходить до того, що може виспівувати найтяжчі, найрозпучливіші ридання і тим співом не будити в серцях розпуки та зневіри”, коли вказує на “широку скалю почувань від тихого суму до скаженої розпуки і мужнього гордого прокляття”. Про своєрідність Лесиного хисту, помічену І. Франком, свідчить і така фраза, затінена громом зацитованої сентенції про “одинокого мужчину на всю новочасну соборну Україну”: “Але проте вона дівчина, у неї м’яке жіноче серце...” [17, т. 31, с. 271].

Авторитетна стаття І. Франка за всієї її значущості стала джерелом літературознавчих штампів, котрі й досі побутують при осмисленні творчого становлення Лесі Українки. Звичайно, ранні твори авторки не завжди викінчені, є серед них сильніші й слабші, ті чи інші впливи часом надто впадають в око. Але надмірне протиставлення ранньої творчості й пізнішої видається не зовсім плідним.

Задалеко відходячи від Франкової об’єктивності, надміру захоплюється запереченням мистецької вартості збірки “На крилах пісень” Михайло Драй-Хмара, згодом інші дослідники. М. Драй-Хмара у своїй монографії “Леся Українка: Життя й творчість” (1926), де є чимало слушних спостережень, зокрема й стосовно драматичного характеру хисту письменниці, досить категоричний в оцінці збірки “На крилах пісень”. “Оригінального в першій Лесиній збірці, як ми бачимо, мало. – Безапеляційно заявляє критик. – Вона не мала власного поетичного знаряддя й користувалась чужим, наслідуючи матір, Шевченка, Гайне, Мюссе, Пушкіна, Міцкевича... Міцкевичеві “Sonety Krymskie” викликали, на нашу думку, Лесині “Кримські спогади”... “Марія смутна чи палка Зарема” – ремінісценція з Пушкіна” [5, с. 74–75]. Автор так захоплюється власною тезою про вторинність Лесиного письма, що, нехтуючи попередніми спостереженнями О. Маковея та І. Франка, не помічає, наскільки оригінально поетеса вирішує схожі теми, відверто полемізуючи зі своїми великими попередниками:

Ні, тут не лежить краса гарема,
Марія смутна чи палка Зарема, –
Тут спочива бахчисарайська слава! [16, с. 108].

Особливості поезики ранньої лірики поетеси, зокрема, виразно відчутний у ній стильовий драматизм, ще не стали належною мірою предметом досліджень. Коли говорити про дослідження радянської доби, то тут певний виняток становить

книга Г. Г. Аврахова “Художня майстерність Лесі Українки – лірика”, де автор хоч часом і віддає данину згаданим стереотипам, все ж наголошує на зауваженій ще Маковеем мистецькій вишуканості, до якої тяжіла письменниця з перших своїх творів. Вельми цікаві спостереження дослідника над принципами організації ліричних циклів. Особливо детально аналізується цикл “Кримські спогади”, вгадуються наявні в ньому ознаки драматургічної майстерності: “Незважаючи на зовнішню ніби різнохарактерність віршів, цикл становить певну ідейно-тематичну цілісність... Кожен твір являє собою ніби частку, ступінь у розробці наскрізної теми... Конфлікт почуттів, що намітився в зачинному вірші, становить головний нерв усього циклу” [1, с. 46].

Невпинний процес творчого зростання поетеси призводить до увиразнення питомих рис її хисту, драматизм лірики поступово справді стає все більш відчутним. На це згодом звертає увагу чи не кожен дослідник творчості письменниці. Щоправда перші дослідники, заповнені силою драматургії, не зупиняються окремо на ліриці поетеси, часом лиш вказують на джерела драматизму всієї її творчості. Одним з таких джерел, на думку М. Євшана, статті якого після праць І. Франка за всієї полемічної загостреності деяких суджень найбільш проникливо інтерпретують творчість поетеси, є “різкий дисонанс з епохою”, “контраст до епохи, до українського життя” [8, с. 612]. Значно більше приділяє уваги ліриці авторки Д. Донцов. Більше того, Д. Донцов чи не єдиний не робить різкого розмежування між творчістю періоду народження збірки “На крилах пісень” і пізнішою: “Болюча ідея, що стояла перед духовним зором великої індивідуалістки, не давала їй спокою, з найперших кроків схиляла вона голову перед красою, котра згодом буде названа “красою змагання, хоч і без надії”. Дослідник конкретизує й розвиває міркування М. Євшана про індивідуалізм поетеси, розкриває драматичний характер цього індивідуалізму, вловлює грань переходу світовідчуттєвих чинників у власне художні: “Знаходимо в Лесі Українці той часом вражаючий своєю оригінальністю й глибиною символізм, яскравими представниками якого були той же Ібсен і Гауптман (“Die versunkete Glocke”) – символізм, необхідний в устах провісників нової правди, ще не сформованої, не свідомої виразно себе самої. Це бентежне й неясне, що жило на дні душі поетеси, – подібно до “даймона” Сократа, – виривалося з неї каскадом яскравих, сліпучих своїм блиском бризок, в пристрасних, на межі з екстазом, сильних, як удар батога, віршах. Великі люди завжди були схильні персоніфікувати цей свій внутрішній голос... З’являється цей демон і Лесі Українці то в постаті “богині Фантазії”..., то у вигляді генія, що відкриває своїм обранцям “всесвітню нікчемність” (“Завітання”), то як суворий ангел помсти. Найчастіше ідентифікує Леся Українка свого демона з музою...” [4, с. 53–57]. Хоч Д. Донцов, надто у своїй пізнішій праці “Поетка українського Рісорджімента”, суттєво спрощує світоглядні позиції поетеси, все ж він подає справді блискучий аналіз її художнього стилю, виразно наголошує на його явленому вже в ліриці високому драматизмі, а також на своєрідній музичності й мальовничості Лесиних поезій.

М. Зеров одним з перших вказує на визрівання в лоні Лесиної лірики драматичних форм: “...Ліричні форми все меншу роль починають відігравати в

творчості нашої поетки. Безпосередні ліричні відгуки поступаються місцем монологам, діалогам, цілим драматичним сценам. Навіть коли не брати під увагу “Блакитної троянди”, великої прозової драми (1896), і триматися тільки творів віршованих, то й тоді треба визнати, що нахил до драматичної форми виразно проступає в писаннях 1897–1898 рр. В збірнику “Думи і мрії” не одна лірична п’єса звучить як драматичний монолог (“Fiat nox”, “У пустині”, “To be or not to be”)... [9, с. 374]. Щодо внутрішнього драматизму Лесиної лірики, то М. Зеров обмежується лише одним міркуванням, щоправда розгорнутим і вельми суттєвим. Дослідник зазначає, що майже всі критики поетеси перебувають у полоні Франкової фрази про “одинокого мужчину”. “Навіть такий не зв’язаний традицією інтерпретатор, як Д. Донцов, – продовжує він, – і той певен, що поглядіві Лесі “не ставало лагідності, її мові – ніжності, м’якості – її віршам!”... Мені здається, що це не зовсім так. І коли говорити про мужність Лесі Українки, то, безперечно, це поняття треба брати тільки в значенні латинського *virtus*... Леся Українка скрізь і завжди в своїй поезії застається жінкою... завжди поєднувала в собі пристрасті, Прометеевим огнем пройняті пориви з нотами ніжності, з прославленням жіночого героїзму й саможертви. І як не можна зрозуміти її, обминаючи франківську антитезу сильної вдачі, могутньої організації духовної – і кволого, хворобливого тіла, – так і тут можна zostатися при невірному однобічному уявленні...” [9, с. 376]. Однак і тут М. Зеров загалом лишається в межах з’ясування формальних ознак творчої еволюції поетеси. Дальший аналіз лірики, поданий під традиційним кутом поділу її на громадську й інтимну, не дає змоги відчувати справді драматичну єдність контрастних чинників, на які слушно вказує дослідник.

Цікаві міркування А. Гозенпуда щодо драматичного характеру ліричних монологів та діалогів авторки: “Вірші Лесі Українки дуже рідко подають нам опис події, здебільшого це зображення її або, певніше, переживання, що його і покликаний розкрити монолог. В тому разі, коли розповідь іде від першої особи, самий характер побудови вірша являє собою немовби відповідь на думку невидимого співрозмовника. Монолог стає часткою діалогу”. А. Гозенпуд чи не вперше зосереджує увагу на наявній уже в віршах антитетичній, пройнятій інтелектуальною напругою композиції: “Письменниця у своїх віршах не лише висуває теми, аналогічні до тих, що становлять основу її драматургії, але й використовує свій улюблений згодом прийом показу сутички двох непримиренно ворожих світоглядів, саме на цьому ідейному конфлікті базуючи розвиток усієї образної системи твору” [3, с. 11–12].

Інтелектуальну напругу Лесиної лірики Семен Шаховський пов’язує із шевченківською традицією: “Нове, що вніс Шевченко в розробку жанрів політичної лірики, – це включення у фабулу вірша поряд з громадянською емоцією інтелектуального судження, роздуму, міркування”. Як приклади, дослідник наводить передусім поезії “Ісаїя, глава 35”, “Молитви”, “І Архімед і Галілей” і тим самим, може й мимоволі, вказує на давні, ще біблійні імпульси такого стилю. В українській поезії цю традицію після Шевченка своєрідно розвивав Пантелеймон Куліш. Близька вона й Іванові Франку. Але при всій важливості для поетеси досвіду цих великих попередників не можна не враховувати безпосереднього

творчого засвоєння нею біблійних текстів, до того ж не раз засвідченого самою авторкою. Леся Українка не раз писала про своє захоплення “грандіозною, дикою” поезією Біблії. С. Шаховський, говорячи про Лесю Українку як про “співця боротьби”, зазначає, що “думки письменниці про боротьбу за волю не завжди могли вкладатись у ліричні форми поезії”, тож “поетеса вводить у свою лірику елементи епосу, драми” [18, с. 260–263]. Ведучи мову про різні аспекти ліричного стилю поетеси, дослідник раз у раз наближається до осягнення самотності її інтелектуалізму, яка полягає в розгортанні думки, позначеному витонченим драматизмом: “Як це властиво Лесі Українці, образ розгортається докладно, в різних аспектах, ніби справді аргументація на диспуті” (вірш “Порвалася нескінчена розмова”); “Найхарактерніша ознака поетики Лесі Українки виявляється у розгорнутому образі. Для неї кожна річ чи розуміння були видимі в багатьох планах і ракурсах, і цю багатогранність сприймання вона уміла відтворити різноманітними аналогіями, складними семантичними і синтаксичними будовами”; “Лесю Українку як поета-мислителя характеризує різнопланове розгортання думки у творі навіть невеликого розміру” [18, с. 267–272].

Чимало важливих спостережень щодо драматизму Лесиної лірики містять праці Леоніли Міщенко. Вона також звертає увагу на особливу роль ліричних циклів у творчості поетеси. З драматизмом художнього світосприймання пов’язує схильність до контрастних образів, які часто є “образами-домінантами”, бо плинні варіації їх діалогічної взаємодії проходять через усю поезію авторки. Дослідниця детально аналізує такі образи: “Ми вже спостерігали, як часто ідейним антиподом вогнистого стає у поетеси пійма... Полум’ям, іскрами прудкими, блискавицями освітлена більша частина вогнистих пісень Лесі Українки. Ось, наприклад, ціла настроєва гама: погляд огнистий, думка огниста, рани огнисті, святий вогонь – аж до такої сильної напруги тропів, як вогонь ненависті, хочу дихать вогнем, помститись вогнем, короґва, наче вогонь... Ця вогниста повинь вимагала розширення гами образів-контрастів. Тому ще одним активним ідейним антиподом вогнистого виступає образ камінного, що також повторюється, видозмінюється у різних смислових значеннях... Цей образ, як і образ “вогнистого дива”, переходить у драматургію...” [13, с. 114]. Часом подібна контрастність властива навіть одному образу, скажімо, мечу двосвітному, який не раз з’являється і в ліриці, і в драматургії поетеси. Тут виявляється особливий лаконізм Лесиної поезії, надзвичайно ощадливе використання містких образів, та простота, за якою криється “енергія невичерпна”, та міцна крицевість форм, якої, на думку М. Драй-Хмари, набирає “стиль в останніх двох ліричних збірках”. Цей лаконізм виразно розкриває характер відзначеної у книзі Л. Міщенко “пластичності і рельєфності зображення, що є невід’ємною рисою естетичної природи поезії Лесі Українки” [13, с. 120].

Складність внутрішнього світу ліричної героїні в її неоднозначних взаєминах з довкіллям, з іншими постатями й персонажами зумовлює діалогічний характер лірики, що часто безпосередньо виявляється в діалогах і монологах (монолог здебільшого виступає частиною діалогу), які, проймаючись інтелектуальною напругою, набувають обрисів диспуту, своєрідний видовищний лаконізм і динаміка контрастних образів... – усе це виразні вияви драматизму як доміанти ліричного

стилю поетеси. Однак за всієї виразності та значущості цей драматизм не входить у суперечність з висловлюваннями самої авторки, що вона на той час “все-таки лірик *par excellence*”. Драматичні елементи розвиваються у лоні лірики і узгоджуються з її законами, а це свідчить про високий рівень майстерності, про тонке відчуття природи жанрів навіть за умов розширення їх меж. Тож тут, очевидно, слід говорити не так про “органічний синтез ліричних та драматичних елементів” [1, с. 160], як про підпорядкування драматичних аспектів законам лірики, як це маємо в “Грішниці”, або ж навпаки, про підпорядкування ліричних аспектів законам драми, як це маємо, скажімо, в “Іфігенії в Тавриді”. Видовий та родовий художній синкретизм новітнього часу, орієнтуючись на прадавні традиції, разом з тим зберігає набуту протягом віків суверенність видів мистецтва чи родів літератури. Тонкий художник, Леся Українка це чудово відчувала.

Список літератури

1. Аврахов Г. Художня майстерність Лесі Українки – лірика / Григорій Аврахов. – К.: Дніпро, 1964.
2. Агеєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
3. Гозенпуд А. Поетичний театр: Драматичні твори Лесі Українки / А. Гозенпуд. – К.: Мистецтво, 1947. – 302 с.
4. Донцов Д. Поетизм індивідуалізму: Леся Українка / Дм. Донцов // Українська життя. – 1913. – № 9, 10.
5. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя й творчість / Михайло Драй-Хмара. – К., 1926. Див. також: Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина / Михайло Драй-Хмара. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 35–151.
6. Євшан М. *Fiat ars*: На вічну пам'ять Лесі Українці / Микола Євшан // Українська хата. – 1913. – № 10.
7. Євшан М. Леся Українка / Микола Євшан // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 64. – Кн. 10.
8. Євшан М. Леся Українка: Твори. Книга перша / Микола Євшан // Літературно-науковий вісник. – 1911. – Т. 56. – Кн. 12.
9. Зеров М. Твори: у 2 т. / Микола Зеров. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – 602 с.
10. Кочерга С. Леся Українка – мариніст / Світлана Кочерга // Українське літературознавство. – Випуск 55. – Львів, 1990.
11. Левченко Г. Міф проти історії: Семіосфера лірики Лесі Українки / Галина Левченко. – К.: Академвидав, 2013. – 332 с.
12. Маковей О.С. На крилах пісень: Твори Лесі Українки / О.С. Маковей // Правдива іскра Прометея: Літературно-критичні статті про Лесю Українку. – К.: Рад. школа, 1989. – С. 17–22.
13. Міщенко Л. І. Леся Українка / Л. І. Міщенко. – К.: Рад. школа, 1986. – 304 с.
14. Рильський М. Т. Лірика Лесі Українки / М. Т. Рильський // Правдива іскра Прометея: Літературно-критичні статті про Лесю Українку. – К.: Рад. школа, 1989. – С. 77–79.
15. Ставицький О. Ф. Леся Українка / О. Ф. Ставицький // Історія української літератури: У 8 т. – Т. 5. – К.: Наукова думка, 1968. – С. 355–397.
16. Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. / Леся Українка. – Т. 1: Поезії. – К.: Наукова думка, 1975. – 448 с.
17. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1976–1986.
18. Шаховський С. Про стиль лірики Лесі Українки / Семен Шаховський // Українка Леся: Публікації. Статті. Дослідження. – Т. 2. – К.: Видавництво АН УРСР, 1956. – С. 259–278 Див. також: Шаховський С. Леся Українка / Семен Шаховський. – К.: Дніпро, 1971.

Гуменюк В. І. Особенности стиля лирики Леси Украинки / В. И. Гуменюк // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 45–57.

Склонность к резкому сопоставлению явлений и понятий, к четким контрастам в образной системе сочетаются в лирике поэтессы с особой чуткостью к малейшим движениям человеческой души и нюансам окружающего мира. Посему драматическая напряженность приобретает неповторимую лирическую теплоту, образный строй – своеобразную утонченность. У поэтессы определенный образ или понятие выходят за пределы однозначности, рассматриваются в меняющихся взаимосвязях с другими, в различных аспектах, в динамичной перспективе. Таким образом драматическая напряженность и лирическая теплота оборачиваются интеллектуальной насыщенностью.

Явственная уже в лирике, преобладающей в ранний период творчества поэтессы, героическая тема непокорности человеческого духа даже самым неприглядным обстоятельствам неразрывно связана с темой ощущения человеком своей земной бренности, права на усталость и безнадежность. Героические мотивы именно во взаимодействии с мотивами элегическими достигают особой убедительности. С утонченным драматизмом лирики поэтессы связана поэтическая трансформация эмпирических впечатлений, проникновенная музыкальность, зрелищный лаконизм, тяготение к мифологическим мотивам, к пронизанным изысканными нюансами символически емким вариациям образов архетипного характера – света и огня, тьмы и ночи, камня и горы, моря и волн.

Ключевые слова: Леся Украинка, лирика, поэтический стиль, драматизм, образная система.

Humeniuk V. I. Style peculiarity of lyrics by Lesya Ukrainka / V. I. Humeniuk // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 45–57.

Peculiarity of creative success and social and bibliographic circumstances of the formation and development of Lesya Ukrainka's artistic talent predetermine the drama as the leading feature of her poetic style, which eventually becomes the genre characteristics. The propensity for sharp juxtaposition of phenomena and concepts, clear contrasts in the image system, is combined with close attention to the smallest movements of the human soul and nuances of the world. Afterwards the dramatic tension becomes inimitable lyrical warmth, figurative system of special refinement. The poetess's certain image or concept beyond certainty is treated in changing relationships with others, in various aspects, in a dynamic perspective. Therefore the dramatic tension and lyrical warmth rotate intellectual energy.

The theme of perseverance of the human spirit of encouraging circumstances, the subject of the eternity of the creative forces of nature which are inseparably linked with the theme of feeling a man of his earthly transience, the right to fatigue and hopelessness are clearly manifests in the lyrics which predominates in the early page of poetess's creativity. A heroic motifs interplay with elegiacs gain a special credibility. Psychologically well-founded dramatic complexity of the inner world of the lyrical female character and her relationship with the environment causes to her other lyrical pieces that are close to the dramatic characters, inclines to the role of the lyrics, and specifies all other appreciable striving for dramatic organization of lyrical writing. With the elegant drama of the lyrics is related a poetic transformation of empirical experiences, essential musicality, spectacular conciseness, the attraction to mythological motifs, marked by intricate nuances of symbolic spacious variations of images of archetypal nature of light and fire, darkness and night, stone and mountain, sea and wave.

Emotional meditation regarding the interaction heroic and elegiac motifs, dramatic and lyrical elements, associated intellectual elegiacs and solemn elation indicate the essence of epic items in poetry of Lesya Ukrainka. Therefore from the very beginning of her literary activity she pays attention to epic poetry, which it gives the opportunity to feel the skill of composition, plot, and characters. It draws attention to the fragmentary nature of the composition of the poems, which is something close to the way the organization lyrical cycles and at the same time is a type of fine dramatic scenes. It is noteworthy contacting poems motifs and images Slavic and biblical mythology, legends of chivalry, the treatment that is directly related to the peculiar of symbolization of the imagery.

Keywords: Lesya Ukrainka, lyrics, dramatic tension, the image system, poetical style.

Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2014 року

УДК 821.161.2 – 6

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ ОЗНАКИ ЕПІСТОЛЯРИЗМІВ

ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Деркач В. В.

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: ukr_movoznavstvo@mail.ru*

У статті аналізується приватне листування Лесі Українки у контексті сучасного трактування лінгвістики тексту, розкривається внутрішній світ письменниці, виявляються індивідуально-авторські елементи епістолярної спадщини Лесі Українки, з'ясовується їхнє стилістичне навантаження. Ілюструються методи і прийоми опрацювання письменницею українських та іншомовних фольклорних елементів та способи використання їх у власних листах.

Ключові слова: індивідуально-авторські ознаки, лист, епістолярний стиль, текст, фольклор.

Особливого розвитку в останні десятиліття набула лінгвістика тексту – галузь мовознавчих досліджень, об'єктом яких є правила побудови зв'язних текстів та його змістові категорії. Зараз текст оцінюють як складну комунікативну структуру, враховуючи при цьому особистість автора з його психологічними, ментальними, соціальними, культурними, етнічними та іншими властивостями, адресата з його рівним сприйманням, а також художній простір і час. Інформація диференціюється на актуальну, концептуальну та підтекстову. Під час аналізу тексту беруть до уваги принцип конгеніальності тобто, гармонізації творчих можливостей автора і читача. Під впливом когнітивної лінгвістики текст почали розглядати також і «як концептуальне модельне відображення дійсності, як модифікат сфери свідомості автора, його художніх, естетичних, етичних, наукових, аксіологічних, прагматичних поглядів та уподобань» [4, с. 161].

Цікавою із зазначеної позиції видається природа листа – основної одиниці епістолярного стилю, який обслуговує сферу письмових приватних або приватно-офіційних відносин. Листування враховує існуючі традиції, взаємини кореспондентів, особистості авторів, їхні настрої в момент написання. У процесі створення тексту листа, «мовці послуговуються всенародною мовою, використовують *епістоляризми* – особливі слова і сполучення слів, синтаксичні конструкції, які й репрезентують неповторну мовленнєву індивідуальність цього стилю» [2, с. 99].

Листування видатних письменників, громадсько-культурних діячів має велику історично-пізнавальну й художню цінність, оскільки у ньому відображається побут, розвиток суспільства, ідейна боротьба епохи, «особисте й творче життя авторів, специфіка їхньої діяльності. І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, П. Грабовський, М. Лисенко та ін. у своїх листах постали як безпосередні творці української літературної мови. Їхнє листування донесло до нас тодішнє розмовно-побутове мовлення» [9, с. 160]. Зі сторінок автографів перед читачем постає

складний і неповторний духовний світ авторів, листи дають можливість простежити процес становлення таланту письменника, вироблення його художньо-естетичних смаків, народження художніх тропів.

Метою статті є аналіз приватного листування Лесі Українки у контексті сучасного трактування лінгвістики тексту, зокрема розкриття внутрішнього світу письменниці, виявлення індивідуально-авторських мовних елементів, з'ясування їхнього стилістичного навантаження.

Феномен людського спілкування є складним явищем. У ньому тісно переплетені соціальні, психологічні та мовні чинники, комплексне дослідження яких допомагає встановити особливості «мовного мислення», виявити окремі сторони взаємозв'язків між мовою і психологією людей, риси національно-культурної спадщини мовної поведінки. Мовознавці наголошують на необхідності вивчення комунікативного акту на основі комплексного підходу з урахуванням усіх його складників. Майже всі дослідники визнають у комунікативному акті наявність такого компоненту, як контакт між співрозмовниками, встановлення якого передбачає дотримання мовленнєвого етикету. Проблеми мовленнєвого етикету стали об'єктом зацікавленості багатьох лінгвістів, починаючи з кінця XIX століття і до наших днів. Його, зокрема, досліджували О. Потебня, І. Кропивницький, В. Сімович, О. Захарків, Т. Панько, Л. Полюга, В. Литовченко, А. Загнітко, А. Коваль, Є. Чак, Н. Петриченко, С. Богдан, Ф. Бацевич, О. Яшенкова та інші. Епістолярна спадщина все частіше стає об'єктом дослідження і в літературознавчій науці. Але якщо раніше більшість становили короткі передмови до видань, а самі джерела часто виступали тільки «допоміжним матеріалом» для підтвердження думки дослідника, то тепер усе частіше з'являються праці, у яких листування митців розглядається цілісно, аналіз творчості здійснюється крізь призму письменницького листування. Такі роботи «формують системну картину розвитку української епістолографії» [8, с. 31].

Самобутність кожного народу, поряд з іншими характерними рисами, виявляється в особливостях національної мови і в специфіці мовленнєвого етикету, який відображає сукупність соціальних, історичних, психологічних, культурологічних чинників і є виразником моральності нації. Мовленнєвий етикет ґрунтується на моральних нормах і гуманістичних цінностях і враховує «конкретизацію етикетних норм, які втілюються в усталених формулах спілкування. Мовленнєвий етикет є важливим елементом культури, оскільки відображає людський досвід, неповторність звичаїв, способу життя, умов побуту кожного народу» [11, с. 109]. Найяскравішою ілюстрацією способів вираження почуттів та емоцій, вибору мовних і мовленнєвих засобів, регуляції мовленнєвої поведінки комунікантів є листування видатних постатей національної культури.

Питання мовленнєвого етикету епістолярної спадщини Лесі Українки можна розглядати у площині рівня культури усього українського народу, адже мовна поведінка людини, без сумніву, пов'язана із загальною культурою народу, етнопсихологічними рисами, народними традиціями. Її листування вирізняє, передусім, орієнтація на народне мовлення українців, звернення до традицій мовленнєвого етикету інших народів і, що не менш важливо, неповторна

індивідуальна манера письма. Леся Українка – це мовна особистість, яка прагнула «до творчого самовираження, вільного, автоматичного здійснення різнобічної мовної діяльності» [3, с. 93].

Як ніхто інший, письменниця добре знала ціну листам «з рідного краю, та ще й від приятелів» [7, с. 404]. Хоч не раз жалкувала, що доки дійдуть листи на чужину, «то мають вже не сучасний, а хіба історичний інтерес» [4, с. 304]. Писала вона й про те, що листи не можуть замінити не тільки розмову, а й «навіть мовчання удвох, сам на сам» [6, с. 293], бо «якби могло писане слово справді вимовити все, що так глибоко відчувається, а то воно все виходить наче холодне чи офіційне...» [7, с. 281]. Епістолярний жанр дає змогу глибоко й повно передати внутрішній світ людини, відтворити її психологію. Листи Лесі Українки – «перлина світової поезії в прозі» [1, с. 34].

Леся Українка зауважувала, що вона не вміє писати листи, бо їй не вистачає епістолярного таланту, тому «листа написати – для мене чимала робота» [5, с. 371]. У цих словах звучить особлива вимогливість письменниці до творчого процесу, у якому помітне місце, поруч із іншими видами високого мистецтва, зайняла епістолярна спадщина, яку справедливо можна вважати спорідненою з її художніми творами. У листах Лесі Українки віддзеркалюється вся багатогранна палітра її взаємин із людьми, особисте сприйняття найрізноманітніших подій навколишнього світу. Індивідуально-авторська особистість Лесі Українки чітко виокреслюється в її листах, у яких можна побачити і відчутти людину з її бажаннями, уподобаннями, власними поглядами на життя, із духовними цінностями, зі своїм ставленням до людей взагалі та до окремих особистостей зокрема. Так, у кореспонденціях до М. Драгоманова, І. Франка, М. Лисенка, М. Павлика, О. Кобилянської, Б. Грінченка, В. Гнатюка яскраво висвітлюється глибока повага до адресатів, співпереживання їхніх успіхів і невдач.

Індивідуально-авторські ознаки епістоляризмів Лесі Українки розкривається в її листах з усією повнотою й різноманітністю стильових реєстрів, відтінків українського слова. Вона мала свої власні поняття-вислови для спілкування з бабусею, батьками, родичами, з колегами-письменниками, з друзями. У її листовній мові звучить багато інтонацій, а ще – вона змушує сучасного читача дивуватися з тих інтелектуальних обширів, знання національних культур, мов, літератур, що віддзеркалюються в кожному написаному рядку.

Письменниця, за її влучним словом, «виховувала» слова в листах, щоб складні поняття, а то й дефініції «одягати» в просту і доступну форму: «на душі лежить» [7, с. 13], «скрутити голову» [7, с. 13], «подумано – зроблено» [7, с. 14], «вірші загубила» [6, с. 294], «літературний клопіт» [6, с. 292], «от ніяк не могла зловити сих пісень» [5, с. 123]. У контексті листування вони набували яскравого індивідуально-авторського забарвлення.

Мова – важлива етнічна ознака. Це зумовило виникнення етнолінгвістики, яка «вивчає мову в її стосунках до культури, а також взаємодію мовних, етнокультурних, і етнопсихологічних чинників у функціонуванні й еволюції мови» [4, с. 13]. Ця галузь «існує на межі з етнографією, що вивчає побутові і

культурологічні особливості комунікації як спілкування в етнічних ареалах» [11, с. 25] і тісно пов'язана з історією народів та їх фольклору.

Як відомо, експресивно-стилістичне функціонування естетичномаркованих народнопоетичних елементів не обмежується стильовими рамками фольклорного мовлення. Із стилістичною метою «вони можуть уводитися в контекст іншого роду» [10, с. 216]. У листах Лесі Українки багато порівнянь, прислів'їв, приказок, запозичених із різних фольклорних джерел. У листі до М. Драгоманова вона зазначає: «Я взагалі маю щастя до етнографії – не тільки не стрічаю недовір'я собі або неохоти, а, навпаки, сама інший раз мушу покладати кінець етнографічним студіям» [5, с. 123]. Фольклорні засоби завжди служили для майстрів художнього слова невичерпним джерелом естетичного й лінгвостилістичного досвіду. Це стосується й епістолярію Лесі Українки, у якому фольклорні елементи часто зазнають індивідуально-авторської стилістичної обробки, і у результаті чого вони не просто орнаментують епістолярний контекст, а «становлять його образно-смыслову опору, глибинну ідейно-тематичну суть» [10, с. 217], наприклад: «У нас тут увечері в неділю щось таке було, немов чорти зірвались з ланцюгів: вітер, снігодоць!» [6, с. 12], «Певна річ, що краще лиха правда, ніж золота неправда» [5, с. 121], «Воно-то давно сказано: обіцянка цяцянка, а дурневі радість!» [5, с. 317], «Не трать, куме, сили, спускайся на дно» [7, с. 195], «Не кажи гоп, поки не вискочиш» [6, с. 127], «Ну, а таким, як я, либонь ніякий Крим не допоможе: «Не було змалку, не буде й до останку» [7, с. 234]. Привертають увагу також контексти, в яких функціонують такі усталені вислови. Вони семантично готують появу приказки, прислів'я, включають їх у текст як у традиційній, так і в зміненій формі, наприклад, відома приказка «На безриб'ї і рак риба» трансформується залежно від семантичної мотивації попереднього тексту: «...не тільки через те ви робите Вашу теперішню роботу, що її нікому робить, а таки через те, що Ви до неї здатні. Не повірю я, щоб безриб'я робило рака рибою» [5, с. 302].

Органічно вплітаються в епістолярний текст Лесі Українки також іншомовні народнопоетичні фольклорні елементи, відтворені відповідною графікою, як-от: російською: «...я, пригадавши приказку: «с глаз долой, из сердца вон», уже й не чіплятимусь» [5, с. 323], «У Києві були у мене товариші, тепер їх один, два, найбільше три, а решта – «иных уж нет, а те далече» [6, с. 33]; білоруською: «Але «чиє би цялятки мичалі, а чиє б і мовчалі!», отак і мені слід краще мовчати про листи і про недбалість в листах» [5, с. 163]; польською: «*Nie mila ksiądzu ofiara – idź, ciełe , do domu*» (Не мила попові жертва – йди, теля, додому) [5, с. 278], «Звісно, на курортах *jak przy obowiązk*» (як на службі) [6, с. 300]; латинською: «*O tempora, o mores!!!*» (О часи, о звичаї!!!) [6, с. 351]; «В Києві буде *la saison morte* (мертвий сезон) в саму весну...» [6, с. 33], «Не дано, так не дано – *fiat voluntas dei!*» (хай буде воля божя) [7, с. 20]; французькою: «Треба думати, як би найкраще з ним боротись, бо вже «*laissez faire, laissez passer*» (хай буде, як буде) тут ніяк не вистачить» [5, с. 163], «Маргарита знов забастувала писати мені, зостається на потіху тільки приказка: «*Pas de nouvelles – bonnes nouvelles*» (відсутність новин – добрі новини) [5, с. 382],); «Я вибираю собі не *amis de amis*, але *amis de mes idees* (друзів моїх друзів, але друзів моїх ідей), хоч би случайно і не всі ті *amis* любилися

межи собою» [7, с. 84]; італійською: «*Veder Napoli e poi morire*» (побачити Неаполь, і потім вмерти), – кажуть люди, ну і я кажу те саме, тільки не про Неаполь» [5, с. 173]; німецькою: «*Es lebe die Kunst!*» (хай живе мистецтво!) [6, с. 195], «...він втомивсь, не міг хутко заснути і тепер йому болить голова *gans Katzen jämmerlich*» (зовсім як після похмілля) [6, с. 292], «Хочу в кінці мая рушити з тіткою до Попонного, звідти одбігти до Звягля – «*Schöne Wiege meiner Leiden!*» (прекрасна колиска моїх страждань!), – а потім вже податись у Полтавщину до Гадяча..» [5, с. 152].

Таким чином, використання письменницею надбань світової народної мудрості свідчить про високий рівень володіння нею багатьма мовами, про наявність образного мислення, про здатність влучно охарактеризувати будь-яке явище за допомогою іншомовних лексичних елементів.

Відзначимо також наявність у листах особливих звертань, які відтворюють внутрішнє мовлення авторки і позначені впливом ліричної поезії. Наприклад: «Ой, моя доле! Що ж з мене далі буде!» [5, с. 163], «Ой, доленько, вже друга година ночі, а завтра рано вставати!» [5, с. 267]. Особливостями структури й комунікативними рисами вказані конструкції безпосередньо пов'язані з усним мовленням, однак апелятивна функція в таких звертаннях фактично відсутня. З'являється функція предикації та номінації, тобто функціонально вказані звертання набувають нової якості.

Найбільше про Лесю Українку як про мовну особистість можна сказати, проаналізувавши у листах її звертання – ті, які вона творила сама, тобто індивідуально-авторські. Жартівливі звертання (варіанти імен, родинні прізвища) вирізняють її листи до рідних – батьків, сестер, братів. Менших братів і сестер письменниця називає «негри», «негрики», «негреньята», «пуці», «гусі», «тигри», «тигрики», «щучики», «малютки», «тигро-негри». Наприклад: «А мені вже дуже скучно за своїми дикими *неграми*...» [5, с. 29–30], «Як *негрики* поживають?» [5, с. 52], «*Негриків* ще раз цілую! Прощайте, *негреньята!*» [5, с. 54], «*Пуцям* недавно писала і ждатиму від них відповіді» [5, с. 99], «Усіх *пуциків* поцілуй за мене» [5, с. 109], «Спасибі і тобі, і папі, що ради мене пустили з дому на свята моїх *гусів*» [6, с. 40], «*Тигриків* і папу цілую щиро» [5, с. 95], «Цілую тебе міцно, і *щучиків* теж, і папу» [5, с. 217], «Цілую міцно тебе і папу і *малюток* (найдовшу *малютку* те хоч вона завжди в'ється при тому)» [6, с. 300], «Поцілуй від мене папу, коли він ще дома, усіх *тигрів-негрів* і Катерину Осипівну» [5, с. 80].

Ставлення Лесі Українки до форми вислову, її оцінку стилів письма не можна розглядати поза зв'язком із проблемою національно-мовної свідомості. Ця свідомість є наслідком комплексного виховання – виховання єдності людини з природним середовищем, культурою, з народними традиціями того краю, в якому формується особистість, і насамперед із рідною мовою. Пишучи високим стилем, Леся Українка називає своїх родичів збірними назвами – «гетьманство», «громадянство». Використання таких найменувань-звертань було у сім'ї Косачів родинною традицією: «Твій лист із портретами одержала вчора. «*Гетьманство*» вийшло добре...» [5, с. 98], «Міцно цілую тебе і папу, коли він в Києві, і все наше *громадянство*» [6, с. 34].

Мовна свідомість письменниці тонко реагувала на власне лінгвістичні характеристики вислову, на етимологію слів, їх стилістичне забарвлення, наприклад: «Слово «маятник», я думаю, можна так залишити, бо корінь цього слова український. Маятник по-болгарськи *махалце*, по-сербськи – *шеталиця*, по-чеськи *kywadlo*, по-польськи *wahatio*, по-галицьки – *пендель*, *кивало*» [5, с. 37].

Отже, епістолярна спадщина глибоко і точно відобразила мовну досконалість постаті письменниці, високий світ її душі, поривань і звершень. Тексти листів Лесі Українки свідчать про її орієнтацію на народне мовлення українців, про вміння використовувати традиції мовленнєвого етикету інших народів, про неповторну індивідуальну манеру письма. Таким чином, мовна особистість Лесі Українки сформувалась не тільки завдяки високій майстерності у художній творчості, а й завдяки індивідуально-авторському трактуванню епістолярію своєї епохи.

Матеріали листування Лесі Українки можуть бути з успіхом використані у контексті подальших досліджень ролі митця у формуванні й функціонуванні епістолярного стилю певного історичного проміжку. Також закономірним бачиться розширення напрямків дослідження епістолярію за рахунок залучення до вирішення комплексу прикладних проблем представників суміжних сфер наукової діяльності – філософії, історії, етнографії, психології, соціології, дидактики.

Список літератури

1. Богдан С. Епістолярій Лесі Українки і мовленнєвий етикет українського народу / С. Богдан // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 2. – С. 33–37.
2. Дудик П. С. Стилістика української мови: навч. посібник / П. С. Дудик. – К.: Академія, 2005. – 368 с.
3. Єрмоленко С. Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бирик, О. Г. Тодор; [за ред. С. Я. Єрмоленко]. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.
4. Кочерган М.П. Загальне мовознавство: підручник / М.П.Кочерган. – К.: Академія, 2003. – 464 с.
5. Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 10. – К.: Наук. думка, 1978. – 542 с.
6. Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 11. – К.: Наук. думка, 1978. – 478 с.
7. Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 12. – К.: Наук. думка, 1979. – 694 с.
8. Петриченко Н. З історії письменницького епістолярію / Н. Петриченко // Українська мова і література в школі. – 2005. — № 7. – С. 27–31.
9. Українська мова. Енциклопедія / редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О. та ін. – К.: Укр. енцикл., 2000. – 752 с.
10. Чабаненко В. А. Стилістика експресивних засобів української мови: монографія / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с.
11. Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посібник / О. В. Яшенкова. – К.: Академія, 2010. – 312 с.

Деркач В. В. Індивідуально-авторские признаки эпистоляризмов Леси Украинки / В. В. Деркач // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 58–64.

В статье анализируется личная переписка Леси Украинки в контексте современной трактовки лингвистики текста, раскрывается внутренний мир писательницы, выявляются индивидуально-авторские элементы эпистолярного наследия Леси Украинки, выясняется их стилистическая нагрузка. Иллюстрируются методы и приемы обработки писательницей украинских и иностранных фольклорных элементов и способы использования их в личных письмах.

Ключевые слова: индивидуально-авторские признаки, письмо, эпистолярный стиль, текст, фольклор.

Derkach V. V. Individual epistolary author features by Lesya Ukrainka / V. V. Derkach // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 58–64.

In the article the private correspondence of Lesya Ukrainka is analyzed. In the internal world of authoress author's elements of epistolary inheritance of Lesya Ukrainka are opened up and in the context of modern interpretation of linguistics and their stylistic loading appear individually. The methods and the receptions of working of the Ukrainian and foreign folk elements by authoress and the methods of the use of them are illustrated in own letters.

At epistolary Lesya Ukrainka all many-sided palettes of its human relations are reflected with people and it is personal perception of the most various events of outward things. Individual-author personality of Lesya Ukrainka is exactly focused in her letters, in which it is possible to see and feel a man with its desires, tastes, own looks, on life, with spiritual values, with the attitude toward people in general and to the individuals in particular. Individual- author's features of Lesya Ukrainka's epistolary open up in her letters with all plenitude and variety of stylish registers, tints of the Ukrainian word. She had her concepts-expression for socializing with a grandmother, parents, relatives, with colleagues-writers, with friends.

There are many comparisons, proverbs, saying, adopted from different folk sources in Lesya Ukrainka's letters. Folk facilities always served as for masters of artistic word and unfailing source aesthetically beautiful and linguistic experience. It touches Lesya Ukrainka's epistolary, in which folk elements often test individually author stylistic adaptation, and as a result they ornament an epistolary context not simply, but make it as vividly semantic support, depth ideological-thematic essence. Foreign folklore elements, reproducing the proper graphic arts, are organically intertwined in epistolary text of Lesya Ukrainka also – Russian, Byelorussian, Polish, Latin, Italian, French, German. An authoress testifies the use of acquisitions of world folk wisdom with her high level of domain and shows her ability to use many languages; presence of vivid thought, about ability well-aimed to describe any phenomenon with foreign lexical elements.

Epistolary inheritance was deeply and exactly represented by linguistic perfection of figure of authoress. The texts of letters of Lesya Ukrainka testify to her orientation on the folk broadcasting of Ukrainians, speak about ability to use traditions of vocal etiquette of other people, about the unique individual manner of letter. Thus, linguistic personality of Lesya Ukrainka was formed not only due to high trade in artistic creation but also due to the individual-author to interpret of epistolary of the epoch.

Materials of correspondence of Lesya Ukrainka can be used with success in the context of subsequent researches of role of artist in forming and functioning of epistolary style of certain historical interval. Also the appropriate sign is seen as an expansion of directions of research of epistolary which brings into the decision of complex of the applied problems of representatives of communicating/adjacent spheres of scientific activity – philosophy, history, ethnography, psychology, sociology, didactics.

Keywords: individual-author features, letter, epistolary style, the folk text.

Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2014 року

УДК 811. 161. 2'373

СЛОВОТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ЕПІСТОЛЯРНОМУ ДИСКУРСІ

Османова З. С.

**РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь
E-mail: uakafedra@mail.ru**

У статті розглянуто словотворчість Лесі Українки в епістолярному дискурсі; схарактеризовано структурно-семантичні та функціонально-стилістичні особливості мовотворчості авторки в цьому дискурсі. Зроблено спробу наблизитися до з'ясування визначення її внеску у розвиток української літературної мови. Епістолярний дискурс письменниці містить лексичні інновації різних частин мови (іменники, прикметники, дієслова і т.д.), які формуються на основі вже існуючих мовних маркерів. Епістолярна спадщина Лесі Українки чітко свідчить про високу мовну підготовку, глибокі знання писемно-літературної, розмовної і фольклорної стихій. Як і всі її попередники, найвидатніші українські письменники, Леся Українка прагнула до розширення можливостей українського слова і сміливо вдавалася до мовотворчості, використовуючи різні словотвірні засоби й потенційні можливості українського слова.

Ключові слова: словотворчість, епістолярний дискурс, лист.

Творчість Лесі Українки є багатогранним та самобутнім явищем як в аспекті жанрово-стильовому, так і в лінгвістичному. Мова Лесі Українки в епістолярному дискурсі дуже багата розмаїтими й нестандартними лексичними, синтаксичними й стилістичними засобами.

Являючи собою пам'ятку історії літературної мови, листи Лесі Українки викликають великий мовностилістичний інтерес дослідників. Зокрема варто згадати праці таких учених як О. І. Єфімов, І. І. Ковалик, Л. А. Булаховський, М. М. Пилинський, К. В. Ленець, Ж. Т. Ляхова, С. К. Богдан, С. А. Ганжа, П. С. Дудик, П. П. Плющ, Б. М. Кулик, С. Я. Єрмоленко, Л. І. Мацько, М. Крупа, М. Х. Коцюбинська та інші.

Дослідження епістолярного дискурсу Лесі Українки важливе для глибшого осмислення унікальної творчої особистості авторки, її високохудожньої мовотворчої палітри. Важливо схарактеризувати структурно-семантичні та функціонально-стилістичні особливості мовотворчості Лесі Українки в епістолярному дискурсі, що допоможе наблизитися до досягнення внеску авторки у розвиток української літературної мови.

Наявна епістолярна спадщина Лесі Українки – це листи до осіб, що склали найближче оточення письменниці: родинне (мати, батько, брати, сестри, родина М. П. Драгоманова, тітка Олена Антонівна Тесленко-Приходько), літературне (І. Я. Франко, М. І. Павлик, О. Ю. Кобилянська, В. С. Стефаник, Надія Кибальчич, О. С. Маковей, М. М. Коцюбинський, Б. Д. Грінченко, Х. О. Алчевська, М. П. Старицький, В. М. Гнатюк, Ф. М. Колесса, А. Ю. Кримський та інші, російські письменники і критики – В. О. Поссе, Є. М. Чириков; громадські діячі –

В. Г. Крижанівська-Тучапська, учителька народних шкіл А. С. Макарова; етнографічна комісія та бібліотека Наукового товариства імені Шевченка у Львові, багато інших осіб і установ).

Саме слово **лист** у Лесі Українки має різні синонімічні найменування: **лист**, **листище**, **«книга»**, **«універсал»**, **карточка**, **одкритка**, **закритка**, **графійка**. Так великий лист вона називає **«книга»** або **листище** і навіть **«універсал»**. *«На «книги» не завжди є час, сила»* [3, с. 152]. *«Книга» твоя мене зовсім не втомила. Ну, однак, і листище! Чи буде йому кінець?»* [3, с. 378]. *«Хотіла я тобі написати другого дня після написання «універсалу» до всіх вас, але залінувалася і не написала»* [3, с. 310]. Невеликі листи називає **карточками** (це слово зафіксоване в словнику Б. Грінченка із значенням *маленький лист – «письмецо»*), **одкритками**, якщо писалися на відкритих листівках і навіть **закритками**. *«Сьогодні я отримала твою карточку і просто аж здивувалась»* – пише Леся Українка до Л. Драгоманової-Шишманової. *«Се вже остатня одкритка, а потім все «закритки» будуть, а тепер ще їх не маю»* [4, с. 352]. Зустрічаємо ще один цікавий новотвір – **«графійка»**. (від гр. grapho – пишу). *«Я така рада завжди, коли отримую «графійки» від моєї Лілеї лілейної! Так вона славно дряпає завжди і такого багато різного наскребе»* [3, с. 312].

Листи письменниці писала українською мовою, лише зрідка російською – до російськомовних адресатів. Питання мови як найважливішої ознаки національної свідомості, етнічної самобутності було надзвичайно важливим для Лесі Українки. Свої думки, враження, оцінки суспільно-політичних, наукових, культурних подій і звичайні побутові турботи вона передавала рідною материнською мовою. Для письменниці було принциповим зізнання: *«ніколи іншою мовою, як тільки своєю, листів не писала і, певне, не писатиму»* [4, с. 91].

Епістолярій Лесі Українки складають листи найрізноманітнішого стильового регістру: *«листи-розмови, листи-рецензії, листи-спогади, листи-діалоги, листи-звіряння, листи-зізнання, листи-мрії»* [3, с. 285]. Залежно від обставин, умов, ситуацій, настрою і стану душі авторка сама характеризує лист: *«довгий», «довжелезний», «справжній», «хватаний», «порядний», «безтолковий», «безладний», «фактичний», «товариський», «короткий», «ласкавий», «милий», «якийсь авторський», «довге слово», «довга книга»* тощо. Лексика епістолярної спадщини Лесі Українки переконливо свідчить про глибоке знання писемно-літературної, розмовної і фольклорної стихій, високу мовну культуру авторки. У її листах поєднуються розмовні вислови з книжними і науково-термінологічними.

Леся Українка тонко відчуває потенційні можливості української мови і при потребі вдається до творення нових слів або нових значень. Вміння творити нові слова, можливо, передалося усім дітям Косачів від матері – видатної письменниці Олени Пчілки. *«Нас із Старицьким у ворожому таборі прозвали навіть «ковалями» за те, що ми допускаєм змогу «кувати» нові слова, яких не вистачало в літературі»,* – згадує О. Пчілка. Хоч сама Леся Українка, висловлювала своє невдоволення тим, що дехто ладен усіх нащадків Пчілки і Старицького до 14 коліна вважати *«ковалями, коли не слів, то хоч фраз чи вже не знаю там чого»* [2, с. 387].

Епістолярій письменниці містить лексичні інновації різних частин мови (іменників, прикметників, дієслів тощо), утворених базі існуючих у мові лексем

суфіксальним та префіксально-суфіксальним способом. Наприклад: *вигризка* [2, с. 38], *розклейка* [2, с. 119], *номерисько* [2, с. 104] та ін. У листах представлено також okazіоналізми, утворені способом осново- та словоскладання: *настрофобії* [4, с. 137], *благоглупости* [4, с. 33], *воловодіння* [4, с. 38], *снігодош* [4, с. 56] та ін.

У листах зустрічаємо різні варіанти імен і жартівливих прізвиськ дітей великої і дружної родини Косачів. У самої Лесі було більше десятка різних імен. Як відомо, її офіційне ім'я – Лариса. Леся Українка – псевдонім. Сестра Ольга згадує: «*Леся до п'яти років звали Лосею, а тоді вона перейменувалася на Лесю, бо не подобалося ім'я Лося*» [2, с. 429]. За нерозлучність із старшим братом Михайлом їх називали одним спільним іменем *Мишолосіє* [2, с. 429]. Уже значно пізніше, дорослою, Леся Українка іменує своїх двоюрідних сестру й брата – Радугу (Аріадну) і Зорю (Світозара), дітей М. Драгоманова – жартівливо-ліричним *Радозоріє* [2, с. 437]. У більшості випадків Леся сама була творцем різних жартівливих і ніжних імен. Сестер і братів називала *тиграми, неграми, тигронеграми*, та ін.: «*Негриків ще раз цілую! Прощайте негритята! Всіх тигронегрів щиро цілую*» [2, с. 54].

Мова листів Лесі Українки невимушена, щира, образна завдяки наявності в ній значної кількості емоційно забарвленої лексики, в тому числі і власних новотворів. Безперечно, користуючись тільки листами, бо ще й досі не маємо словника мови творів Лесі Українки, важко з достовірною точністю визначити, що те чи інше слово введене Лесею Українкою чи створене самостійно.

Спостереження над лексикою епістолярної спадщини Лесі Українки переконливо свідчить про високу мовну підготовку автора, глибоке знання писемно-літературної, розмовної і фольклорної стихій. Епістолярна спадщина Лесі Українки є блискучим зразком того, як можна і треба володіти українською мовою. Як і всі її попередники, найвидатніші українські письменники, вона прагнула до розширення можливостей українського слова і сміливо вдавалася до мовотворчості, використовуючи різні словотвірні засоби й потенційні можливості українського слова.

Список літератури

1. Власенко В. В. Мовна особистість Лесі Українки в епістолярному дискурсі // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». – 2012. – Т. 25 (64). – № 1. Часть 2. – С. 349–354.
2. Українка Леся. Листи. (1876–1897) // Леся Українка // Зібрання творів : у 12 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 10. – 542 с.
3. Українка Леся. Листи. (1898–1902) // Леся Українка // Зібрання творів : у 12 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 11. – 480 с.
4. Українка Леся. Листи. (1903–1913) // Леся Українка // Зібрання творів : у 12 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 12. – 694 с.

Османова З. С. Словотворчество Леси Украинки в эпистолярном дискурсе / З. С. Османова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 65–68.

В статье рассмотрено словотворчество Леси Украинки в эпистолярном дискурсе, охарактеризованы структурно-семантические и функционально-стилистические особенности лексики ее писем. Сделана попытка приблизиться к уяснению вклада автора в развитие украинского литературного языка. Эпистолярный дискурс писательницы содержит лексические инновации разных частей речи (существительные, прилагательные, глаголы и т. д.), которые формируются на основе уже

существующих языковых маркеров. Эпистолярное наследие Леси Украинский четко свидетельствует о высокой языковой подготовке, глубокие знания письменной литературной, разговорной и фольклорной стихий. Как и все ее предшественники, выдающиеся украинские писатели, Леся Украинка стремилась к расширению возможностей украинского слова и смело экспериментировала, используя различные словообразовательные средства и потенциальные возможности украинского слова.

Ключевые слова: словотворчество, эпистолярный дискурс, письмо.

Osmanova Z. S. The word creation of Lesya Ukrainka in epistolary discourse / Z. S. Osmanova // Scientific Notes of Tavrida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 65–68.

The article deals with the creation of words by Lesya Ukrainka in epistolary discourse. The critic characterized structurally, functionally semantic and stylistic peculiarities of Lesya Ukrainka linguistic creativity in the epistolary discourse and tried to define contribution of author into the Ukrainian literary language.

Epistolary heritage of Lesya Ukrainka is rich. It consists of more than 750 letters, and their detection have not been exhausted. Epistolary of Lesya Ukrainka in the collected works in 12 volumes includes in 10 (1876–1897), 11 (1898–1902) and 12 (1903–1913) volumes. They are addressed for nearest family environment (mother, father, brothers, sisters,) and literary environment, as well as famous scientists, public and cultural figures.

The epistolary of writer contains lexical innovations different parts of speech (nouns, adjectives, verbs, etc.) are formed on the basis of existing language tokens.

Observations on vocabulary of epistolary heritage by Lesya Ukrainka demonstrate the high language training of author, her deep knowledge in writing and literary, spoken and folk elements.

Epistolary heritage of Lesya Ukrainka is a brilliant example of how we can and must speak Ukrainian. Like all its predecessors, the most prominent Ukrainian writers, she wanted to empower Ukrainian words and linguistic creativity, were easily resorted to using a variety of tools and wordforming potential Ukrainian words.

Keywords: word creation, epistolary discourse, letter.

Стаття надійшла до редакції 20 листопада 2014 року

УДК 808.30.83

**СЕМАНТИКО-ГРАМАТИЧНИЙ ТА ЕТИМОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ІМЕН
ДЕМОНОЛОГІЧНИХ ПЕРСОНАЖІВ ДРАМИ-ФЕЄРІЇ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»**

Рожко С. В.

***РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь
E-mail: uakafedra@mail.ru***

Художня ономастика у творах Лесі Українки вельми промовиста, здебільшого символічно містка й насичена. В статті подається семантико-граматичний та етимологічний аналіз імен персонажів драми-феєрії «Лісова пісня», зокрема таких як Лісовик, Перелесник, Потерчата, Водяник, Куць, Той, що греблі рве. Подається їхнє контекстуальне тлумачення, розглядаються морфологічні і неморфологічні способи творення цих імен.

Імена демонологічних істот у п'єсі Лесі Українки, як і самі постаті цих персонажів, закорінені в давні міфологічні й фольклорні уявлення. Разом з тим вони вигадливо вплітаються в модерну поетику твору, сприяючи увиразненню його філософської символіки.

Ключові слова: семантичне поле, етимологія імен персонажів, міфічна істота, контекстуальне тлумачення, морфологічні і неморфологічні способи творення.

Філософська драма-феєрія «Лісова пісня» вважається вершиною поетичної майстерності Лесі Українки. У творі відображено боротьбу всього величного й прекрасного, волелюбного й доброго, вільного й незалежного проти мізерного й рабського, заздрісного й ненависного, лихого й міщанського. Особливе значення у цьому творі поетеса надає пейзажним описам. Письменниця обожнювала природу, любила і знала її, захоплювалася. Навряд чи могла б Леся Українка написати цей величний твір, не проживаючи на волинському Поліссі, не будучи закоханою в чарівну природу рідного краю, самотні народні звичаї й повір'я. Письменниця глибоко вивчала мову Волині, пісенну творчість, обряди, цікавилася історією краю, психологією односельців. Однак працюючи над твором, авторка мислила масштабами не одного села чи місцевості, а значно ширшими, навіть космогонічними. Згадаймо хоча б слова Перелесника, звернені до Мавки:

Линьмо, линьмо в гори! Там мої сестриці,
там гірські русалки, вільні Літавиці,
будуть танцювати коло по травиці,
наче блискавиці! [5, с. 30].

Символічно багатогранна й незглибима вже сама назва твору – «Лісова пісня». У російській і білоруській мовах немає розмежування між українським значенням прикметників *лісовий* та *лісний*. Спільним для обох прикметників є те, що вони утворилися морфологічним способом словотворення від словотвірної основи *ліс*, але за допомогою різних суфіксів *-ов-* та *-н-*. Маючи особливе мовне чуття, Леся

Українка в назві драми-феєрії використала прикметник *лісова*, бо він вказує на ознаку постійного місця перебування міфічних істот, предметів, які від природи є невід'ємною частиною лісу, живуть протягом всього життя на теренах лісу. Отже, прикметник *лісовий* є присвійно-відносний, бо на це вказує словотвірний суфікс *-ов-* (ахіллесова п'ята, батькова хата та ін.) А вже від прикметника *лісовий* утворився іменник *лісовик* – за допомогою суфікса *-ик-*, а від *лісовик* – *лісовичка* та ін., власне істоти, які також водяться і ростуть у межах лісу. Прикметник *лісний* (*лісна, лісне, лісні*) – відносний, утворений за допомогою суфікса *-н-* (пор.: шкільний, вечірній). Від нього утворився іменник *лісник*, а від іменника *лісник* – *лісництво*. Отже, в українській мові такі іменники, як *лісовик* і *лісник*, не однозначні, бо *лісник* – це сторож лісу, який лише доглядає, оберігає, вирощує ліс; у лісі він постійно не живе, а перебуває тимчасово.

Варто розглянути також лексичне значення слова *ліс*, яке споріднене з наведеними вище словами. В академічному 11-томному словнику української мови (СУМ) зазначено: «*Ліс*. 1. Велика площа землі, заросла деревами й кущами; 2. Зрубані дерева як будівельний та ін. матеріал». *Ліс* у творі Лесі Українки – це безмежне народне багатство, природне середовище, де всі мають волю й незалежність. У розмові з матір'ю Лукаша дядько Лев говорить:

Що лісове, то не погане, сестро, –
Усякі скарби з ліса йдуть... [5, с. 53].

А при розмові з Мавкою, яка захопилася людським хлопцем, Лісовик скрушно промовляє:

Не гідна ти дочкою лісу зватись!
бо в тебе дух не вільний лісовий,
а хатній рабський! [5, с. 80].

Щоб перейти до з'ясування особливостей імен демонологічних персонажів, необхідно зазначити, що особливе значення у творі надається пейзажам, на фоні яких діють герої. Ось хоча б уривок із прологу: «Старезний, густий, предковичний ліс на Волині. Посеред лісу простора галявина з плакучою березою і з великим прастарим дубом. Галявина скраю переходить в куп'я та очерети, а в одному місці в яро-зелену драговину – то береги лісового озера, що утворилося з лісового струмка. Струмок той вибігає з гушавини лісу, впадає в озеро, потім, по другім боці озера, знов витікає і губиться в хащах. Саме озеро – тиховодне, вкрите ряскою та лататтям, але з чистим плесом посередині. Містина вся дика, таємнича, але не понура, – повна ніжною, задумливою поліської краси» [5, с. 9]. Читаючи опис цього унікального пейзажу, мимоволі чуєш тихий голос Лесі Українки, звернений до читачів: шануйте і любіть красу природи, бо це ваше духовне багатство, яке твориться віками, а руйнується днями. На фоні цього чарівного пейзажу і діють Лукаш, Мавка, дядько Лев, Лісовик, Водяник та інші персонажі.

За характером і діями Лесин Водяник швидше нагадує домовика – охоронця домівки й майна. Іменник *водяник* (уособлена назва *Водяник*) утворився

морфологічним способом словотворення від словотвірної основи прикметника *водян(ий)* за допомогою суфікса *-ик-*. Він володар водяного царства, однак дуже добрий, уважний. Русалка називає його татом, татусем. Він також до неї завжди звертається з ніжністю та любов'ю:

Стидайся, дочко! Водяній царівні
Танки заводити з чужинцем?! Сором!

А вона йому на це:

Він, батьку, не чужий. Ти не пізнав? [5, с. 11].

Той, що греблі рве – це евфемізм до слів *чорт, біс*. Ця демонологічна істота ось як з'являється в драмі: «В лісі щось загомоніло, струмок зашумував, забринів, і в купі з його водами з лісу вибіг «Той, що греблі рве» – молодий, дуже білявий, синьоокий, з буйними і разом плавкими рухами; одяг на йому міниться барвами від каламутно-жовтої до ясно-блакитної, і поблискує гострими злотистими іскрами» [5, с. 9].

Назва міфічної істоти *Куць* утворилася від словотвірної прикметникової основи *куц(ий)*, тобто «короткий» безафіксним способом творення (пор. *синій* – *синь*, *юний* – *юнь*). У словнику української мови зазначено, що «*куць* ... *куць* – це розділовий сполучник, діалектне слово, яке має значення *або ... або*». А в словнику Б. Грінченка пояснюється як вигук. Відомо, що в західних регіонах України на слова *біс, чорт* накладалося своєрідне табу, тому їх замінювали евфемізмами: *нечиста сила, дідько, куць* та інші. Леся Українка в «Лісовій пісні» пише: «З-за купини вискакує *Куць*, молоденький чортик-паничик» [5, с. 43].

Слово *Перелесник* утворилося від словотвірної основи *перелесн(ий)* за допомогою суфікса *-ик-*, що, в свою чергу, споріднене з давньоруським «лєстить». У словнику Б. Грінченка зазначено, що первинне значення цього слова – «спокусник». У народі зображали біса чи чорта у вигляді вогняного змія, який літає до жінок. Перелесник, улесливо в'ючись біля Мавки, говорить їй:

Будь моя кохана!
Звечора і зрана
самоцвітні шати
буду приношати,
і віночок плести,
і таночок вести,
і на крилах нести [5, с. 31].

Не зайвим буде пояснити значення слова *Літавиця* та його утворення. *Літавиця* – це казкова жіноча істота, яка спокушає молодих чоловіків, а *Літавець* – метеор, якого народ уявляє як нечисту силу, що літає у вигляді вогняного змія. *Літавець* і *Літавиця* споріднені зі словом «літати».

Етимологія імені персонажа *Потерча* досить прозора. Слово *потерча* (рос. *потерчук*) можна пов'язати з давньоруським «(по)терять», українське –

«втратити». У російській мові побутує форма *потерчук* – це дитина, яка вмерла не своєю смертю. За українськими народними віруваннями, *потерчата* – це позашлюбні маленькі діти (байстрята), які вмирали нехрещеними. Іноді *потерчат* ототожнюють з русалками. Лесині *Потерчата* – це двоє маленьких бліденьких діток у біленьких сорочечках, які виринають з латаття. Русалка притуляє їх до себе і шепоче, показуючи в далечінь на білу постать Лукашеву, що мріє в мороку поміж кущами:

Дивіться, он той, що там блукає,
такий, як батько ваш, що вас покинув,
що вашу ненечку занапастив.
Йому не треба жити [5, с. 42].

Лісовик – це також міфічна істота, яка, за уявленнями багатьох народів, проживає в лісі. Різні народи уявляли лісовика по-різному. Слов'яни вірили, що в кожному лісі був свій лісовик, від якого залежала вдача чи невдача на полюванні. Іноді лісовик виступає в образі дідуся із зеленою бородою. У «Лісовій пісні» *Лісовик* – це малий бородатий дідок з меткими рухами та поважним обличчям; у брунатному вбранні барв кори, у волохатій шапці з куниці. Звертаючись до Русалки, він говорить:

Ось тут мають хижку будувати, –
я й то не бороню, аби не брали
сирого дерева [5, с. 20].

Цю заповідь *Лісовика* знають усі лісові істоти і дотримуються її. Ім'я персонажа *Лісовик* утворилася від словотвірної основи прикметника *лісов(ий)*.

Імена демонологічних істот у п'єсі Лесі Українки, як і самі постаті цих персонажів, закорінені в давні міфологічні й фольклорні уявлення. Разом з тим вони вигадливо вплітаються в модерну поетику твору, сприяючи увиразненню його філософської символіки.

Список літератури

1. Аркушин Г. Л. Варіанти імені, жартівливі прізвиська, псевдоніми та криптоніми Лесі Українки / Г. Л. Аркушин // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 15–16.
2. Бабій Ф. Про назву твору «Лісова пісня» / Федір Бабій // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 10–14.
3. Ломонос Є. О. Вивчення творчості Лесі Українки / Є. О. Ломонос. – К., 1987. – 205 с.
4. Словник української мови : в 11 т. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 1973. – 427 с.
5. Українка Лес. Лісова пісня / Леся Українка. – К: Веселка, 1989. – 103 с.

Рожко С. В. Семантико-грамматический и этимологический анализ имен демонологических персонажей драмы-феерии Леси Украинки «Лесная песнь» / С. В. Рожко // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 69–73.

В статье рассматривается семантико-грамматический и этимологический анализ имен персонажей демонологических персонажей драмы-феерии Леси Украинки «Лесная песнь», в частности таких как Лесовик, Перелесник, Поперчата, Водяник, Куць, Тот, что гребли рвет. Представлены

контекстуальные толкования этих имен, рассматриваются виды их морфологического и неморфологического словообразования.

Имена демонологических существ в пьесе Леси Украинки, как и сами фигуры этих персонажей, укоренены в древние мифологические и фольклорные представления. Вместе с тем они изысканно вплетаются в модерную поэтику произведения, способствуя выразительности его философичной символики.

Ключевые слова: семантическое поле, этимология имен персонажей, мифическое существо, контекстуальное толкование, морфологическое и неморфологическое словообразование.

Rozhko S. V. The semantic-grammatical and etymological analysis of demonological character's names in faire drama "Forest Song" by Lesya Ukrainka / S. V. Rozhko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 69–73.

The article deals with semantic-grammatical and etymological analysis of demonological character's names in faire drama "Forest Song" by Lesya Ukrainka, particularly such as Lisovyk, Perelesnyk, Poterchata, Vodianyuk, Kuts, He that rowing tears. The author of the article gives the contextual interpretation of these names, discusses the types of morphological and non-morphological derivation character of the names.

The philosophical drama "Forest Song" is the culmination of poetic skill of the outstanding Ukrainian poetess. The work shows the struggle of all grand and beautiful, freedom-loving and good, free and non-dependent against slavery, jealous and hateful, evil and bourgeois. The poetess gives the beautiful landscape descriptions. Lesya Ukrainka studied language of Polissia, its songs, rituals and customs, interested in the history of the land, psychology of villagers. But the scope of author is not a village or region, but much wider.

It should be noted that of particular importance in the story is given landscapes, at the background of which there are heroes. Against the background of this enchanting landscape act the characters.

Keywords: semantic field, the etymology of the names of the characters, mythical creature, contextual interpretation, morphological and non-morphological derivation.

Стаття надійшла до редакції 10 грудня 2014 року

УДК 821.161.2-1.09

СУБ'ЄКТНА СФЕРА ЛІРИКИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ

Шацький І. В.

**РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь
E-mail: igor_shatsky@mail.ru**

У статті розглядається суб'єктна сфера лірики Лесі Українки з погляду найбільше виражених у ній категорій образу автора, ліричного героя, ліричного персонажа. Досліджено засоби вираження суб'єктної сфери поезії Лесі Українки, своєрідність характеру її ліричного героя, його еволюції, взаємозв'язку з образом власне автора.

Ключові слова: поетика, лірика, ліричний герой, образ автора, ліричний персонаж, жанр, поезія, характер.

Дослідження суб'єктної організації ліричного твору є одним з важливих компонентів його аналізу в цілому. Особливо актуальним таке дослідження видається при осмисленні творів, у яких характери суб'єктів виступають ідейно-естетичними формозмістовими цілостями, що чітко підпорядковують собі всі інші аспекти художньої образності.

Такою є лірика Лесі Українки. Суб'єктні форми репрезентують у її текстах власне автора, виступають посередниками між ним і художньою дійсністю. Вони визначаються ступенем співвіднесеності з реальним власне автором, ступенем об'єктності, тобто наскільки суб'єкт виступає не лише суб'єктом, але й об'єктом зображення, а також зовнішньою чи внутрішньою позицією щодо зображеного.

Діапазон дослідницького інтересу до творчості Лесі Українки доволі широкий і характеризується переходом від описових та ознайомчих праць до вивчення тексту на основі його внутрішніх особливостей (Г. Аврахов, В. Агеєва, Т. Борисюк, І. Денисюк, Л. Кулінська, Л. Міщенко, Н. Малютіна, П. Одарченко, Л. Скупейко, О. Шупта-В'язовська). Останніми роками помітним є активне звернення до культурософських концептів Лесі Українки (С. Кочерга), психоаналітичних підходів (Н. Зборовська, М. Моклиця), філософсько-релігійнознавчих аспектів творчості Лесі Українки (Г. Смирнова), особливостей мовотворчості поетеси (Р. Міджин). Проте осмислення мистецької спадщини Лесі Українки з погляду її суб'єктної сфери, засобів вираження авторської свідомості, насамперед характеру ліричного героя як ідейно-естетичної формозмістової цілості приділено недостатньо уваги, що зумовлює актуальність такого дослідження.

Мета статті визначається необхідністю дослідити суб'єктну сферу поезії Лесі Українки, засоби її вираження, простежити провідні тенденції та закономірності поступу поетичної майстерності мисткині.

Поезія Лесі Українки зросла з глибокого переживання краси і величі буття. За всієї тематичної та жанрової розмаїтості, ідейно-естетичним осердям суб'єктної сфери лірики Лесі Українки є ліричний герой, дуже близький до образу власне автора. Від психологічної глибини й переконливості його вираження здебільшого

залежать загальна настроєвість, художнє спрямування, цілість твору. Характер ліричного героя тут яскраво виражений, чітко підпорядковує собі всі інші аспекти художньої образності. Ліричний герой авторки не відразу постав як цілком сформована особистість. Вірші фіксують певні етапи його духовного розвитку, психологічної еволюції характеру ліричного героя. За цим постає й еволюція характеру власне автора, адже в образі ліричного героя поет втілює свій ідейно-естетичний ідеал, життєву позицію, свої осяяння, думки, переживання і розуміння життєвих процесів.

Уже в ранніх віршах поетеси помічаємо, що ліричний герой не відчуває себе затишно на цьому світі, бо світ цей є недосконалим і несправедливим. Це світ людської і особистої недолі. Конфлікт Леся Українка передає в основному за допомогою прийому, який стане домінуючим у її творчому методі – контрастністю образного малюнку: «Вільні співи, гучні, голосні / В ріднім краї я чути бажаю, – / Чую ж скрізь голосіння сумні» («Сім струн»).

Ліричний герой ранніх віршів поетеси прагне відірватися від реального світу, полинути у якусь «далеку країну», де він знайде розраду. Проте вже у вірші «Мамо, іде вже зима...» в алегоричному образі пташки, яка не відлітає на зиму у теплі краї, спостерігаємо визрівання думки, що свою хату не можна кидати. Допомогти «переждати зиму» допомагають пісні.

Водночас активна натура не хоче і не може коритися долі, вона відчуває силу її змінити. Показовим у цьому плані є програмовий вірш «Contra spem spero», у якому яскраво виявляється сила характеру ліричного героя. Вірш витримано у піднесених мажорних тонах. Навіть певність у тому, що боротьба, на яку налаштований ліричний герой, буде тяжкою, вимагатиме жертв, не викликає занепокоєння, не породжує сумовитих нот. Піднесений пафос твору обумовив своєрідну художню форму. Тут немає місця будь-яким зачинам: твір починається раптовим спалахом емоцій («Гетьте, думи, ви, хмари осінні!») Перебіг думки швидкий, напористий. Яскравості образного малюнка надає риторичне звертання («Чи то так у жалю, в голосінні / Проминуть молодії літа?» [4]). Слід зауважити, що широке вживання риторичних конструкцій в подальшому стане ще однією характерною особливістю творчої манери поетеси. З тією ж метою посилення інтонаційного звучання вірша добираються слова на означення енергійної дії, часто у поєднанні з допоміжним дієсловом «буду», що повторюється у вірші 9 разів («буду сіять», «буду лить», «буду підіймать», «буду співать» і тд). Як відмічає дослідник творчості Лесі Українки Григорій Аврахов, поетеса виявила в поезії «Contra spem spero» ще одну характерну рису – «вміння мислити образами широких асоціацій, глибокого змістовного підтексту... суть справжньої майстерності письменника, що створені ним образи вражають читача, пробуджують його думку, підводять до тих чи інших ідейних висновків» [1, с. 31].

Ліричний герой прагне «обійняти душею світ і навіть Всесвіт, досягнути доцільність загадкової мінливості його стихій» [3, с. 44]. Утвердження прагнення ліричного героя змінити навколишній світ і усвідомлення свого обов'язку зробити це яскраво ілюструє цикл «Сльози-перли». Як відзначив Іван Франко, в цьому циклі поетеса «піднімає важке голосіння... над цілим рідним краєм, над тим народом,

забитим у кайдани. Подібних голосінь було багато в нашій поезії, особливо після Шевченка. Леся Українка перша і одинока вміє опанувати тут широку скалю почувань від тихого суму до скаженої розпуки і мужнього, гордого прокляття, що являється природною реакцією проти холодної зневіри» [12, т. 31, с. 254–271].

На початку циклу з'являється образ темної ночі, що увиразнює соціальну картину тяжкого стану країни, роздуми ліричного героя, що «правду неправда скрізь боре», дорікання людської пасивності, риторичні запитання: «Чи ж мало нас плаче такими сльозами? Чи може ми, діти, веселими бути, / Як ненька в недолі, в нужді побивається нами?» [4]. Контрастним до образу «темної ночі» є образ «зорі». Утверджується думка, що коли вже не стане сили страждати, «...Тоді душа повстане недолуга, / Її розбудить серденько зболіле. / Як же повстане – їй не буде впину...» [4].

У наступному вірші «Сон», присвяченому Олександрі Судовщиковій-Косач, герой уже готовий взяти на себе цю місію. У вірші виводиться образ «світового органу», який здригне світ і змінить суспільний устрій. Проте той, хто зіграє на ньому і змінить світ, сам загине і його «вільні струни славити не будуть» [4]. Ліричний герой не вагається у своєму виборі, усвідомлюючи своє покликання, свій обов'язок зробити це заради щастя людства.

На саможертвність здатна тільки сильна духом людина. Не випадково у творчості Лесі Українки одним із провідних стає образ Прометея. Взагалі для всієї поезії Лесі Українки характерним є героїчний образ незламної волі, а відтак відмічаємо звернення до таких персонажів, як Спартак, Жанна д'Арк, Кармелюк, сильні духом біблійні пророки. В інтерпретації образу Прометея Леся Українка пішла за Шевченком. Образ Прометея трактується не просто як сильна особистість, бунт проти оточення, а як символ нескореного народу. Свій народ поетеса називає нащадком Прометея. Огонь, огненна зброя – ці образи ніби сконцентрували художній стиль Лесі Українки. Від 1890-х років, якщо точніше від часів написання у 1892 році вірша «Досвітні вогні», у 1893 вірша «У чорную хмару зібралася туга моя...» образи «огнистого» стали невід'ємною гранню образного мислення поетеси.

Не випадково однією з провідних тем лірики поетеси, у якій вичерпно розкривається характер ліричного героя, є тема покликання поезії, ролі і місця поета в суспільному житті. До цієї теми Леся Українка зверталася ще в ранній період творчості, зокрема у таких творах, як «Співець», «Місячна легенда», і у пізніших – «Поет під час облоги», «Порвалася нескінчена розмова», «Де поділися ви, голоснії слова», «Слово, чому ти не твердая криця?» та інших.

Цікавий художній прийом спостерігаємо у вірші «Поет під час облоги». Вірш розкриває перед читачем світ, населений багатьма персонажами: малюються численні картини, що змінюють одна одну, як у сценарії. Менш значні з'являються і зникають миттєво, на важливіших фіксується увага читача, найголовніші ж подаються в різних ракурсах, при різному освітленні. Дія значно подовжена у часі, має всі ознаки ліризованого епічного сюжету. Положення наратора теж змінне. Спочатку він ніби збоку разом з читачем спостерігає картину обложеного міста. Міра авторської причетності до зображуваного збільшується, коли слово беруть герої. У структурі вірша це відбито порушенням розміреності ритму, частою зміною

порядку римування. На лексичному рівні спостерігається посилення експресивності авторської мови. Коли слово бере головний персонаж-поет, він своїми почуттями і мовою зближується з автором. Його мова не виділяється з авторської, як це було з усіма іншими персонажами. Отже, спостерігаємо цікаву картину перетворення персонажа ліричного твору на, якщо йти за термінологічним визначенням Володимира Кречотня, ліричного персонажа.

Досліджуючи суб'єктну сферу лірики Лесі Українки, не можна оминати її пейзажну та інтимну лірику, бо поетеса була не тільки «співцем мужності і боротьби», але й співцем ніжної жіночої душі.

В пейзажній ліриці Лесі Українки відбилася вся Україна. Тут і «Краса України Подолля», і «Славити красної бори соснові» і «Случі рідної веселі береги» – це Волинь, Поділля. Є Полтавщина, Буковина, гуцульські Карпати, Крим.

Описам природи, в оточенні якої перебуває ліричне «я», належить не остання роль у розкритті характеру. У таких випадках обстановка відтворюється не просто як середовище, а є немовби своєрідним доповненням героя, нерозривно поєднана з ним характерними рисами, виражальною сутністю. Наприклад, у циклі «Подорож до моря» персоніфікований пейзаж від самого початку подано у русі, в мінливих тонах. Це досягається вмілим добром дієслів, зокрема дієслів-метафор: «В морі хвиля за хвилею *рине*, / Море наче *здіймається* вгору, / А склепіння небесне *сине* / Край свій ясний *купає* у морю. / Світло там *простяглося* від входу» [4].

Майстерне поєднання алітерацій та асонансів сприяє передачі піднесено-емоційного настрою ліричного героя, творення м'якої задушевної мелодії: «Що біліє отам на роздоллі? / Чи хмариночка легкая, біла / Геть по небі гуляє на волі? / Чи на човні то білі вітрила?» [4].

Пейзажні малюнки, отже, у Лесі Українки виступають не самоціллю, а скоріше образною формою ліричного світовідчуття. Вони невіддільні від життя людини, її мрій і почуттів. Як зауважує Г. Аврахов, «Леся Українка володіла даром творити ємкі образи, наділяти їх багатоплановістю асоціацій і разом з тим не позбавляти їх предметної точності, краси. Таким чином, у творі лірично-інтимного змісту проникають теми суспільно-громадські, політичні, рівнозначно як громадянська лірика переймалася настроями особисто-авторськими, включала пейзажі й автобіографічні моменти» [1, с. 46].

Крим, його природа посідають особливе місце в ліриці Лесі Українки. Цілком слушною видається думка Леоніли Міщенко, яка відмічає, що «вірші циклу «Кримські спогади» є подальшим кроком на шляху зростання Лесі Українки – пейзажиста» [5, с. 171]. Загальний характер віршів циклу – медитативний. Пейзажі, картини, описи, спогади існують не самі по собі, а як збудники думки, предмети глибоких авторських розмірковувань [1, с. 46]. Природа в Лесі Українки постає «тим і духовним і матеріальним каталізатором, від спілкування з яким поетеса набирається сили та стійкості в протистоянні і власній недозі та тій несправедливості, яка діється в суспільстві» [2, с. 27].

Змінюється й сприйняття ліричним героєм урбаністичного пейзажу. Якщо раніше місто сприймалося як щось таке, що пригнічує настрої, затискає душу в лещата: «Далі, далі від душного міста! / Серце прагне бують на просторі!»

(«Подорож до моря»), то кримські міста виступають невіддільними від природи і бажаними серцю: «Мов зачарований стоїть Бахчисарай. / Шле місяць з неба промені злотисті, / Блищать, мов срібні, білі стіни в місті, / Спить ціле місто, мов заклятий край. / Скрізь мінарети й дерева срібlistі / Мов стережуть сей тихий сонний рай...» («Бахчисарай»).

В інтимній ліриці поетеси домінують сумні мотиви, туга за не досягнутим щастям, втраченим коханням. Це вірші циклів «Зоряне небо», «Мелодії», «Романси», вірші «Сон літньої ночі», «Романс», «Ти, дівчино, життям розбита грай», вірші, присвячені Сергієві Мержинському. Характерними для інтимної лірики Лесі Українки є образи зів'ялої троянди, плюща. У свої вірші поетеса часто вводить мотиви народних пісень, характерну для народної пісні образну символіку.

Проте Леся Українка вміла подолати смуток, віднайти у собі сили через всі негаразди продовжувати свій мужній шлях. Яскраво ілюструє цей зламний момент вірш циклу «Мелодії» «У чорну хмару зібралася туга моя»: «Промчалася та буря-негода палка надо мною, / Але не зломил мене, до землі не прибила, / Я гордо чоло підвела, / І очі, омیتі сльозами, тепер поглядають ясніше, / І в серці моїм переможні співи лунають» [4].

Отже, суб'єктна сфера лірики Лесі Українки представлена усіма суб'єктними формами, з-посеред яких домінуючою є ліричний герой, співвіднесений з особою самого поета. Духовна сила і краса ліричного героя вражає. Він бачить вищу красу і вищу мету людського життя, ніж особиста душевна негода. І це розуміння стає джерелом краси і сили людини. Для вираження суб'єктних форм лірики Лесі Українки застосовується широка палітра засобів. Найчастіше ліричний герой «саморозкривається» через поведінку – як зовнішню (вчинки і дії, манера поводитися, мова), так і внутрішню (думки, мрії, роздуми, переживання, стани). Важливу функцію несе пейзаж, «підказуючи» ті образи, що асоціативно увиразнюють почуття й настрої ліричного героя. У таких випадках обстановка відтворюється не просто як середовище, а є немовби своєрідним доповненням героя, нерозривно поєднана з ним характерними рисами, виражальною сутністю.

Список літератури

1. Аврахов Г. Художня майстерність Лесі Українки – лірика / Г. Аврахов. – К.: Рад. школа, 1964.
2. Вишняк М. Кримський поетичний «текст» Лесі Українки: крізь призму жанру / М. Я. Вишняк // Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки : зб. наук. праць. – Сімферополь: Світ, 2008. – С. 24–42.
3. Гуменюк В. Взаємодія героїчних та елегійних мотивів у ліриці Лесі Українки / В. Гуменюк // Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки: Зб. наук. праць. – Сімферополь: Світ, 2008. – С. 42–54.
4. Електронна бібліотека творів Лесі Українки // <http://lucl.lucl.kiev.ua/LU/works/verses/index.html>
5. Міщенко Л. Леся Українка / Леоніла Міщенко. – К.: Рад. школа, 1986.
6. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1976–1986.

Шацкий И. В. Субъектная сфера лирики Леси Украинки: средства выражения / И. В. Шацкий // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 74–79.

В статье рассматривается субъектная сфера лирики Леси Украинки с точки зрения наиболее выраженных в ней категорий образа автора, лирического героя, лирического персонажа. Исследованы

средства выражения субъектной сферы лирики Леси Украинки, своеобразие характера ее лирического героя, его эволюции, взаимосвязи с образом собственно автора.

Ключевые слова: поэтика, лирика, лирический герой, лирический персонаж, образ автора, жанр, характер.

Shatsky I. V. Subject sphere of Lesya Ukrainka's lyrics: means of expression / I. V. Shatsky // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 74–79.

The article deals with the subject sphere of Lesya Ukrainka's lyrics from the point of view of the most expressed categories of the author's image, lyrical hero, lyrical character in it. Means of expression of the subject sphere of Lesya Ukrainka's poetry, originality of character of her lyrical hero, his evolution, interrelations with author's image himself are investigated. The research of the subject organization of lyrical work is one of the important components of its analysis in general. Especially actual such research turns out by the understanding the works in which natures of subjects act as ideological and esthetic, containing forms that integrities, accurately subordinate all other aspects of art figurativeness by themselves.

Such is the lyric poet by Lesya Ukrainka. Subject forms present in her texts the author herself, mediate between the author and art reality. They determined by the relation degree with the author itself, objectivity degree that is as far as the subject acts not only as a subject, but also as an object of the image, and by an external or internal position to the depicted one as well. The subject sphere of Lesya Ukrainka's lyrics is presented by all subject forms among which the lyrical hero dominates, correlated to the poet is person. The spiritual strength and beauty of the lyrical hero strikes. He believes the highest beauty and the highest target of human life are more important, than personal negative emotional experiences. And this understanding becomes a source of beauty and strength of the person.

The wide palette of means is applied to express subject forms of Lesya Ukrainka's lyrics. Most of all the lyrical hero "disclosed" by its behavior - the external one (acts and actions, a manner to behave, language), as well as internal one (thoughts, dreams, reflections, experiences, states). Important function has a landscape, "prompting" those images which associatively emphasize feelings and moods of the lyrical hero. In such cases the situation is not simply reproduced as an environment but, and is as if a peculiar addition to the hero and is inseparably linked with it by characteristic features, expressive essence.

Keywords: poetics, lyrics, lyrical hero, lyrical person, author's personality, character.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

СТИЛЬОВІ ТА ЖАНРОВІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО І ТЕАТРАЛЬНОГО ДРАМАТИЗМУ

УДК 821.161.1

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ КОМЕДИИ

А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Александрова И. В.

*Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, Симферополь
E-mail: iva510@mail.ru*

В статье оспаривается традиционное видение комедии А. С. Грибоедова как сугубо реалистической. Обнажается экспериментальный характер «Горя от ума» как следствие принадлежности переходной эпохе в развитии национальной культуры, делается вывод о реализованных в художественной ткани пьесы идеологии и поэтике романтизма.

Ключевые слова: творческий метод, классицизм, романтизм, реализм, художественный синтез, комедия.

Вершинным произведением в жанре комедии в первой трети XIX века по праву считается «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Однако особое место этой пьесы среди других жанровых precedентов отнюдь не отменяет вопроса о специфике новаторства автора комедии и роли традиции в ее создании, об оригинальных путях эстетического осмысления в ней явлений внехудожественной реальности. Как справедливо замечают литературоведы, «с течением времени произведения литературной классики становятся столь привычными для нас, что порой это даже препятствует свежему и точному восприятию их своеобразия» [5, с. 71]. К числу таких творений можно отнести и комедию Грибоедова.

Анализ поэтики «Горя от ума» с учетом художественно-эстетических процессов 1800 – 1820-х годов, творческих исканий литераторов этой поры позволяет внести коррективы в определение художественного метода, в рамках которого написана комедия. За пьесой давно закрепились репутация первой русской реалистической комедии. Как представляется, такой взгляд на природу этой пьесы – во многом результат инерции, связанной с идеологической установкой советской эпохи, с иллюзорным представлением о том, что всё передовое в XVIII – XIX веках непременно принадлежит реализму. (Не этим ли соображением продиктовано стремление обнаруживать «реализм» в творчестве писателей классицистической эпохи (Фонвизина, Крылова), безапелляционное объявление в некоторых работах совершенными реалистами Пушкина, Лермонтова, Гоголя?).

Устоявшаяся точка зрения на художественный метод «Горя от ума», как видится, требует переосмысления. В попытке ее пересмотра и состоит цель настоящей статьи.

Для решения этой задачи следует прежде всего уточнить смысл заглавной эстетической категории. Согласно «Словарю литературоведческих терминов», художественный, или творческий, метод – это «устойчивый и повторяющийся в том или ином периоде исторического развития литературы целостный и органически связанный круг основных особенностей литературного творчества, выражающийся как в характере отбора явлений действительности, так и в отвечающих ему принципах выбора средств художественного изображения у ряда писателей» [13, с. 213]. По определению В. Д. Сквозникова, «творческий метод – это то, как принципиально воссоздается жизнь в образе, как соотносятся формы художественной правды и с историческими изменениями жизни, и с особенностями миропонимания художника» [12, с. 149] (выделено автором. – И. А.).

Как отмечал М. Я. Поляков, «конкретная форма литературного произведения определяется иногда системами, созданными сразу несколькими направлениями» [10, с. 361]. В случае с комедией Грибоедова, как представляется, дело обстоит именно так, достаточно сложно и неоднозначно. Писатель пришел в литературу в первые десятилетия XIX века – эпоху культурного перелома, стремительной смены эстетических парадигм и, как следствие, сосуществования и сложного взаимодействия разнонаправленных художественных векторов, творческого поиска и эксперимента. Еще не изжит классицизм с его конвенциональностью жанров, нормативной поэтикой и представлением о мире как об упорядоченном, иерархическом способе существования; базовые для этого времени художественные тенденции определяются романтическим мировидением; ошутимо заявляют о себе приметы зарождающегося реалистического постижения действительности. Грибоедов как художник, достаточно чуткий к идейно-эстетической атмосфере эпохи (см: [14, с. 26–49]), не мог не откликнуться на ее веяния и требования. Результатом этого «отклика» и становится «Горе от ума».

Грибоедов был воспитан на классических образцах жанра комедии, как страстный почитатель театра хорошо знал классицистическую комедийную традицию. В научной литературе стала общим местом констатация наличия в «Горе от ума» нормативных классицистических единств, идейно-тематической общности с комедиями классицизма, связанной с традиционными сценическими амплуа номенклатуры действующих лиц, активного использования имен-характеристик. С классицистической комедией пьесу Грибоедова роднит также преимущественно монологическая структура драматического высказывания, «самораскрытие» героя как ведущий способ его характеристики. Монологи Чацкого построены как речь оратора-трибуна, гражданская исповедь и ошутимо корреспондируют с такими традиционными жанрами классицизма, как ода и сатира. Присущие речевому поведению главного героя декламационность и дидактизм обнаруживают связь с риторической культурой века Просвещения.

Однако следование правилам и нормам классицизма оборачивается, в то же время, и их своеобразным отрицанием. Так, пресловутые «единства» формально сохраняются, но по сути не ограничивают хронотоп пьесы: большое количество внесценических персонажей раздвигает пространственно-временные рамки

комедии и сообщает ей особую многомерность. В результате локальные события «вписываются» в действительность всей России начала XIX века. Традиционные комедийные «qui pro quo» лишаются подчеркнутой условности и проецируются на сферу психологическую и социальную (Чацкий не сразу распознаёт в Молчалине удачливого соперника, а представители фамусовского общества в Чацком – потрясателя основ их существования). В сюжете грибоедовской пьесы используются водевильные схемы, однако на их фоне еще более явным предстает постепенное нарастание драматизма действия. Происходит корреляция комического и драматического, а в ряде сцен – комического и трагического начал. В результате в «Горе от ума» проявляется сложная природа комического, оно не изолируется от драматического и трагического, а напротив, вступает с ними в особые отношения взаимодополнения, перетекания одно в другое. Подобный синтез разнонаправленных начал придает жанровой структуре «Горя от ума» черты трагикомедии, обозначая потенциальную возможность перерастания в нее. Таким образом, налицо сложная диалектика «восприятия – отрицания», «наследования – отталкивания», которой можно определить отношение автора «Горя от ума» к традиции. Такое усложнение модальности выводит комедию Грибоедова за пределы классицистического способа осмысления действительности.

Однако говорить о реализме как о преобладающем методе в «Горе от ума» было бы преждевременно: можно констатировать наличие в структуре пьесы лишь реалистических элементов, но в целом способ художественного осмысления действительности не тождественен реалистическому.

Упреки, высказанные Грибоедову первыми критиками комедии, по большей части состояли в том, что она содержит погрешности в «плане», произвольное, немотивированное соединение сцен. На недостатки композиции, как известно из ответного письма Грибоедова, указывал П. А. Катенин [4, с. 87]. «Ни одна сцена не истекает из предыдущей и не связывается с последующей, – замечал А. И. Писарев. – Перемените порядок явлений, переставьте нумера их, выбросьте любое, вставьте, что хотите, и комедия не переменится» [9, с. 111]. Эти упреки повторяются в отзыве Н. И. Надеждина: «Акты сменяют друг друга, как подвижные картины в диораме, доставляя удовольствие собою, каждый порознь, но не производя никакого цельного эффекта. Взаимная связь и последовательность сцен, их составляющих, отличается иногда совершенной произвольностью и даже иногда резкою неестественностью» [8, с. 282–283]. Однако авторы этих замечаний подошли к пьесе с традиционными (т. е. классицистическими) мерками, тогда как Грибоедов использовал форму конструирования произведения, разрабатываемую иной эстетической системой. В основе этой конструкции – фрагментарность как «типологическая особенность понимания, изображения и истолкования мира у романтиков» [10, с. 85]. Отдельные сцены (встреча Чацкого с Фамусовым, Горичами, Тугоуховскими, Загорецким, диалог Чацкого и Репетилова и т. д.) предстают такими фрагментами, отрезками, каждый из которых имеет свою логику, свой «сюжет», но пьеса обретает целостность лишь в совокупности всех этих отрывков, в цикличности. При этом макросюжет пьесы представляет собой не

простую сумму микросюжетов, не механическое их соединение: сцепление эпизодов осуществляется на концептуальном уровне произведения, определяется общим замыслом и авторской логикой.

В создании образа главного героя важную роль также играют средства романтической поэтики. Чацкий появляется у Фамусовых, преодолев огромное расстояние, ему сопутствуют «ветер, буря» [2, с. 26] – романтические символы стихии жизни, свободы. Отказ автора от достаточной проясненности предыстории героя (читатель может лишь строить предположения, где Чацкий провел три года) – дань романтической традиции с ее «тайной занимательности» (А. С. Пушкин), атмосферой загадочности, недосказанности. «В превосходном стихотворении многое должно угадывать...» [3, с. 281], – отмечал Грибоедов в незавершенной заметке по поводу «Горя от ума». То есть пьеса, по представлению писателя, должна походить на стихотворение с его «не вполне выраженными мыслями и чувствами», поэтикой «намёков». Чацкий – смысловой центр пьесы. При том, что каждое действующее лицо комедии несет свою «тему», свой круг идей, мироощущение каждого из них значимо лишь в соотнесенности с мировоззренческими установками Чацкого. Тем фактом, что Чацкий не имеет единомышленников в текстовой зоне пьесы, что он одинок в своем горячем порыве к обновлению жизни, подчеркивается не только реальная расстановка идейных сил в русском обществе изображаемой эпохи, но и – едва ли не в большей степени – романтическая исключительность героя. Как видится, именно это его качество послужило причиной критического истолкования его образа Пушкиным, обманувшимся в своих читательских ожиданиях и оценившим Чацкого в параметрах классицистической комедии [11, с. 137, 138–139].

Конфликт пьесы – типично романтический: противостояние героя-одиночки всему окружению, передового человека – косному большинству. Чацкий пребывает в состоянии вражды с обществом. По сути, практически все значимые герои пьесы (и Софья в том числе) являются его антагонистами. В пьесе разворачивается излюбленная романтиками ситуация: герой испытывается столкновением с чуждым, враждебным ему миром, и результатом контакта с ним становится своеобразное «переплавление» внешнего мира, объективной действительности в мир внутренний, мир чувств и эмоций. Отсюда субъективно-лирическая окрашенность монологов Чацкого «Ну вот и день прошел», «Не образумлюсь... виноват» [2, с. 101, 120–121].

В пьесе есть и переживаемый героем разлад мечты и действительности: Грибоедов акцентирует внимание на несовместимости высокого романтического идеала гражданского служения своему народу и отечеству с низменной социальной действительностью. Чацкий пребывает в плену своих иллюзий, в «чаду», и «отрезвится сполна», прозреет лишь к финалу. Мотив романтического «отрезвления» выполняет важную сюжетобразующую функцию. Прозрение героя («с глаз спала пелена») маркируется средствами романтической поэтики: «пелена» – романтический символ границы между тайной и обыденностью, скрытым и явным.

Антагонистом Чацкого в любовной плоскости конфликта становится Молчалин, обнаруживающий осуждаемые романтиками расчётливость, «умеренность и аккуратность». Фигура «благоразумного» героя рядом со страстным

романтиком традиционна в романтических произведениях этой эпохи («Пагубные последствия необузданного воображения» А. Погорельского, «Сильфида» В. Одоевского, «Блаженство безумия» Н. Полевого и др.), и это благоразумие занимает весьма невысокое место на романтической иерархической шкале достоинств героя. Столь же низменны и цели, преследуемые Молчалиным. Согласно логике традиционного романтического сюжета, он наказывается за эти качества: Молчалин разоблачен Софьей, и его потенциальная блистательная карьера, в основе которой – расположение дамы из высшего общества, невозможна.

В комедии эксплицирован особый, романтический тип взаимоотношений между автором и героем. Чацкий, не совпадая с автором, очень близок ему, является выразителем его мировоззрения, дорогих ему идей (функционально эта его позиция закреплена отчасти реализуемым в образе Чацкого амплуа резонера). Для реалистического способа воссоздания действительности характерно увеличение дистанции между автором и героем («Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной», – подчеркивал Пушкин, отходя от романтического способа художественного осмысления реальности).

Финал «Горя от ума» словно взрывает устоявшуюся комедийную форму и изначальную заданность. Внешне у Грибоедова реализуется общая схема развертывания драматического сюжета, описанная Г. В. Ф. Гегелем в виде трехчленной сюжетной конструкции, предполагающей движение от дисгармонии к гармонии: исходное равновесие – его нарушение – его возобновление (подробнее см.: [15, с. 130–131]). Действительно, после стремительного отъезда Чацкого восстанавливается пошатнувшийся было порядок в доме Фамусова, но по сути данное обстоятельство не ведет к гармонизации жизни. Грибоедов мастерски избегает исконной заданности, присущей комедиям классицизма. Способствует этому и реализованный в комедии романтический мотив «бегства»: пережив свой «миллион терзаний», Чацкий, оскорбленный, непонятый и разочарованный, покидает дом Фамусова (причем неважно, куда бежит герой, значимо само бегство из чуждой ему среды), и о дальнейшей судьбе главного героя можно лишь догадываться.

Открытость финала пьесы – знак романтической незавершенности, отсутствия границ, открытости бесконечному жизненному течению. Эта черта снова побуждает вспомнить жанр «отрывка», культивировавшийся романтиками: произошедшее на сцене – лишь фрагмент общего хода жизни, один из ее многочисленных эпизодов. В данном отношении симптоматично восприятие комедии в категориях романтической эстетики современником Грибоедова и его соавтором по водевилю «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» П. А. Вяземским: «Комедия не всеобщая история, не всеобщая картина человечества или общества, даже не роман, не биография. Комедия – отрывок...» [1, с. 149]. То, что Вяземский осмыслил теоретически, Грибоедов реализовал на практике.

В пользу включенности «Горя от ума» в систему романтизма говорит и тот факт, что в комедии Грибоедовым виртуозно реализована романтическая идея синтеза. Идея нормы, порядка, заданности «романтики противопоставляют фактор бесконечного – универсальный синтез, целостность бытия *без и вне* границ <...> классическая жанровая нормативность и «раздельность» сменяются синтезом,

рядом универсальных форм, приемом смешения, арабеской» [6, с. 40] (выделено автором. – *И. А.*). Стремление к синтезу, жанровому и родовому универсализму проявляется в «Горе от ума» в мастерском совмещении в художественной структуре пьесы драматургического и лирического начал, комедии и публицистической статьи, жанрообразующих признаков оды, сатиры и элегии, эпиграммы и анекдота. Одни только монологи Чацкого уже являют собой своеобразную антологию жанровых форм эпохи. Так, монолог «А судьи кто?..» формально ориентирован на оду как жанр ораторского искусства (значимость социального аспекта, лирическая торжественность стиха, наличие риторико-патетических интонаций, высокой лексики), а функционально – на сатиру (осуждение недостойных социально-нравственных явлений, присутствие дидактического компонента). Наконец, сквозь ткань комического просвечивает трагедийное, и в результате в комедии создается своеобразное эмоциональное поле, в котором соседствуют серьезное и веселое начала. Как следствие, жанр комедии не вполне укладывается в свои традиционные очертания. «Горе от ума» являет собой результат сложной диффузии различных жанровых форм и модификаций: комедии «высокой» (стихотворной), сатирико-бытовой (прозаической) и «легкой», трагедии, водевиля, целого ряда лирических жанров (ода, сатира, послание, элегия, эпиграмма, мадригал).

Синтез элементов различных способов художественного освоения реальности, творческих методов (классицизма, романтизма и реализма), как ни парадоксально, – тоже свидетельство романтической устремленности к универсализму, к наиболее полному охвату действительности, который, как, думается, ощущал Грибоедов, находится вне компетенции какого-либо одного из существовавших на тот момент художественных методов и жанров.

«Романтикам с их тяготением к жанровой неоднозначности комедия в общем чужда», – отмечает С. И. Кормилов [7, стлб. 372]. Действительно, среди жанров, осваиваемых романтиками, комедия заняла далеко не первое место, и думается, «Горе от ума» стало редким образцом русской комедии в ее романтическом изводе. В «Горе от ума», как представляется, объективно заложен потенциал трансформирования типично романтических мотивов в реалистические, и пути этой трансформации видятся в еще большем углублении социального исследования проблем и характеров.

Таким образом, можно заключить, что «Горе от ума» как литературно-эстетический факт своего времени имеет сложную внутреннюю структуру. Творческие принципы Грибоедова, реализованные в его вершинном произведении, сложились под ощутимым влиянием идеологии и поэтики романтизма. Внутренние же предпосылки формы «Горя от ума» инициированы художественной атмосферой переходной эпохи, в которой сопряглись воедино эстетические основы уже уходящего в прошлое классицизма, принципы романтизма как ведущего в 1810 – 1820-е годы метода постижения действительности и нарождающегося реализма. «Горе от ума» – произведение в значительной степени экспериментальное, а потому вряд ли правомерно считать его исключительно реалистическим.

Список литературы

1. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика [Текст] / П. А. Вяземский. – М.: Искусство, 1984. – 464 с.
2. Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: в 3 т. [Текст] / А. С. Грибоедов; РАН; ИРЛИ (Пушкинский Дом); главн. ред. С. А. Фомичев. – Т. 1 : Горе от ума. – СПб. : Нотабене, 1995. – 350 с.
3. Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. : в 3 т. [Текст] / А. С. Грибоедов; РАН; ИРЛИ (Пушкинский Дом); главн. ред. С. А. Фомичев. – Т. 2 : Драматические сочинения. Стихотворения. Статьи. Путевые заметки / подг. текста и коммент. : А. В. Архипова и др. – СПб. : Нотабене, 1999. – 618 с.
4. Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. : в 3 т. [Текст] / А. С. Грибоедов; РАН; ИРЛИ (Пушкинский Дом); главн. ред. С. А. Фомичев. – Т. 3 : Письма. Документы. Служебные бумаги / подг. текста и коммент.: О. Ф. Акимускин и др. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. – 618 с.
5. Казарин, В. П. Типология героя в русской литературе XIX века [Текст] / В. П. Казарин. – Симферополь : СГУ, 1984. – 87 с.
6. Киченко А. С. Гоголь в поэтической системе романтизма [Текст] / А. С. Киченко // *Благородний вимір наукового подвижництва: зб. наук. праць / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; ред. кол.: М. Г. Жулинський (голова) [та ін.]*. – К. : Наук. думка, 2012. – С. 36–42.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / РАН, ИНИОН; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 652 с.
8. Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика [Текст] / Н. И. Надеждин. – М. : Худож. лит., 1972. – 574 с.
9. Пиллад Белугин. Несколько слов о мыслях одного критика и о комедии «Горе от ума» [Текст] / [А. И. Писарев] // *Вестник Европы*. – 1825. – Ч. 141. – № 10. – С. 108–121.
10. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики [Текст] / М. Я. Поляков. – Изд. 2., доп. – М. : Сов. писатель, 1986. – 480 с.
11. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. [Текст] / А. С. Пушкин. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. – Т. 13 : Переписка. 1815–1827. – 651 с.
12. Сквозников В. Д. Творческий метод и образ [Текст] / В. Д. Сквозников // *Теория литературы: Основные проблемы в теоретическом освещении: [Кн.1]. Образ, метод, характер*. – М. : АН СССР, 1962. – С. 149–185.
13. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / Сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
14. Степанов Л. А. Эстетическое и художественное мышление А. С. Грибоедова [Текст] / Л. А. Степанов. – Краснодар : Кубанский гос. ун-т, 2001. – 312 с.
15. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) [Текст] / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

Александрова І. В. До питання про творчий метод комедії О. С. Грибоєдова «Лихо з розуму» / І. В. Александрова // *Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 80–87.

У статті заперечене традиційне бачення комедії О. С. Грибоєдова як суто реалістичної. Виявлено експериментальний характер «Лиха з розуму» як наслідок належності до перехідної доби у розвитку національної культури, зроблено висновок про реалізовані в художній тканині п'єси ідеологію та поетику романтизму.

Ключові слова: творчий метод, класицизм, романтизм, реалізм, художній синтез, комедія.

Aleksandrova I. V. On the creative method of A. S. Griboyedov's comedy "Woe from Wit" / I. V. Aleksandrova // *Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University*. – Series: *Philology. Social communications*. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 80–87.

Traditional vision of A. S. Griboyedov's comedy as especially realistic is disputed in the given article. The reputation of "Woe from Wit" as the first Russian realistic comedy is the result of inertia, related to the ideological aims of the Soviet epoch. The necessity and productivity of poetical analysis of "Woe from Wit" taking into account artistic-aesthetic processes in 1800 – 1820 are grounded. Such approach allows to make corrections in the definition of the artistic method the comedy is written in.

The creative method in the article is interpreted as stable for a certain period of historical development of literature as an integral and organically related complex of basic features of creative works, expressed in the ways of selection writers use while choosing the phenomena of reality and the principles corresponding to it when selecting artistic-descriptive means.

The first decades of the XIX century is an epoch of cultural break, rapid shift of aesthetic paradigms, complex interaction of many-directed artistic vectors. Therefore the form of «Woe from Wit» is determined by the systems, created at once by a few literary trends. A range of ideological and aesthetic features reveals its connection with Classicism. However, the following its rules and norms proves at the same time, their original denial. The complication of modality caused by the correlation of comic and tragic beginnings leads Griboyedov's comedy outside classicistic principles of reality comprehension. The use of realistic elements in the structure of the play is stated as well as the method of the artistic understanding of reality which is not identical to the realistic one is proved in the article.

Griboyedov used the form of constructing a work being developed by the aesthetic system of Romanticism: fragmentation as a typological for romanticists feature of depicting and interpreting the world. In the creation of conflict and the system of images an important role is played by romantic poetics means (symbolism of storm, the reasons for dream and reality discord, disappointment, recoveries of sight and escapes of a hero, poetics of lack of words, subjective-lyric colouring of Chatskiy's monologues etc.).

The experimental character of «Woe from Wit» resulted in its belonging to the transitional epoch in the development of national culture, the ideology and poetics of romanticism realized in the artistic fabric of the play are paid a special attention to in the conclusion of the article.

Keywords: creative method, Classicism, Romanticism, Realism, artistic synthesis, comedy.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 821.161.2 – 2.029

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТА СЦЕНІЧНИЙ ПЕРЕКЛАД ДРАМИ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Бойкарова Л. Р.

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: Linure22@mail.ru*

У статті розглядається кореляція літературного та сценічного перекладу драми, що є перекладознавчою проблемою. Драматичний твір – це, в першу чергу, діалог у дії, який при перекладі повинен зберегти всю дієвість, сконцентрованість думок, а головне – залишитися сценічним і зручним для вимови акторам, зрозумілим для сприйняття на слух. Проблема перекладу драми цікава і актуальна в силу свого складного характеру, обумовленого діалектичною природою цього синтетичного виду мистецтва. Подвійний естетичний код (літературний і театральний), визначає онтологічну інтермедіальність драматургічного тексту. Тому інтенціональність драми ґрунтується на імпліцитному характері конструкції тексту, яка в ньому має бути тільки позначена, але не названа, а також у забезпеченні автором можливості перекладу змісту тексту з графічної форми в акустико-візуальну. Неувага перекладача до інтенційної структури драми може призвести до руйнування цілісності твору, до спотворення його сутності. Врахування перекладачем можливості сценічного втілення обраної для перекладу драми необхідне з огляду на онтологію тексту.

Ключові слова: драматургія, художній переклад, інтенціональність драми, сценічне втілення.

Художній переклад, як невід'ємна частина розвитку національної літератури, збагачує її новими ідеями і формами. Окрема увага приділяється драматургії, тому що драматичні твори мають двоїсту сутність – одночасно належать і літературі і театру. Тому при перекладі п'єси потрібно враховувати цю специфіку, п'єса повинна бути компактна, містити об'ємну інформацію в межах компактного тексту. Перекладач обмежений у можливостях робити виноски або прикінцеві пояснення, адже глядачеві в театрі складно ними скористатися. Перекладацький текст повинен бути легким, доступним для вимови і легко сприйматися на слух; перекладач повинен піклуватися про динамізм реплік, насиченість змісту. Усі ці нюанси вимагають особливого підходу до перекладу драматичних текстів.

Проблема перекладу драми цікава і актуальна в силу свого складного характеру, обумовленого діалектичною природою цього синтетичного виду мистецтва. Подвійний естетичний код (літературний і театральний), визначає онтологічну інтермедіальність драматургічного тексту, постійно вимагає розглядати його або і як призначений для читання, і в сенсі вистави, акту висловлювання на сцені. У результаті переплетення в тексті драматичного твору ознак, що домінують у різних видах комунікації з читачем і глядачем – виникає свого роду подвійний стандарт для перекладачів: з одного боку, театральна практика безумовно потребує надійної текстологічної підстави, і в цьому сенсі переклад повинен бути орієнтований на вдумливе сприйняття читача-режисера і читача-актора, що припускає коментування культурологічних лакун, алюзій, гри слів і т. д.; з іншого – постановка перекладеної п'єси спрямована на одноразове та миттєве сприйняття

тексту на слух, на перший план тут виходить продуктивність комунікації з глядачем, яка найчастіше досягається за рахунок прийомів прагматичної адаптації, значно трансформуючи оригінал. Деякі дослідники пропонують подолати таку контроверсійність вимог, провівши чітку межу між перекладами драми, призначеними для подальшої публікації і читання, і перекладами, безпосередньо підпорядкованими меті постановочного процесу (так званими сценічними редакціями або обробкою) [4, с. 10]. Однак цей поділ є умовним, тому що в основу вистав часто лягають неодноразово видані літературні переклади, обробка яких для сцени здійснюється вже в площині однієї мови без участі перекладача, в той же час сценічні редакції нерідко видаються і набувають цілком самостійного «літературного» статусу. Тому важко не погодитися з Х. Турком (H. Turk), що справедливо відзначив вразливість чисто утилітарного підходу до визначення стратегії перекладу драми: «Переклад п'єси для театру навряд чи може стати запорукою її сценічного втілення, точно так само, як її літературний переклад зовсім не означає, що вона назавжди залишиться призначеною лише для читача» [4, с. 71].

Різні аспекти перекладу драматургії в останні роки привертають увагу перекладачів у всьому світі. Деякі вчені зосереджували увагу на вивченні загальних аспектів перекладознавства, використовували уривки з драматичних творів лише як ілюстративний матеріал для загальних положень (В. В. Коптілов, дисертаційні праці У. В. Головач, Н. А. Куконіної, О. М. Лучук), інші звертали увагу лише на віршовану п'єсу (дослідження М. Т. Ажнюк, М. О. Донського, М. А. Новикової), навіть ототожнювали специфіку її перекладу з передачею поетичного тексту (О. Л. Кундзіч, А. В. Федоров та ін). Особливо цінними є роботи зарубіжних вчених, спрямовані на вивчення перекладу драматургії як «двоїстого тексту», що містить закладений в собі театральний потенціал, театральні коди. Наприклад, дослідження Б. Шульце «Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama: Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique», 1998; С. Тотзевої «Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation», 1999; Й. Леворо «Мистецтво перекладу», 1974; В. Бурханова «Translation: Theoretical Prerequisites», 2003; Д. Ратайчакової «Sługa Dwóch Panów: Dwoisty żywot Dramatu», 1990; А. Романівської «"Hamlet" po polsku: teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze», 2005). Аспектам компаративістики драми присвячені праці «American Culture for Translators. Сполучені Штати Америки: путівник перекладача» О. Ю. Дубенко, «Типологія української та американської літератур» С. М. Пригодія.

Аналіз сучасних досліджень, присвячених перекладу драми, дозволяє говорити про її багатоаспектність і, відповідно, про розмаїття світогляду, що і зумовлює мету даної статті.

Переклад драми є на сьогоднішній день однією з найменш вивчених сторін художнього перекладу. Очевидну периферійність цієї сфери дослідження в сучасній науці про переклад, в центрі уваги якої спочатку знаходилася і знаходиться поезія, зазначила, наприклад, у своїй роботі німецький славіст Б. Шульце (B. Schulze) [4, с. 5]. Опублікованої з нею у співавторстві з П. Фрітцом (P. Fritz) в 1991 р.

бібліографії з теорії та історії перекладу драми впливає, що першим значним імпульсом для постановки проблеми в 1960-х рр. стало активне вивчення драматургії Шекспіра як вершини світової літератури і світового театру.

У своїй більшості ці дослідження виконані в традиційному руслі компаративістики, розглядають переклад як дієву форму міжлітературних взаємин, тобто присвячені проблемам літературної рецепції драматичних творів. У зв'язку з цим відзначимо принципово важливе спостереження Н. Грайнера (N. Greiner) про те, що спочатку, з позиції літературознавчого підходу, дослідниками ставилося питання про перекладання драми як літературного твору, а не призначеного для сцени [5, с. 133].

Одним з перших, хто звернув особливу увагу на призначення тексту драми для сцени, виділив це як окрему проблему перекладу і дав їй наукове обґрунтування, був представник перекладацької школи колишньої Чехословаччини І. Левий. У своїй концепції він виходить з основних характеристик сценічного діалогу, які вимагають пильної уваги перекладача, що працює над текстом п'єси. Усього таких характеристик І. Левий виділяє чотири. По-перше, сценічний діалог – це особливий випадок виголошеної промови. І. Левий вводить терміни «зручновимовність» і «зручнозрозумілість», що характеризують переклад для сцени в аспекті дикції і синтаксису. У якості третього критерію вчений називає збереження в перекладі стилізованої мови як одну з обов'язкових умов драматичного твору взагалі.

По-друге, сценічний діалог має складну семантичну структуру, так як «репліка, крім відношення до об'єкту висловлювання, вступає в цілий ряд подальших семантичних зв'язків» [1, с. 188]. Висловлювання персонажа може виражати відношення і до предметів на сцені, і до самого драматичного стану. У даному випадку необхідний «дейктичний» переклад, що зберігає стимул до певної реакції актора (жести, міміка, рухи) там, де вони були закладені в оригіналі. Крім цього, множинність адресатів сценічної репліки (вона одночасно і часто по-різному сприймається кількома слухачами) означає її внесення відразу в кілька семантичних контекстів» [1, с. 191], що вимагає врахування як її двоїстості, так і багатозначності в перекладі.

По-третє, діалог на сцені являє собою словесну дію, яка в одних випадках зумовлюється самою конструкцією, «вселяє акторові, як промовити репліку», в інших – лише пунктирно позначає написаним текстом. Завданням перекладача І. Левий бачить у збереженні принципу побудови фрази, що несе певний заряд «сценічної енергії» (темп, ритм, інтонація) [1, с. 196].

І нарешті, діалог на сцені – це не тільки форма побудови промови персонажів, але і одночасно їх характеристика. Розповідаючи про щось, персонаж розповідає і про себе. Саме лексичний лад мови дає початковий стимул акторові в роботі над образом. Відтворити манеру мовлення персонажа, його мовленнєву характеристику в перекладі далеко не завжди можливо через міжмовну і міжкультурну асиметрію. У мові перекладу можуть бути відсутніми необхідний сленг, просторіччя, діалект. Однак підвищена увага перекладача до деталей мовного оформлення повинна сприяти окресленню перспективи розвитку персонажа у відповідності з задумом

драматурга, його відносинами з іншими героями п'єси, послідовністю розкриття окремих рис його характеру.

Тому здійснення сценічного перекладу драми передбачає усвідомлення того, що перекладений текст має чи може стати основою театральної постановки. Як вказує Л. Фелдек, перекладач драми часто працює за конкретним замовленням, тобто він обізнаний про театр, в якому буде здійснена інсценізація [1, с. 87]. Участь театру у створенні драматичного тексту може бути непрямою і прямою: непряма відбувається з власне пасивного або активного театрального досвіду автора, знань про сучасний йому стан театру, безпосередня – у співпраці автора і учасників для створення конкретної постановки. У процесі такого співробітництва здійснюється транспозиція «тексту п'єси» в «текст подання» (у семіотичній термінології) або графічного «прототексту» з аудіо-візуальним «метатекстом» (згідно текстологічної термінології) [4, с. 18]. При цьому відбуваються два (зазвичай паралельних) процеси. Іntenціональні можливості первісного авторського тексту реалізуються в конкретному виконанні паралінгвістичному (звукова і кінетична складові акторського виступу) і екстралінгвістичними (сценографія, музика, освітлення та ін.) засобами. З іншого боку, при кожній постановці авторський текст зазнає змін під впливом концепції режисера, який може опускати певні частини тексту різного об'єму – від окремих слів до цілих дій, змінювати послідовність композиційних частин драми, перерозподіляти репліки між дійовими особами та ін.; єдине, що традиційно забороняється в театральних колах – це вписувати нові тексти, однак і ця заборона порушується більшою чи меншою мірою. Природно виникаюче протиріччя між авторським і режисерським баченням призводить до компромісу, звичайним проявом якого є відділення один від одного двох текстів – авторського та сценічного. Останній продовжує своє становлення на кожній конкретній виставі (репризі), утворюючи разом з іншими складовими театральної постановки завжди новий «драматичний твір».

Отже, драматичний текст, який реально функціонує в театрі, являє собою відкриту протейну структуру. Це твердження стосується не лише оригінальних, але і перекладених драматичних текстів. Головна відмінність перекладеної драми полягає в тому, що основою для вистави стає не первісний авторський твір, а його інтерпретація, сформульована перекладачем: тут працює спільна для всієї перекладної літератури схема відносин, при якій автор має справу з дійсністю і вільний при відборі фактів для свого твору, в той час як перекладач знаходиться в ідейному просторі, обмеженому інтенціями оригінального тексту. У зв'язку з цим класичний ланцюжок учасників комунікації при передачі інформації при первісному тексті драми розширюється і виглядає наступним чином (за Я. Ференчиком): АВТОР – ПЕРЕКЛАДАЧ (інтерпретація-1) – ДРАМАТУРГ І РЕЖИСЕР (інтерпретація-2) – інші учасники створення постановки: СЦЕНОГРАФ, КОМПОЗИТОР, АКТОР (інтерпретація-3) – ГЛЯДАЧ/СЛУХАЧ. Наведений ланцюжок відображає хронологічну послідовність виникнення кожної інтерпретації на підставі попередньої (виключаючи, однак, описи випадків, коли драматичний текст виникає безпосередньо в процесі інсценізації або варіанту перекладу-режисури). Ієрархічна послідовність є інтерпретацією: перекладач, подібно автору,

поступається провідною роллю режисерів, що означає менший вплив творчої перекладацької діяльності на формування сценічного перекладу драми.

Стосовно художнього перекладу драми, то метою перекладача в цьому випадку є створення естетично цінного літературного артефакту. Для внутрішнього аналізу перекладу в рамках теорій комунікації та інформації відтворюється процес генезису перекладених текстів. Комунікаційний ланцюжок, що з'являється при перекладі будь-якого тексту, виглядає наступним чином: АВТОР – ПЕРЕКЛАДАЧ – ЧИТАЧ.

Процес художнього перекладу згідно з концепцією І. Леві поділяється на три фази: розуміння, інтерпретація та перестилізація оригіналу [1, с. 51]. Кожен переклад є інтерпретацією, конкретизацією оригінального тексту, в більшій чи меншій мірі заснованою на інтенціональних властивостях оригіналу. При художньому перекладі драматичного тексту, як і при перекладі епічного чи ліричного текстів, інтерпретація оригіналу, здійснювана перекладачем, є єдиною і останньою. Перекладач драми, що працює без співпраці з драматургом або режисером (за умови, що він сам не виконує зазначені функції) виявляється самотійним у виборі формальних засобів, творчого підходу. У такому випадку переклад має тільки інформативну функцію і повинен відповідати наступним основним вимогам, що їх потребує будь-який перекладний текст художньої літератури:

1. Точність (вірність або правдивість) – тотожність інформації, що повідомляється різними мовами [2, с. 7]. Цей принцип ґрунтується на збереженні в перекладному тексті рівноваги між «загальним» і «винятковим» (стосується, наприклад, національної та часової специфіки тексту) [1, с. 111–127], «інтересом абсолютним і інтересом відносним» [1, с. 388–389].

2. Адекватність (або цілісність) – єдність форми і змісту тексту на новій мовній основі [2, с. 4–7].

3. Естетична цінність перекладу як самотійного літературного артефакту [1, с. 86–93].

4. Функціональна еквівалентність – здатність перекладеного тексту функціонувати в культурному просторі, формування національної літератури [1, с. 159].

З вимог вірності і функціональної еквівалентності випливає, що переклад драматичного твору повинен бути здійсненим таким чином, аби він міг виконувати функцію, аналогічну функції оригіналу. Естетично повноцінним може бути тільки самотійний твір мистецтва, якому притаманна певна структура, смислова єдність зв'язків. Процес осягнення художнього тексту стосується сфери герменевтики, зокрема поняття герменевтичного кола: «Спочатку значення цілого невиразно вгадується, потім у світлі цього вгадування відбувається розуміння окремих частин. Розуміння частин накладається на розуміння цілого, що сприяє його специфікації у процесі підтвердження або коригування початкового розуміння» [3, с. 102].

Герменевтичне коло з'являється протягом усього перекладацького процесу: так перекладач у функції читача оригінального тексту пізнає смислову єдність твору; сформульоване розумінням ідеї тексту, що перекладається, прийнята перекладачем

загальна інтерпретація впливає на вибір мовних та інших засобів при перекладі кожної «одиниці перекладу» [2, с. 24–28]. При цьому мається на увазі перспектива розвитку дії та (можливо) характерів, а також герменевтичне коло розуміння тексту – від цілого до частини і знову до цілого – у майбутнього читача. Відтак створюється варіант герменевтичного кола в сфері перекладацької діяльності.

При перекладі драматичного тексту усвідомлення такого характеру роботи має особливе значення. Цілісність структури, когерентність драматичного тексту може забезпечуватися різними засобами. Не завжди адекватним засобом є авторські ремарки: вони можуть брати участь у створенні смислових зв'язків всередині твору, однак сама наявність ремарок у драмі необов'язкова. Не завжди обов'язкове, на думку деяких дослідників, і стилістичне оформлення ремарок у відповідності зі стилем прямої мови (така невідповідність, навпаки, сприяє враженню фрагментарності) [1, с. 194–196]. Смилова єдність драми створюється взаємовідношенням мовлення та ситуації, промови і промовця. Кожна репліка, вимовлена персонажем драми, є одиницею сенсу, що забезпечує зміну загальної драматичної ситуації: як тільки репліка виголошена, вона співвідноситься з контекстом буття кожної дійової особи, пронизує всі рівні сенсу твору, видозмінюючи їх і набуваючи сама нових відтінків значень. Перекладачеві драматичного тексту необхідно відтворити конструкцію драми, експліцитний прояв якої можливий лише частково в мовленні персонажів, зберігши при цьому лаконічність і означений характер цієї мови.

Головні особливості перекладу драматичного тексту формулюються наступним чином:

1. Особливості перекладу драматичного тексту залежить від функціональної спрямованості оригінальної драми. Згідно з цим розмежовуються літературний та сценічний види перекладу драматичного тексту. При літературному перекладі драми акцентується поетична функція, при сценічному – апелятивна і фатична функції.

2. Для сценічного перекладу драми, як і для літературного, чинні суттєві вимоги, яким повинні підлягати трансформації художніх текстів інших літературних родів (вірність, адекватність, естетична цінність, функціональна еквівалентність). Хоча перекладач лірики та епіки здебільшого є єдиним і останнім інтерпретатором при передачі інформації оригінального тексту читачеві.

3. Драматичний текст завжди зазнає змін в процесі підготовки спектаклю, що призводить до відокремлення сценічного тексту драми від первісного авторського. Безпосередня участь театру у створенні перекладу драматичного тексту, насамперед співробітництво перекладача і режисера, може призвести до появи адекватного сценічного перекладу п'єси.

4. При літературному і сценічному перекладах слід враховувати інтенціональну структуру драми.

Список літератури

1. Левый И. Искусство перевода [перевод и предисловие Вл. Россельса] / И. Левый. – М. : Прогресс, 1974. – 394 с.

2. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Международные отношения, 1974. – 124 с.
3. Цурганова Е. А. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / Е. А. Цурганова. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
4. Schultze B. Problems of cultural transfer and cultural identity : personal names and titles in drama translation / B. Schultze // Interculturality and the Historical Study of Literary Translations. – Berlin, 1991. – 190 p.
5. Greiner N. Übersetzung und Literaturwissenschaft / N. Greiner. – Tübingen, 2004. – 167 p.

Бойкарова Л. Р. Литературный и сценический перевод драмы как переводоведческая проблема / Л. Р. Бойкарова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 88–95.

В статье рассматривается художественный и сценический перевод драмы как переводоведческая проблема. Драматическое произведение представляет собой, в первую очередь, диалог в действии, он при переводе должен сохранить всю действенность, концентрированность мыслей, а главное – остаться сценическим и удобным для произношения актерам, понятным для восприятия на слух. Проблема перевода драмы интересна и актуальна в силу своего сложного характера, обусловленного диалектической природой этого синтетического вида искусства. Двойной эстетический код (литературный и театральный), определяет онтологическую интермедийность драматургического текста. Поэтому интенциональность драмы основывается на имплицитном характере конструкции текста, которая в нем должна быть только обозначена, но не названа, а также в обеспечении автором возможности перевода содержания текста из графической формы в акустико-визуальную. Невнимание переводчика к интенциональной структуре драмы может привести к разрушению целостности произведения, к искажению его сущности. Для переводчика весьма важно учитывать возможности сценического воплощения переводимой им драмы, это необходимо с точки зрения онтологии текста.

Ключевые слова: драматургия, литературный перевод, сценический перевод, интенциональность драмы, сценическое воплощения.

Boykarova L. R. Literary and stage translation of drama as problem of interpretation / L. R. Boykarova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 88–95.

The article considers the literary and stage translation as problem of interpretation. Dramatic work is, first and foremost, the dialogue in action, which the translation must preserve all the efficiency, focus on thoughts, and most importantly to remain scenic and convenient for the pronunciation of the actors, and understandable for listening. The problem of translation of the drama interesting and relevant because of their complex nature, caused by the dialectical nature of this synthetic art form. Dual aesthetic code (literary and theatrical), defines the ontological intermediality dramatic text, constantly requires to consider him or herself in terms of performance, or as the text of the play, only as an act of expression on the stage.

Features of drama translation of the text depends on the translated drama. In this regard, the split between art and stage translations of dramatic text. In literary translation, the drama focuses poetic function, when performing the translation is appealing. For the art of playwriting to a greater extent than for the stage, the actual basic requirements that must be met by the translation of literary texts from other literary genera (loyalty, adequacy, aesthetic value, functional equivalence). The translator here is the sole and final interpreter in the transmission of information of the original dramatic text to the reader.

Therefore, the intentionality of the drama is based on the implicit nature of the design of the text, it should be only indicated but not named, as well as providing the author the possibility of translating the text content of the graphic form in acoustic-visual. The inattention of the translator to the intentional structure of the drama can lead to the destruction of the integrity of the work, to the distortion of its essence. Thus it becomes apparent that considering translator capabilities insensibly translated them drama necessary from the point of view of the ontology of the text.

Keywords: dramaturgy, literary translation, stage translation, intentionality of drama, adapt for stage.

Стаття надійшла до редакції 13 листопада 2014 року

УДК 821.161.2.-209-94

ДО ПИТАННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СТЕПАНА РУДАНСЬКОГО, МІСЦЕ В НІЙ ІСТОРИЧНИХ ПОЕМ ТА ЇХ ОЦІНКА В КРИТИЦІ

Вишняк М. Я.

**РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь
E-mail: uakafedra@mail.ru**

Стаття присвячена долі літературної спадщини Степана Руданського – класика української літератури другої половини XIX століття, творчість якого досить широка за жанровими різновидами. Він автор соціальної, інтимно-особистої лірики, балад, байок, поем та перекладів з різних мов світу, зокрема польської, чеської, сербської, німецької, давньоукраїнської, російської. Ним написано шість історичних поем на історичну тему, присвячену періоду гетьманщини на Україні. Ці твори і на сьогодні лишаються не дослідженими, хоч в творчій спадщині поета займають помітне місце. В них чітко визначена позиція автора до змальованих подій, до борців за відстоювання Переяславського договору між Росією та Україною. Як патріот своєї країни автор відстоює людяність, добро і справедливість в міждержавних відносинах України з Росією. В статті робиться спроба простежити історію публікацій творів Руданського і відгуки про них в критиці. Особливу увагу звернено на історичні поеми, які мало друкувались, не всі входили в найбільш повні видання творів поета. Лише в 2005 році всі шість історичних поем Руданського були надруковані. В статті аналізуються відгуки критики на ці поеми і визначається їх місце в творчій спадщині митця.

Ключові слова: творча спадщина, історичні поеми, публікації, критика.

Степан Руданський належить до плеяди класиків української літератури другої половини XIX століття, про якого М. Рильський писав, що він «справді заслуговує на найдорожчий на світі титул – титул народного поета» [6, с. 3]. Це народне визнання він заслужив як автор ліричних віршів соціальної і особисто-інтимної тематики, балад, байок та гумористично-сатиричних і низки великих поетичних творів. Серед них і поема казка морально-етичного змісту «Цар Соловей», віршована п'єса «Чумак», названа українським дивоспівом. Знаний поет і як талановитий перекладач пам'яток світового писемства з різних мов – польської, чеської, старогрецької, німецької, давньоукраїнської і російської.

Особливе місце в спадщині Руданського займають, названі ним співами, історичні поеми. Написані вони за короткий час (7 березня – 13 червня 1860 року) тоді, коли поет навчався в Петербурзькій медико-хірургічній академії. Твори означені як «поетична хроніка гетьманщини» і разом складають цикл з шести поем, які в хронологічній послідовності художньо інтерпретують гетьманські часи в Україні від Івана Мазепи до Данила Апостола. До цього циклу входять поеми «Мазепа, гетьман український», «Іван Скоропада», «Павло Полуботок», «Вельямін», «Павло Апостол» (справжнє ім'я гетьмана Данило. – М. В.) та «Мініх». Один із відомих дослідників спадщини Руданського В. Герасименко 1958 року в рукописі Руданського виявив ще одну історичну поему «Костьо – князь Острозький» [3, т. 3, с. 305]. В її основі діяльність вінницького і брацлавського

старости, гетьмана литовського Костянтина Острозького. Однак оскільки доля тексту поеми невідома і він не потрапив до жодного з найповніших видань творів поета – ані до тритомника 1972–1973 років, ні до книги «Степан Руданський. Усі твори в одному томі» 2005 року, то немає і можливості його дослідження. Поки що доводиться лише посилатися на тлумачення композиції побудови поеми та її змістовність самим В. Герасименком.

І якщо більшість творів Руданського в різні часи, починаючи з 80-х років XIX століття, були об'єктом літературознавчих студій, то історичні поеми обійдені критикою, якщо не вважати суб'єктивне і в якійсь мірі упереджене судження про них І.Франка.

Відомо, що Руданський відзначився вже на початку свого поетичного шляху великою творчою активністю. Якщо зважити на те, що перший його вірш «Сиротина я безродний» датований 1852 роком, а останній оригінальний твір дивоспів «Чумак» 1862-м роком, то можна подивуватися всьому, створеному ним за одне десятиліття. А ще ж лишається й наступне – ялтинське, на яке хоч і випадає написання лише одного оригінального твору, вже згаданої п'єси «Чумак», проте гідна творчого подвигу і перекладацька діяльність, якою він активно займався в Ялті. Хоч поет прожив там 12 років, але з-за прогресуючої хвороби та життєвих обставин останні роки вже не міг писати. Це засвідчують рядки з його листа до невідомої особи, датованого 1872 роком: «Драгоманову прошу передать, что я болен и давно прекратил все мои литературные упражнения» [10, с. 621].

Майже вся творча спадщина Степана Руданського прийшла до читача тоді, коли його вже не стало. А за життя поета було опубліковано десь близько 20 його творів. Вперше вони з'явилися на сторінках петербурзького тижневика «Русский мир», який вмістив на своїх сторінках першу його баладу «Два трупи» та чотири гуморески «Становий», «Лошак», «Вареники», «Чи далеко до неба» і вірш «Могила». А в 1861 році в першому, другому та восьмому номерах новоствореного журналу «Основа» було опубліковано вірші «Гей, гей, воли!» (в подальшій редакції «Гей, бики!»), «Повій, вітре, на Вкраїну», «Не кидай мене», «Ластівка», «Ніч у ніч» і «Сни». Що ж до історичних поем, то вони стали відомими тоді, коли в 90-х роках XIX та на початку XX століття були виявлені рукописи поета, підготовлені ним до друку. Їх виданню завадили матеріальні нестатки та цензурні перепони. Щоправда, перший з його рукописів отримав дозвіл петербурзької цензури, однак на той час Руданський закінчив Петербурзьку медико-хірургічну академію і мав вирушати до місця своєї служби міським і повітовим лікарем в Ялту. Тож відсутність публікацій творів поета і спричинила відсутність їх оцінки в критиці. І хоч чимало творів Руданського були відомі та поширювались серед народу, проте він майже не почув жодної професійної їх оцінки.

Перше і чи не єдине судження про вірші поета висловив П. Куліш, який після подання Руданським добірки своїх поезій до вже згаданого журналу «Основа» (мабуть, через М. Костомарова, з яким був знайомим) відгукнувся про них не вельми доброзичливо: «Руданського вірші, – писав він у листі до дружини байкаря Леоніда Глібова Параскеви, – по-моєму, нікуди не годяться. Я, Шевченко і Костомаров забракували їх, а Білозерський все-таки надрукував – і, як бачу, не

помилився: знайшлися і для Руданського хвалителі [4, с. 277–278]. Хоч певний сумнів викликає в цих словах посилання на Шевченка, який, якщо і справді читав ті твори, не міг би не помітити серед них вірш Руданського «Повій, вітре на Україну», що став народною піснею.

Останні прижиттєві публікації творів Руданського з'явилися у 1872 році в львівському журналі «Правда», де було вміщено ще біля десяти його оригінальних віршів і перекладів. Мабуть, вони привернули увагу М. Драгоманова, який в «Київському телеграфі» коротким добрим словом згадав тоді уже покійного поета. Очевидно, він і заохотив рідну сестру Олену Пчілку до видання творів поета. Ознайомившись із його рукописом «Нива козака Вінка Руданського», який був дозволений цензурою до друку ще в 1861 році і лишився не виданим, О. Пчілка вибрала 28 віршів і видала їх в 1880 році невеликою збіркою в Києві під назвою «Степан Руданський. Співомовки». Вміщену в ній передмову видавця можна віднести до першого критичного судження про спадщину поета. В своїй передмові Олена Пчілка відзначила «щирий талант поета, живе слово – голосне та міцне, як гартована криця... Немовби чуєш, як жива душа говорить у тих віршах од самого серця... бачимо ми в них дотепність, талановитість, тішить нас у їх і мова вдатна» [7, с. 5–10].

О. Пчілка збиралася і далі продовжувати публікацію творів поета з того рукопису, однак тодішні київські літератори і місцева громада замість схвалення подальших намірів видавця та підтримки, як згадує сама Олена Пчілка, зазнала чимало «доган приятельських», її, як вона, писала «злаяли неабияк». А в тому рукописі поета за свідченням професора М.Петрова були й «куди більші твори Руданського,... декілька поем про наших історичних вождів (Мазепу, Полуботка та інших)» [8, с. 188]. Ці слова вченого взяті з його публікації в «Киевской старине» 1882 року і були першою згадкою в критиці про історичні поеми Руданського.

Цілком ймовірно, що на задум поета створити історичні поеми про гетьманщину вплинули історичні балади Шевченка. А започаткував поет історичну тематику ще на початку свого творчого шляху ранніми поезіями, написаними в Петербурзі в 1857 році – «Пісня» («Гей браття-козаки, сідлайте коні»), «Над могилою» та «До України». Подальше ж осмислення поетом історичних подій спонукало його до більш ширшого їх художнього відображення в придатному для цього жанрі, яким і стали історичні поеми.

За жанровими ознаками всі історичні поеми Руданського можна віднести до лірико-епічних поем-персоналій з відчутним романтичним забарвленням, сюжетну канву яких складають події певного історичного періоду України з головним героєм, поіменованим у самій назві твору. Його ж життєві перипетії, державна, суспільно-політична чи громадська діяльність, а то й особисте життя постають на фоні цих подій, активним учасником яких він виступає. Чотири з цих історичних поем – «Мазепа, гетьман український», «Петро Скоропада», «Павло Полуботок» та «Павло Апостол» присвячені гетьманам України. Дві інші, «Вельямін» та «Мініх», царським намісникам в Україні. Створення всіх шести поем за досить короткий час свідчить не про поспішність, а про захоплення поетом історією України і добру його обізнаність з нею не лише з історичних джерел, а й з відображенням подій часів

гетьманщини в українській народнопоетичній творчості. Це дало змогу Руданському створити своєрідні художньо-життєві образи героїв його поем, близьких з одного боку до історичної достовірності, а з іншого – позначених їх оцінкою українським народом.

Кожна з історичних поем художньо окреслює послідовну часову хронологію певних подій і взаємовідносин гетьманської України з Росією. В той же час всі твори відзначаються своїми специфічними ознаками у відтворенні цих подій, сюжетних ліній та образів. Водночас їх поєднує наскрізний мотив – прагнення українського народу і гетьманів відстоювати умови Переяславської ради, підписані між Богданом Хмельницьким і царським представником Бутурліним. В усіх цих творах автор виявив своє уміння будувати напружений сюжет, створювати цільні, виразні образи, наділені яскравими індивідуальними ознаками.

З огляду на важливе місце історичних поем в спадщині Руданського вони заслуговують на ретельне дослідження. Проте і до сьогодні ці твори лишилися поза увагою критики. Однією причин цього є те, що вони довгий час були невідомими не публікувалися. Мабуть, певну роль в цьому мала і їх дещо суб'єктивна оцінка І. Франком, який вважав ці твори слабкими з художнього боку. «Думка – написати поетичну хронічку гетьманщини, – писав він, – думка смілива... Але виконання її у Руданського вийшло... майже без ніякої поетичної стійкості – [12, с. 219]. Це судження позначилось і на подальших дослідженнях спадщини Руданського і в радянські часи, коли мова йшла саме про його історичні поеми. З'являлися лише короткі в кілька рядків їх оцінки, витримані в дусі комуністичних ідеологічних канонів. Приміром, в першому томі академічної «Історії української літератури» (1955 р.) читаємо: «Руданський написав кілька історичних та ліро-епічних поем – «Полуботко» (в поета «Іван Полуботок». – М. В.), «Мазепа» (в поета «Мазепа, гетьман український. – М. В.), «Богдан Хмельницький – (поема з такою назвою взагалі не зафіксована в спадщині Руданського. – М. В.), «Цар Соловей». У цих творах письменник пішов за джерелами буржуазної історіографії та не спромігся правдиво відтворити давні історичні події [2, т. 1, с. 324]. Цей же ідеологічний штамп став дублюватися і в наступних дослідженнях, скажімо: «В них (історичних поемах. – М. В.) некритично переказано окремі місця з таких буржуазних історіографічних джерел, як «История Малой России» М. Бантыш-Каменского, «История Малой России» М. Маркевича [1, с. 91]. Або: «В цих поемах історичні факти почерпнуті Руданським з історичних праць (названі тіж Бантыш-Каменський та Маркевич, а ще «Історія Русів». – М. В.) не знайшли належного художнього осмислення [13, с. 121]. Подібне ідеологічне кліше повторюється і у 8-ми томній «Історії української літератури 1968 року, правда, уже з посиланням на їх невисоку вище наведену оцінку Франком. Немає питань щодо ідеологічного підґрунтя оцінки цих творів з позиції так званого марксистсько-ленінського літературознавства, однак їх художня вартість взагалі не бралася до уваги.

І хоч слідом за Оленою Пчілкою та І. Франком дослідженням творчої спадщини Руданського активно зайнялися А. Кримський, М. Левченко, М. Комаров, В. Левицький (Лукич), О. Огоновський, а в радянську епоху В. Герасименко,

І. Пільгук, П. Колесник, Ю. Цеков, М. Сиваченко та інші, його історичні поеми лишалися поза їх увагою.

На жаль, і на сьогодні ці твори не мають належного літературного аналізу, окрім загальних і не завжди справедливих суджень про них. Хіба що однією з небагатьох спроб, в якій дається короткий огляд історичних поем Руданського, є передмова «Слово до читача» П.Киричка до книги вибраних творів поета, виданої 2002 року видавництвом «Таврія» [5, с. 3–333].

Історичні поеми С. Руданського є складовою частиною його художнього доробку і дають змогу простежити еволюцію творчості, вдосконалення поетичної майстерності. Звичайно, можна говорити про окремі повтори в художніх засобах змалювання подій і їх героїв, про певну сюжетну схематичність наявні в цих поемах. Однак в цілому вони засвідчують художню вправність автора, його вміння, користуючись засобами поезики, створити правдиві картини української історії часів гетьманщини. І в цьому їх незаперечне значення. Твори виражають і авторську позицію до зображених в них подій і їх героїв. Автор постає як патріот, що глибоко переживає за долю країни, сповідаючи добро, людяність і справедливість. Саме з цих позицій варто оцінювати несправедливо забуті історичні поеми Степана Руданського, кожна з яких потребує окремого літературознавчого дослідження, що дасть змогу проникнути в поетичний світ їх автора.

Спростовуючи несправедливу оцінку історичних поем С. Руданського, можна послатися на слова автора передмови до найповнішого на сьогодні видання творів поета Г. Латника, який зазначив: «Що ж до художніх якостей цих поем, що зазнавали жорстокої критики дуже відомих літераторів, то я цих закидів не поділяю. Як на мене, вони не поступаються гарним європейським баладам [6, с. 7]. З цим судженням не можна не погодитись, бо історичні поеми С. Руданського займають помітне місце в його творчій спадщині як своєю патріотичною змістовністю, так і художніми вартостями, виявляють своєрідність його таланту. То ж варто, відкинувши застарілі стереотипи в підході до їх розгляду, перш за все ідеологічні, дати їм належну оцінку, на яку вони заслуговують.

Список літератури

1. Герасименко В. Степан Руданський. Життя і творчість / В. Герасименко. – К.: Наукова думка, 1985.
2. Історія української літератури : в 2 т. – К.: Вид-цтво АН Української РСР, 1955. – Т. 1.
3. Історія української літератури : у 8 т. – К.: Наукова думка, 1968. – Т. 3.
4. Капустянський І. До життєпису П.Куліша // Червоний шлях. – 1924. – Кн. 8-9.
5. Киричок П. Слово до читача // Степан Руданський. Вибране. – Сімферополь: Таврія, 2002.
6. Латник Г. Український Рабле // Степан Руданський. Усі твори в одному томі. – К.: Перун, 2005.
7. Пчілка О. Преслів'я од видавця // Руданський С. Співомовки. – К.;1880.
8. Петров М. С. Руданський // Степану Руданському. – К.: Одеса: Маяк, 1968.
9. Руданський С. Усі твори в одному томі / Степан Руданський. – К.: Перун, 2005.
10. Руданський С. До невідомої особи // Степан Руданський. Твори. – К.: Держлітвидав, 1964.
11. Степану Руданському. – Одеса: Маяк, 1968.
12. Франко І. Зібрання творів: в 50 т. / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 28.
13. Цеков Ю. Степан Руданський / Ю. Цеков. – К.: Дніпро, 1983.

Вишняк М. Я. К вопросу творческого наследия Степана Руданского, месте в нем исторических поэм и их оценке в критике / М. Я. Вишняк // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 96–101.

Статья посвященная поэтическому наследию Степана Руданского – классика украинской литературы 2-й половины XIX века, творчество которого весьма разнообразное по жанровой разновидности. Он автор социальной, интимно-личностной лирики, баллад, басен, юмористически-сатирических произведений, поэм, переводов на украинский язык с разных языков мира – польского, чешского, сербского, немецкого, старогреческого, древне-украинского, русского. Руданскому принадлежит и шесть исторических поэм, посвященных периоду гетьманщины в Украине. В отличие от других произведений поэта эти поэмы и на сегодня остаются по существу неисследованными. В статье делается попытка проследить историю публикаций произведений Руданского и отзывы о них в критике. Особенное внимание обращено на его исторические поэмы, которые мало печатались, не все выходили в наиболее полное издание произведений. Только в 2005 году все шесть этих поэм Руданского были напечатаны и стали достоянием читателей. В статье анализируются отклики критики на эти поэмы и определяется их место в творческой наследии Руданского.

Ключевые слова: творческое наследие, исторические поэмы, критика.

Vishnyak M. Y. To the question about S. Rydansky's creative heritage, a place in it historical poems and an assessment in criticism/ M. Y. Vishnyak // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 96–101.

Article devoted to poetic heritage of Stepan Rudansky – a classic of Ukrainian literature 2nd half of the XIX century, whose work is very diverse in genre variety. He is the author of social, intimate and personal lyrics, ballads, fables, humorous and satirical works, poems, translations into Ukrainian language with different languages – Polish, Czech, Serbian, German, ancient Greek, ancient Ukrainian, Russian. At different times of the creative heritage of the poet has been the subject of research, but six of his historical poems dedicated to the era of Hetman in Ukraine and still remain unexplored. Unlike other works of the poet these poems and today remains essentially unexplored. The article is an attempt to trace the history of the publication of works Rudansky, beginning with the 1859 and a critical evaluation. Because the creative heritage Rudansky become the property readers a few decades after his death, it has long been out of criticism. But especially it concerns the historical poems, which became known later for readers in the 20th century. Even in the most complete works S.Rudansky not all six of his historical poems were included. Only in 2005, they were printed in a book, «Stepan Rudansky. All works in one volume». The truth is there is no one more of his historical poem, found in his manuscript entitled «Kosto – Prince Ostrog». In one study reviewed and analyzed the responses to the criticism of these works and their place in the whole creative heritage of the poet, as well as the importance for the study of all the creative ways the writer. Distinguished by its patriotic and artistry, these poems emphasize the uniqueness of the talent of their author. Therefore, you should drop all outdated stereotypes in the approach to the study of historical poems Rudansky primarily ideological, give them a proper assessment, they deserve.

Keywords: creative heritage, historical poems, criticism.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 812.161.2.09

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІСТИЧНОГО ПИСЬМА ГНАТА

МИХАЙЛИЧЕНКА

Гладка І. С.

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: loshadka@mail.ru*

У статті окреслюються риси реалістичного письма в малій прозі Гната Михайличенка. Зазначено, що Михайличенків реалізм – це реалізм перехідного періоду із поглибленим суб'єктивізмом, психологізмом, позначений імпресіоністською настроєвістю та символічними деталями. Аналізуються твори «Як Храня сумувала», «На річці Мереженій», які зазвичай не привертали увагу дослідників як занадто традиційні, а також «Тайгою» і «Навесні».

Ключові слова: реалізм, реалістичний, неоромантичний, настроєвість, психологізм.

Для української літератури кінця XIX – початку XX століття було характерним мозаїчне сплетіння різнохарактерних стилів, течій, напрямів, їх взаємопроникнення та навіть боротьба. Подібну взаємодію можемо спостерігати, зокрема, у творчості Гната Михайличенка, чії твори традиційно поділяють на дві групи: реалістичні та модерністські. Такий поділ малої прози письменника пропонує, наприклад, В. Мельник, говорячи про твори «старого» реалістичного письма та «революційні» романтично-імпресіоністично-символістські пошуки [4, с. 108]. Або ж М. Яремкович, що у своєму дисертаційному дослідженні окреслює орнаменталізм творчості Гната Михайличенка, розуміючи під терміном «орнаментальна проза» глобальну течію поетичної прози, яка розвинулася у двох напрямках – реалістичному та модерністичному [10]. Проте досліджуються ці групи творів неоднаково. Дослідників від часів появи перших друкованих спроб Михайличенка до сьогодні передовсім цікавили експерименти письменника. Натомість ґрунтовних досліджень, у яких би розкривалася природа Михайличенкового реалізму, немає, а твори, зараховані до реалістичних, вважалися не вартими уваги. Тож мета цієї статті – окреслити риси реалістичного письма в малій прозі Гната Михайличенка.

Сучасник Гната Михайличенка М. Доленго, який нещадно критикував українську імпресіоністську прозу, щодо Михайличенкової творчості зробив такий категоричний висновок: «Для нього [Михайличенка] є характерні капризні бризки побуту серед загалом далекої „на сотні-тисячі миль” од життя задуманости» [2, с. 169]. Фактично, дослідник заперечував вартість творів Михайличенка через відсутність у них реалістичної достовірності. Однак заперечувати повністю присутність ознак реалістичного письма у творчості Гната Михайличенка не можна, хоч його зразків і не знайдемо багато. Усе ж варто одразу зазначити, що це був реалізм перехідного етапу з посиленням суб'єктивізмом, зануренням у внутрішній світ людини, з'ясуванням її особливості й неповторності, тобто певним тяжінням до неоромантичних обривів. Тому назване В. Мельником «старим» реалістичне письмо

Михайличенка здається не дуже вдалим. Доцільніше було б говорити про неореалізм, до якого Л. В. Рева, спираючись на праці попередників, подає такий синонімічний ряд: соціально-психологічний, романтичний, імпресіоністичний, лірико-психологічний реалізм [9, с. 275].

Так, у новелі «Як Храня сумувала» постає постійно замріяна і замислена сільська дівчина, чия «споглядальність» стає постійним приводом для материнського хвилювання: *«А Храня на городі, замість того, щоб аби що робити, опустить сапачку, обіпреться об стовбур груші та „ловить гав“, – як висловилася матуся»* [5, с. 235]. Автор розгортає конфлікт між бажанням дівчини знайти своє місце у світі та моделлю поведінки, нав'язаної патріархальним суспільством і прагненням матері влаштувати дочці життя *«як у людей»*, між бажанням Храні вирватися з нужденного життя і почуттям дочірнього обов'язку. У Храні немає на меті виділятися, бути особливою, не схожою на інших, вона просто прагне бути собою, бути щасливою.

Для твору характерне неоромантичне шукання героєм ідеалу: *«Великі карі очі дивилися кудись в просторінь, і їм ввижались казкові красюди. Торохкотіння ложок заглушувалося дивною незнаною музикою...»* [5, с. 232]. Проте дівчина не відірвана від реальності, не божевільна. Вона не шукає неземного ідеалу, а намагається віднайти його в дійсності, у спробах реалізувати себе в різних видах діяльності. Не може зрозуміти поведінки дочки матір: *«По-віялась на якісь курси, бурси, турси...»* [5, с. 232]. Але боїться мати не розлуки з дочкою, а нового, бо для неї те, що не прийняте загалом, – вороже, тому заслуговує на дошкульні звинувачення (поява дефіса в дієслові «повіялась» не випадкова). Про відсутність страху перед розлукою говорить легке сприйняття несподіваного рішення Храні піти в монастир. І це зовсім не свідчить про набожність матері, навпаки, в її словах відчутна профанність: *«Покладемо у монастирську скарбницю двісті карбованців, то на послушницях нічого не робитимеш, одвідуватимеш акуратно всеношні й утрени...»* [5, с. 234].

Особливість Храні автор підкреслює не тільки описуючи дивні для сільської дівчини вподобання і незвичну поведінку, але й використовуючи поетичні характеристики на зразок: *«зір Храні стримів за сонцем і згасав разом з його промінням»* [5, с. 233]. Автор не подає розлогого портрета героїні, використовуючи лише деталь, але доволі показну – «великі карі очі». На думку Ю. Кузнецова, докладний опис зовнішності зближує твір з реалістичною традицією, натомість модерністи «виділяють в портреті одну-дві деталі... і через них намагаються „схопити“ характер» [3, с. 133].

На перший погляд видається незрозумілим наречення цієї особливої героїні таким «сільським» ім'ям. Однак у цьому творі вибір імені характеризує не так дівчину, як її матір, що це ім'я обрала. Зауважимо, що мати у творі імені не має – це звичайна, типова жінка. У той же час вагомим є вибір форми слова «матуся», використовуваної автором протягом усього твору, навіть при показі матері не з найкращого боку. Тут, з одного боку, проглядається дочірня позиція, яка попри нерозуміння, образи любить матір, а з іншого – авторська характеристика жінки, що в бажанні «як у людей» думала все ж більше про благополуччя дочки. Матір

шкодувала Храню йнавіть у якусь мить почала розуміти доччин стан, однак у своїй простоті бачила лише «прості» шляхи, що не в'язалися з очікуваннями дівчини.

На своєрідному шляху «до себе» Храня відчуває самотність, і письменник актуалізує символістський мотив усеохопного суму: «...сперечалася Храня, і в її голосі чулися заховані злі сльози й невисловлені жалі за щастям, змарновані дні і сум невимовний» [5, с. 232], «Сумувала Храня, ой, сумувала за життям» [5, с. 236]. У творі відчувається постійна боротьба між емоцією (рішення піти в монастир, щоб догодити матері) і розумом («рішуче відмовлення від своєї ж волі» стати черницею, усвідомлення того, що і навчання на курсах – не природна потреба). Але врешті *ratio* перемагає. Дівчина перестає відсторонюватися від реалій життя і свій шлях спрямовує на служіння людям, розділення з ними нещастя, хоча й тут письменник використовує характеристики з емоційної сфери: «Храня знаходила себе і свій світовий сум. Той сум, яким Храня сумувала раніше – безпорадно танув мов туман, йому йшов – кінець» [5, с. 237].

Тож, бачимо, що опис буденного життя пройнятий неоромантичним духом, а в головній героїні відчутні тенденції зображення неоромантичного героя.

Твори Гната Михайличенка «Тайгою» й «Навесні» своїм я-письмом, манерою передачі настроєвого пейзажу, використанням промовистих деталей, зокрема кольорових, тощо зближуються з імпресіоністичними Михайличенковими творами. Однак відрізняє їх звернення до достовірності зображення, до проблем сучасної авторів України і прагнення бути активним учасником важливих подій.

У нарисі «Тайгою» ця достовірність досягається описами природи, а також натуралістичною картиною поїдання гнилого м'яса та наслідків від цього, аж до примирення з неминучою смертю: «Ми подивились один на одного і зрозуміли все. То був наш кінець» [6, с. 93]. У творі знайшло відображення характерне Михайличенкове осягнення дійсності, коли те саме явище викликає протилежні емоції. «Мене жахає тайга», – цими словами письменник обрамлює твір. Але в той же час одна з його частин починається словами з протилежним забарвленням: «Як гарно рипить сніг під ногами!» [6, с. 92]. Так само захоплення тишею, що передається навіть графічним виділенням («Яка ти-ша!»), змінюється згадкою про тишу тюремну. Сама тайга окреслюється наратором як вільна тюрма. Це оксиморонне словосполучення об'єднує в собі й пояснює зміну настроїв персонажа (обмежена воля, хоча не обмежує прагнення, проте обмежує можливості). Р. Мовчан цю дуалістичну художню свідомість пояснює самою епохою створення твору, яка «породжувала протилежні потрясіння духовні – високі „рожево-блакитні“ надії, фанатичне відчуття віри в перемогу добра і справедливості та фатальне відчуття трагізму, розпачу» [7, с. 220].

Реалістична деталь нарису – залізниця в Україну, що лежить за тайгою, – набуває в контексті твору символічного значення. Це шлях, який треба подолати, щоб досягти волі не тільки зовнішньої, але й внутрішньої: «Через тайгу лежить мій непробитий шлях до життя. За тайгою – залізниця, що веде туди, де життя б'є ключем, що веде на Україну» [6, с. 93].

Я-письмо цього твору має певні особливості. Попри свої індивідуальні прагнення Я стремить злитися з Ми, з побратимами, борцями, приєднатися до

боротьби. Певним чином вчувається Ми і в шкіці «Навесні». Хоча у творі почування Я є центром оповіді, усвідомлення ним особистого щастя, повноти життя, сприйняття із захопленням змін у природі є своєрідною проекцією на загальне, на українське відродження.

Твір «Навесні» іде врозріз із частими звинуваченнями Михайличенка в песимістичному сприйнятті життя, плаксивості. Хоча похмура дійсність проглядається і в ньому. Так, картина захоплення красою блакитного весняного неба й аеропланом, що *«на свіжому, блакитному небосхилі, немов прогулюючись і теж милуючись весною, гурчав, кружляючи»* [5, с. 164], змінюється неприродною картиною безкінечних повозок із солдатами. І хоча солдати так само насолоджувалися весняним сонцем, згадуючи рідні домівки, з їх появою з'являються і перші тривожні нотки. А далші начебто обнадійливі слова Михайличенка: *«То нічого, що десь там недалеко бухають гармати чи рушниці, – нікому це не потрібне, то так, нащось»* [5, с. 164], – наводять на думку, що побачити рідні степи багатьом із цих солдатів не доведеться.

Далі автор передає розчарування в революційному русі, що будувався не на національній основі: *«З того руху вийшла замість прекрасної дівчини, – снігова баба (що напухла, як котилася з гори), яка зараз боїться сонця, щоб не розтанути»* [5, с. 164]. (Хоча тут і йдеться про танення снігу, варто згадати, що сніг в усіх Михайличенкових творах асоціюється зі смертю.)

Найбільшого напруження автор досягає використанням декількох рядів односкладних речень. У першому ряді (*«Село, лани, поділ, запашка, засів, місто»* [5, с. 165]) постає вічне протистояння доби – село і місто, що стоять на протилежних боках речення. (У першому виданні в газеті «Боротьба», передрукованому пізніше в «Київські старовині», слова були виділені в окремі речення через крапки, що надавало більшої експресивності [6, с. 95].) Однак далі це протистояння знімається через спільне лихо: *«Лайка. Мало. Непорозуміння. Бійка. Брак збіжжя. Голоднеча. Нема хліба ні в селі, ні в місті до нового урожаю»* [5, с. 165]. Начебто мінімум слів, а глибина трагедії виразна. Автор підкреслює її також метафоричним образом і виділенням «головного» слова великою літерою: *«Як одвічне прокляття людності, повисла над нами чорна рука Голоду, як Дамоклів меч загрожуватиме нас роздушити»* [5, с. 165].

У творах Г. Михайличенка основну емоцію твору часто підкреслюють рефрени. Так, у шкіці «Навесні» саме повторювана фраза *«Сьогодні обов'язково піду в парк над Дніпром»* перетягує на себе настроєвість твору. У парку розквітає життя, так само розквітає надія. Я-герой твору «Навесні» ставить собі начебто риторичне питання: *«Природа впливає на людей. У природі сьогодні почалось відродження, чи починається воно взагалі на Україні?»* [5, с. 165]. Однак він не має щодо цього сумнівів: *«Сьогодні я повірив новий стиль лічби часу...»* Письменник сподівається на краще майбутнє, не даремно ж у назву твору виніс пору надії та розквіту.

Пов'язаність творчості Г. Михайличенка з реалізмом літературознавці визначають, зокрема, з огляду на твори «На річці Мереженій» і «Забив», що поєднані між собою сюжетом та спільним героєм Таласиком. Свого часу В. Гадзінський доволі низько оцінив їх художню вартість, зазначивши, що ними

письменник не сказав нічого нового [1]. І. Приходько вважає, що це «цілком реалістичні твори без жодної умовності й символіки, твори фабульні, із „зав’язками-розв’язками”» [8, с. 96]. Це твердження більшою мірою стосується першого з творів. Хоча певна модернізація письма помітна й у ньому, наприклад, у психологізації викладу. Різними художніми засобами автор вказує на інфантильність персонажа: його ім’я подає в зменшено-пестливій формі (додаючи ще й гаркавості), наділяє «нечоловічою» портретною характеристикою – кругловидим обличчям з великими очима та ще однією непривабливою – ріденькою чорною борідкою, яку герой любив пощипувати. Дитячість вгадується і в поведінці Таласика: *«Він безпорадно блимав очима і не бачив німців»* [5, с. 257]. Маленька людина – кожним рядком дає нам зрозуміти автор, і це стосується зовсім не віку. Але так лише на початку твору «На річці Мереженій». Протягом розгортання дії Таласик зростає, вивищується над іншими персонажами, сповнений відчуття власного достоїнства: *«Що робити? Тікати? Перед німцями? Ні в якому разі»* [5, с. 258]. Хоч і не втрачає дитинності: *«Таласик образився. Вагався: чи кинути за руку цього сухого німця, чи ні?»* [5, с. 258].

Початок твору позбавлений дії. Ключовим словом до вступного епізоду є дієслово «чекати», яке визначає статичність зображуваного. Герой, хоч і підбадьорює себе, однак передовсім відчуває розгубленість, яку найбільш виразно автор передає реченням з низкою слів із заперечувальною часткою «ні»: *«Таласик ніде, нікого, нічого не бачив. / – Куди стріляти? Де німці?»* [5, с. 257].

Настрєєвість твору задає виписаний у темних барвах пейзаж у вступному епізоді, що доповнює відчуття холоду і вогкості, які сповнюють Таласика.

Загалом же для твору характерне реалістичне зображення з моралізаторською кінцівкою, неприхованими, як зазвичай у Михайличенковій новелістиці, висновками: простий солдат зневажає командирів, які тікають з поля бою, і став би ще більше зневажати, якби дізнався, що вони ще й одержали медалі. Помітна реалістична традиція іменування цих негативних героїв промовистими іменами – Чаплій і Заривайко.

У літературознавчих працях низка творів Г. Михайличенка (по-різному у різних дослідників) зараховується до реалістичних. Не заперечуючи повністю впливу реалізму на творчість письменника, зазначаємо, що це був реалізм перехідного етапу, адже об’єктивна картина світу у творах Михайличенка, що мають, на перший погляд, реалістичне підґрунтя, подається через індивідуалізоване сприйняття головного героя, що можемо спостерігати, наприклад, у новелах «Тайгою» і «Навесні», «На річці Мереженій»; поглиблюється психологічність творів, пейзажі позначені імпресіоністською настроєвістю, а низка деталей сягає символічних обрїїв. У новелі ж «Як Храня сумувала» на буденному тлі зображено дівчину, що прагне вирватися зі звичного оточення, протистоїть йому, тобто вельми скидається на неоромантичного героя.

Список літератури

1. Гадзінський В. Гнат Михайличенко (життя і творчість) / Володимир Гадзінський // Михайличенко Г. Художні твори / Гнат Михайличенко. – Одеса : Державне видавництво України, 1929. – Т. 1. – С. 19–84.

2. Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі (літературні взаємовідношення, начерк третій) / М. Доленго // Червоний шлях. – 1924. – № 1. – С. 167–173.
3. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: проблеми естетики і поетики / Ю. Б. Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
4. Мельник В. Гнат Михайличенко / Володимир Мельник // Історія української літератури XX століття : у 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – Кн. 1: Перша половина XX ст. – С. 175–177.
5. Михайличенко Г. Художні твори / Гнат Михайличенко. – Одеса : Державне видавництво України, 1929. – Т. 1. – 279 с.
6. Михайличенко Г. Тайгою. Навесні: нариси / Гнат Михайличенко // Київська старовина. – 2000. – № 4. – С. 91–95.
7. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Раїса Мовчан. – К. : Стило, 2008. – 544 с.
8. Приходько І. Гнат Михайличенко / Інна Приходько // Письменники радянської України: 20–30 роки : [збірник / упоряд. С. А. Крижанівський]. – К. : Радянський письменник, 1989. – С. 80–100.
9. Рева Л. В. Елементи неореалістичної поетики в малій прозі Валеріяна Підмогильного / Л. В. Рева // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. – 2010. – Т. 23 (62), № 1. – С. 275–280.
10. Яремкович М. А. Проза Гната Михайличенка (особливості проблематики та поетики) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Марія Андріївна Яремкович. – Івано-Франківськ, 2004. – 196 с.

Гладкая И. С. Особенности реалистического письма Игнатия Михайличенко / И. С. Гладкая // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 102–108.

В статье обозначены черты реалистического письма в малой прозе Игнатия Михайличенко. Указано, что реализм Михайличенко – это реализм переходного периода с углубленным субъективизмом, психологизмом, отмеченный импрессионистскими мазками и символическими деталями. Анализируются произведения «Як Храня сумувала», «На річці Мереженій», которые обычно не привлекали внимания исследователей как слишком традиционные, а также «Тайгою» и «Навесні».

Ключевые слова: реализм, реалистический, неоромантический, настроенность, психологизм.

Hladka I. S. Peculiarities of Realistic Writing of Hnat Mychaylychenko / I. S. Hladka // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 102–108.

Works of Hnat Mychaylychenko are traditionally subdivided into two groups: realistic and modernistic ones. Nevertheless, these two groups are not equally being studied. Since the first Mychaylychenko's publishing attempts up to nowadays literary critics have been interested most in the writer's experiments, and the works, classified as realistic ones, have not been considered to be worth separate analysis.

The current article defines features of realistic writing in short prose by Hnat Mychaylychenko.

The works “As Khranya Got Bored” and “On the Merezhen River,” which ordinary haven't had any attraction to researchers being too traditional, have been analyzed alongside with the works “Through Taiga” and “In Spring”. The realistic description of everyday life in the novella “As Khranya Got Bored” is saturated with neoromantic spirit, and one can feel tendencies of neoromantic character imaging in the main female character of the work. The works “Through Taiga” and “In Spring” with their personalized “I-writing” style, with impressive representation manner of landscape and color details description, have much in common with impressionistic works by Hnat Mychaylychenko. Although directionality and authenticity of imaging, depicting of problems of reality, contemporary to the author, and character's striving to be an active partaker of important social events, make them different.

The short story “On the Merezhen River” is peculiar with its realistic description with moralized final, clearly stated conclusions, which is not typical for the writer: an ordinary soldier denounces commanders for their cowardice. Hnat Mychaylychenko's realism is the realism of transient period with deepened subjectivism, psychologism, marked with impressionistic touch and symbolic details.

Keywords: realism, realistic, neoromanticism, psychologism.

Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2014 року

УДК 398.22 (=51219)

РОМАНТИЧНИЙ ДЕСТАН «ТАІР І ЗОРЕ» В КОНТЕКСТІ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ЕПІКИ

Гуменюк О. М.

**РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь
E-mail: uakafedra@mail.ru**

Кримськотатарські епічні оповіді – дестани – можна поділити на два основні різновиди. Одна група дестанів пов'язана з художнім осягненням історичних, суспільно-політичних процесів. Інша група – це любовні історії. Тут попри провідну епічну оповідність доволі відчутний ліричний струмінь, а героїчні мотиви поєднуються із сентиментальними. В наративній структурі дестанів своєрідно поєднуються прозовий виклад та віршовані пасажі. В героїчних дестанах, в яких осягаються суспільно-політичні процеси, основна частина оповіді, як і мови героїв, має віршовану форму, прозові уривки – це лише сполучні перехідні ланки оповідного типу. У дестанах героїко-романтичного чи просто романтичного характеру, які мають в порівнянні з творами першого типу більш пізні походження, оповідь цілком ведеться у прозовій формі, а віршовані партії містять слова чи пісні героїв.

Характерним зразком героїко-романтичної епічної оповіді є дестан «Таір і Зоре», котрий є основним об'єктом розгляду в цій статті. Звертається увага на тематичні й стилізові аспекти цього фольклорного твору. Суттєву роль у системі персонажів цього дестану відіграє постать старої карги, яка є тут основною русійною силою драматичного плину і набуває алегоричних рис, асоціюючись із чимось на кшталт всюдисущого зла, підступної зятятості, фатуму, лихої долі тощо. Усьому цьому протиставляється сила почуттів закоханих, здатна долати тяжкі життєві випробування і навіть смерть.

Ключові слова: фольклор, епос, дестан, жанровий різновид, тематика, поетика.

Здебільшого відчутно пов'язані з міфологічними традиціями, епічні фольклорні жанри відіграють суттєву роль у народній культурі, а відтак і в писемній літературі багатьох народів. Серед цих жанрів в українській літературі виділяються старини (билини) і думи, а в тюркських літературах, зокрема кримськотатарській, – лестани.

Кримськотатарські дестани можна поділити на два основні різновиди. Більшість із них – це любовні історії. Тут попри провідну епічну оповідність доволі відчутний ліричний струмінь, а героїчні мотиви поєднуються із сентиментальними. Це такі дестани як «Ашик Гаріп», «Керем та Аслихан», «Нар Камиш», «Козукурпеч» та інші. У цих фольклорних творах трактуються здебільшого сюжети, поширені у всьому тюркському світі, тож власне кримських реалій тут стрічається не дуже багато. Інша група дестанів пов'язана з художнім осягненням суспільно-політичних процесів. Ці дестани також включені в загальнотюркський контекст, однак кримські акценти тут набувають значно більшої виразності.

Особливе місце серед епічних зразків фольклору тюркських народів належить сказанню про Алпаміша. Відомий дослідник Віктор Жирмунський розглядає різні версії цього сказання – кунгратську, огузьку, кипчацьку та інші [5, с. 117–221]. Певні відгомони, історичні ремінісценції епохи цього сказання дослідник вбачає в киргизькому епосі «Манас», а також у ногайлінських пам'ятках. Дуже цінні й змістовні, як підкреслюють науковці А. Н. Кононов та Є. М. Мелетинський,

дослідження В. М. Жирмунського в галузі вивчення ногайлінських (казахських, ногайських, кримських і т. ін.) сказань про Ідіге та його потомків [6, с. 9]. Як слушно зазначає сучасна дослідниця Лілія Юнусова, в кримських сказаннях про Едіге відображена боротьба кримськотатарських ватажків проти ханів Золотої Орди [12, с. 6].

Розглядаючи тюркський епос, відзначаючи в його наративній структурі поєднання віршів та прози, В. Жирмунський вдається до певної жанрово-стильової класифікації, вказуючи на два типи такого поєднання: 1) основна частина оповіді, як і мови героїв, має віршовану форму, прозові уривки – це лише сполучні перехідні ланки оповідного типу; 2) оповідь цілком ведеться у прозовій формі, а віршовані партії містять слова чи пісні героїв (це, на думку дослідника, «народні романи» героїко-романтичного чи просто романтичного характеру, які мають в порівнянні з творами першого типу більш пізні походження [5, с. 615–616].

Неважко помітити відповідний поділ і серед кримськотатарських дестанів. Любовні історії, про які йшлося вище, – зразки цього другого наративного типу (особливістю кримськотатарських версій цих історій, мабуть, можна вважати те, що тут віршовані тексти – це майже завжди не так розмовні, як саме співочі партії). А оповіді, більшою мірою пов'язані з художнім осягненням суспільно-політичних подій, історичних процесів, зокрема й «Едіге», належать до першого наративного типу, більш давнього.

Найпопулярнішим зразком кримськотатарської народної героїчної оповіді (першого типу) є дестан «Чора-батир». На його основі композитор Асан Рефатов свого часу створив першу кримськотатарську оперу, автор лібрето Осман Акчокракли [7, с. 279–302]. Маємо чимало версій цієї оповіді і ряд наукових розвідок про неї.

Кримськотатарські героїчні дестани, пов'язані з художнім осягненням суспільно-політичних подій, за своїм загальним характером, урочою тональністю, образним ладом, речитативною манерою виконання близькі до українських народних дум, на що звернув увагу ще на початку 30-х років минулого століття відомий український музикознавець-фольклорист М. П. Гайдай [2, с. 101]. Цікаво, що дестани набули свого часу особливого поширення в ногайських степах, власне на теренах українсько-кримськотатарського пограниччя. Очевидно, що й назва українського струнно-щипкового музичного інструменту кобзи не випадково співзвучна з назвою аналогічного музичного інструменту тюрків – *кобуз*, *кобиз*, відомого з VIII ст.

Меншою мірою досліджені кримськотатарські романтичні дестани, хоч на них звертає пильну увагу відомий фольклорист Джафер Бекіров [1]. Основна мета цієї публікації – детальніше приглянутися до одного з найбільш характерних зразків кримськотатарського любовного епосу – романтичного дестану «Таір і Зоре»

Любовна історія «Таір і Зоре» має традиційні сюжетно-композиційну схему й вузлові ситуації: чудесне народження довгоочікуваних дітей та батьківська угода їх у майбутньому одружити, попри все зростаючу взаємну прихильність молодих прагнення однієї зі сторін цю угоду зламати (тут різниця в соціальному становищі героїв, можна сказати зведена до мінімуму – вона донька падишаха, він син візира),

відтак відсилання юнака в далекий край, де він через певний час отримує вість від коханої й, рушаючи у зворотню путь, долає всілякі труднощі та добирається назад якраз на її весілля з іншим. Тут це повернення виявляється запізнілим і героєві, невпізаному ніким, крім коханої, випадає лишень вести за повід її коня до нової оселі. Від переживань герой непритомніє, а згодом і помирає (в його постаті зливаються воедино власне героїчні й сентиментальні риси), а дівчина, все відкладаючи першу шлюбну ніч з осоружним чоловіком, так і лишається незайманою. Вона воліє поєднатися з коханим як не житті, то в смерті, й накладає на себе руки. Як звичайно в подібних історіях, на розташованих поруч могилах закоханих виростають чарівні квіти.

Особливість цього твору полягає насамперед у тому, що основною та чи не єдиною рушійною силою драматичного плину тут є постать старої карги, яка набуває алегоричних рис асоціюючись із чимось на кшталт всюдисущого зла, підступної зятості, фатуму, лихої долі тощо.

Падишах тут не виглядає таким украй непоступливим, як батьки в інших подібних історіях. Осудливе сповіщення карги про те, що молоді залицяються одне до одного, той сприймає цілком схвально, мовляв інакше й бути не може, адже їм суджено одружитися. Однак лиходійці вдається переконати нерішучого державця в бажаному для неї, мовляв хіба ж не знайшлося для доньки падишаха сина іншого падишаха. Саме за її наполяганням хлопця було принижено до становища пастуха. Відтак вона вдається до інших підступів, а коли ті не вдаються, обмовляє юнака, буцімто той погано ставиться до дівчини, і таки схиляє усе ще сповненого вагань падишаха аби той відіслав Таїра в далекий край. Тут, звідки прибув юнак, дочку падишаха не хотіли видати за сина візира, а в краю, до якого він прибув і де став працювати в саду, одразу дві доньки тутешнього падишаха накинули оком на молодого садівника і зажадали, аби він одну з них обрав за дружину. Тутешній падишах не тільки не перечив, а й на нібито резонне прохання юнака спершу дати змогу йому самому чогось досягти у житті, посприяв Таїрові у відкритті власної кав'ярні. Юнак не міг дати згоди на таке одруження, адже серце його було вже зайняте, все ж побоювся прямо відмовити падишахові. Все це ще більше переконує в тому, що й у рідному краю, якби не втручання лиходійки, все для нього склалося б щасливо. Невгамовна карга й надалі, після повернення Таїра, все робить, аби не дати поєднатися закоханим. Навіть після їхньої смерті вона воліє, аби і її було вбито (за те дає одному чабанові золото), відтак проростає химерною колючкою, розділяючи порослі трояндами могили. Ця карга підступна, всюдисуща, окремі невдачі не спиняють її прагнення будь-що досягти бажаної мети. Притому вона не наділена якимись інфернальними рисами, тільки вміло користується буденними засобами – пробудження недовіри, плітки, оббріхування... Проте не звиклі до такої нечуваної підступності люди нездатні їй належно протистояти.

Гострий драматизм, притаманний цій епічній оповіді, виявляється зокрема в доволі частому, але при тім легкому й невимушеному переходу від об'єктивного викладу до містких і лаконічних діалогів, які надають розміреному наративному плину певного пожвавлення. Це інформативно насичені й водночас позначені дійовою динамікою діалоги між невтішним падишахом та розважливим

доброзичливим жебраком, між нерішучим падишахом і настирною каргою, між Зоре й голомозим караванником, який згоджується передати вість її коханому, тощо. Ще більше пожвавлюють та урізноманітнюють наративний плин, збагачуючи його своєрідними експресивними штрихами, віршовані, точніше пісенні пасажі, що розгортаються в композиційно зумовлені моменти особливого емоційного піднесення. Це переважно лірично проникливі діалоги закоханих.

Такий зокрема діалог з'ясування сердечних стосунків між провідними героями, в якому виявляється їхня вишукано-зворушлива любовна гра. Зоре, угледівши віддалік коханого, що спрямував отару до водопою, ніби ненароком лишила на камені біля джерела свій золотий браслет. Таір узяв той браслет, але при зустрічі з дівчиною удав, ніби й гадки не має, про що вона запитує:

ЗОРЕ.	Мешребимни далдырдым, Далдырдым да толдурдым. Къубе ташнынъ устюнде Билезлигим къалдырдым.
ТАИР.	Мен чешмене бармадым, Элими, юзюми джувмадым, Къубе таштынъ устюнде Насыл язы язылдыр? Къойлар къара къозулыдыр, Гъарип ады назлыдыр. Билезлигинъ устюнде Насыл язы язылдыр?
(ЗОРЕ.	Кухоль свій я занурила, Занурила й наповнила. На круглястім камені Свій браслет я лишила.
ТАИР.	Біля джерела я не був, Рук, обличчя не вмивав, На круглястім камені Ніякого браслета не знаходив. Вівці з чорними ягнятами, Бідолаха я нещасний. На твоїм браслеті Який напис виведено?) [8, с. 301; далі при посилання на це

видання вказується лише сторінка].

Душі закоханих сповнені глибоких і сильних почуттів, радісних і тривожних водночас, що виявляється в неабиякій експресивності, але також і грайливості їхнього пісенного діалогу. Це підтверджує насамперед доволі яскрава образність наведених вище рядків. Зустріч молодих біля джерела промовиста, адже чиста вода – це традиційний фольклорний символ любовного почуття. Так само як наповнений вщерть кухоль дівчини водою, її серце переповнюється щирою лагідністю до милого, на знак чого вона й залишила для нього браслет. Хлопець спершу жартує, мовляв ніякого браслета не бачив, далі він начебто криється зі своїми почуттями, бо саме за любов його, сина візира, примушено пасти отару. Відтак чорні ягнята видаються йому знаком тривоги, яку він уже безпосередньо виявляє говорячи про своє безталання. Жартівливі інтонації вступають у гру з драматичними та зрештою,

аби й самому не піддаватися останнім, і дівчину втішити, юнак дає зрозуміти, що отримав жаданий браслет, запитуючи про вочевидь милий його серцю напис на тому браслеті.

Відзначена грайливість підкреслюється й віршованою організацією тексту. Тут маємо чіткі лаконічні катрени, пройняті жвавим бадьорим ритмом, в основі якого поєднання відділених неодмінною цезурою чотирискладової та трискладової стоп, причому остання виступає носієм звучної розлогої рими. яка в свою чергу також сприяє передачі різних настроєвих відтінків. Характерний тут гнучкий та чуйний до передачі різних емоційних станів спосіб римування, найбільш поширений в рубаї і взагалі характерний для східного віршування – ааба. Силу почуттів дівчини знаменують точні кореневі співзвуччя, прикметно, що певний відступ від цієї точності (умисний у другому рядку і передбачений каноном у третьому) цілком долається в четвертому (*дал... – тол... – ... – к̑ал...*) Ці точні кореневі співзвуччя ефектно продовжуються й посилюються співзвуччями суфіксальними. Цікаво, що деякий відступ від точності, властивий кореневим співзвуччям, послідовно витримується і в суфіксальних (*...дырдым – ...дурдым – ... – ...дырдым*). Усе це суголосне дівочій збентеженості, сором'язливості, яка рішуче долається.

У першій частині репліки юнака його жартівливо удаваній розгубленості відповідає майже цілковита відсутність корневих співзвуч при цілковитій тотожності співзвуч суфіксальних (*бармадым – джувмадым – ... – булмадым*). Зате в другій частині репліки, де почуття героя виявляються виразніше й пряміше, маємо принцип гри чітких та менш чітких корневих та суфіксальних співзвуч, цілком аналогічний тому, що спостерігається в попередньому зверненні дівчини до парубка.

Дальша репліка дівчини, можна сказати, дзеркальна щодо попередньої репліки юнака. Вона не в запитальному, а в ствердному ключі майже дослівно повторює слова коханого, розділяє його тривогу й вірить, що замовлений, а, може, й викарбуваний нею напис на браслеті «Таір і Зоре» втішає коханого, є джерелом його світлої грайливості, яка передається і їй.

Заклучні репліки цього пісенного діалогу знаменують цілковите порозуміння між закоханими:

ТАИР.	Сувлар акъар улукъ-улукъ, Улуклары долукъ-долукъ. Билезликни булгъангъа, Не берирсинъ мужделик?
ЗОРЕ.	Сувлар акъар улукъ-улукъ, Улуклары долукъ-долукъ. Билезлигим булгъангъа, Иште, озюм мужделик
(ТАИР.	Води плинуть у жолоби-жолоби, І всі жолоби повні-повні. Той, хто браслет знайшов, Що отримає в нагороду?
ЗОРЕ.	Води плинуть у жолоби-жолоби, І всі жолоби повні-повні. Тому, хто мій браслет знайшов,

Ось, я в нагороду).

Тут, як бачимо, теж маємо дві дзеркальні репліки запитального і стверджувального характеру. Якщо зважити на пов'язаний з водою символічний паралелізм, то можна побачити тут певну градацію – вода вже сповнює не кухню, а жолоб, ще й не один. Усе це фон, вельми відповідний радісній піднесеності героїв. Це можна сказати й про ритмічний малюнок. Ритм, не втрачаючи попередньої жвавості, стає примхливішим – у перших двох рядках маємо відділені цезурою дві чотирискладові стопи, а в третьому й четвертому, як і раніше, поєднання чотирискладової стопи з трискладовою. Більша розміреність ритму на початку строфи відповідає певній урочистості, яка приходить в почуття під час освідчення в коханні. Ця урочистість не перечить властивій усьому діалогу життєствердній бадьорості, що й знаменує повернення в другій половині кожної із двох завершальних строф до попередньої ритмічної організації. Відповідній експресивності слугує і римування, подане знову ж таки за способом найбільш поширеним у рубаї. Рима тут не дуже точна, але доволі пишна й вишукана, позначена своєрідним мерехтливим поєднанням завмирання точності одних її компонентів і посилення інших: *улукъ-улукъ – долукъ-долукъ – ... – ...делик*. Подібна поетична виразність характерна і для дальших діалогів закоханих під час їхнього спільного переборення підступних задумів карги, під час вимушеного прощання, нової зустрічі, передчуття смерті.

В образній системі дестану домінує алегоризована постать підступної лиходійки, але її зятятості протиставляється світла сила щирих почуттів закоханих, яка поетично асоціюється з духмяним буянням чарівних квітів.

Список літератури

1. Бекиров Дж. Кырымтатар халкъ дестанларынынъ хусусиетлери // Дестанлар / Топлагъан ве тертип эткен Джафер Бекиров. – Ташкент: Гъафур Гулям адына эдебият ве санъат нешрияты, 1980. – Б. 6–25.
2. Гайдай М. М. Фольклор крымских татар / М. М. Гайдай // Под одним небом: Фольклор этносів України / Упор. Вахніна Л. К., Мушкетик Л. Г., Юзвенко В. А. – К.: Гол. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1996. – С. 98–103.
3. Гуменюк О. М. Особливості поетики кримськотатарської народної епічної оповіді «Чора-батир» / О. М. Гуменюк // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – 2005. – Т. 18 (57). – № 3: Филология. – С. 206–209.
4. Дестанлар / Топлагъан ве тертип эткен Джафер Бекиров. – Ташкент: Гъафур Гулям адына эдебият ве санъат нешрияты, 1980. – 152 б.
5. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1974. – 728 с.
6. Кононов А. Н. Предисловие / А. Н. Кононов, Е. М. Мелетинский // Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 5–11.
7. Кырымтатар халкъ йырлары / Бахшыш Ил. – Симферополь: Кырым девлет окъув нешрияты, 2004. – 384 с.
8. Кырымтатар эдебияты кутюпханеси. Халк иджады: масалар, эфсанелер, дестанлар – Бібліотека кримськотатарської літератури: казки, легенди, епоси / упор. Сабріє Кандимова, Нузет Умеров. – Львів: Світ, 2012. – 640 с.
9. Лановик М. Українська усна народна творчість / Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик. – К.: Знання-Прес, 2001. – 592 с.

10. Музафаров Р. Очерки фольклора тюркоязычных народов : автореферат ... д. филол. н. / Рефик Музафаров. – Баку: Академия наук Азербайджанской ССР, Отделение общественных наук, 1967. – 28 с.
11. Шерфединов Я. Звучит кайтарма – Янърай къайтарма. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1979. – 232 с.
12. Юнусова Л. С. Крымскотатарская литература : сборник произведений фольклора и литературы VIII – XX вв. – Симферополь: Доля, 2002. – 344 с.

Гуменюк О. Н. Романтический дестан «Таир и Зоре» в контексте крымскотатарской фольклорной эпик / О. Н. Гуменюк // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 109–116.

Крымскотатарские эпические сказания – дестаны – можно поделить на две основных разновидности. Одна их группа связана с художественным постижением исторических, социально-политических процессов. Другая группа – это любовные истории. В последней, хоть и преобладает эпическая повествовательность, явственно ощутима лирическая струя, а героические мотивы сочетаются с мотивами сентиментальными. В нарративной структуре дестанов своеобразно сочетаются прозаическое изложение и стихотворные пассажи. В историко-героических дестанах, в которых постигаются социально-политические процессы, основная часть сказания (как и речи героев) имеет форму стиха, а прозаические фрагменты – это лишь соединительные переходные звенья повествовательного типа. В дестанах героико-романтического или просто романтического характера, имеющих по сравнению с произведениями первого типа более позднее происхождение, рассказ в основном ведется в прозаической форме, а стихотворные партии содержат слова или песни героев. Характерный образец героико-романтического сказания – дестан «Таир и Зоре», являющийся основным объектом рассмотрения в данной статье. Обращается внимание на тематические и стилиевые аспекты этого фольклорного произведения. Существенную роль в системе персонажей этого дестана играет фигура старой карги, являющейся здесь основной движущей силой драматического течения и приобретающей аллегорические черты. Она ассоциируется с чем-то вроде вселенского зла, неумолимого коварства, фатума, горькой судьбы и т. д. Всему этому противопоставляется сила чувств пылко влюбленных, способная преодолевать тяжкие жизненные испытания и даже смерть.

Ключевые слова: фольклор, эпос, дестан, жанровая разновидность, тематика, поэтика.

Humeniuk O. M. The romantic destan (narrative) «Tair and Zore» in the context of the folklore epics by Crimean Tatars / O. M. Humeniuk // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 109–116.

Crimean Tatar epic narrative – destan – can be divided into two main types. One group of destans are connected with the artistic comprehension of the historical, social and political processes. Another ones are love stories. In spite of leading the epic tale significant lyrical stream and heroic motifs combined with sentimental features. The peculiar of prose narrative and poetic passages are combined in narrative the structure of destan. The main part of the story of the heroic destan, which is shared with the social and political processes, has a poetic form as the speech of the characters; the prose passages are only connecting transitive parts of the narrative type. In a heroic and romantic destan or just a romantic nature of destan, which are compared with the works of the first type is of more recent origin, the narrative is entirely in prose form, and the poetic parts contain words or songs of heroes.

A typical example of the heroic and romantic epic story is "Tair and Zore", which is the main object of consideration in this article. There is paid attention to thematic and stylistic aspects of this folklore. Significant role in the system of characters that destan plays the figure of the old crone, which is the main driving force behind the dramatic flow and becomes an allegorical figure, who is associated with something like the omnipresent evil, perfidious stubbornness, destiny, evil fate, etc. All of this is contrasted with feelings of enamored which can overcome the difficulties of life and even death.

Keywords: folklore, epos, destan, genre variety, subjects, poetics.

Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2014 року

УДК 82.0:7.038

ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОМЕДІЇ ЯК ЛІТЕРАТУРНОГО ЖАНРУ

Думанський Н. Т.

*Житомирський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, Житомир
E-mail: zipro@ukrpost.ua*

У статті окреслюються підходи до вивчення комедії як своєрідного літературного жанру. Автор наголошує на тому, що шлях для дальшого осягнення цього феномену лежить поруч з осмисленням таких літературознавчих та естетичних категорій як художній, зокрема літературний твір, комічне. Важливою також є специфіка суб'єктно-об'єктних відносин, з'ясування їх характеру в комедії. В цьому літературному жанрі повинні бути відображені ті характерні риси процесу взаємодії людини з навколишнім, які відповідають естетичній якості комізму. Так само, як у трагедії повинні знаходити відображення такі характерні особливості процесу взаємодії героя з навколишнім, які відповідають трагізму. Тобто герой комедії не може пізнавати і діяти так, як герой трагедії. Він повинен якось особливо пізнавати і якось особливо діяти.

Необхідно дослідити процес взаємодії комедійного героя з навколишнім, осмислити характерні риси цього процесу. А оскільки найголовнішим, визначальним у ньому є пізнання навколишнього і суспільне діяння, то доцільно розглянути такі питання: процес пізнання в комедії; процес діяння в комедії; співвідношення між героєм комедії і навколишнім (типи комедійних ситуацій).

Вочевидь відповіді на ці питання допоможуть глибше осягнути феномен комедії як драматичного жанру.

Ключові слова: літературний жанр, комедія, категорія комічного, суб'єктно-об'єктні відношення.

Чи все ми знаємо про комедію? Чи багато ми знаємо про комедію? Відповіді на ці питання можуть бути різними. Правда, ніхто, мабуть, не буде твердити, що ми знаємо про комедію все. Можна також сподіватись, що багато хто відповів би, що ми знаємо про комедію дуже багато. Якщо й запитати, чи є потреба, чи відчувається потреба глибше зрозуміти природу комедії, або чи є можливість зробити крок вперед у цьому напрямку, то відповіді на ці питання були б справді найрізноманітнішими. І, мабуть, більшість схилилось би до думки, що природа комедії всім зрозуміла і що зробити крок вперед у цьому напрямку немає ні потреби, ні можливості. Часто людині, яка працює у певній галузі науки, здається, що в цій галузі залишились не виясненими тільки деякі деталі. Відомо, що один фізик наприкінці ХІХ століття твердив, що фізика як наука завершена. Залишились тільки дві хмарки на горизонті. Що з них виникло – відомо всім: фізика ХХ століття. І не буде нічого дивного, якщо подібні історії будуть повторюватись в інших галузях знання. Пізнання є постійним наближенням думки до об'єкта. І хоч в людині іноді може з'явитися відчуття, ніби думка повністю осягнула об'єкт, то з часом виявиться, що це було помилкове враження.

Ні, ми не все знаємо про комедію. Навіть мало знаємо. Однак оскільки більш-менш точно визначити рівень наших знань з того чи іншого питання дуже нелегко, наведемо три непрямі докази того, що наші сьогоденні знання про комедію далекі від повноти. По-перше, ми не знаємо, що таке твір. Комедія – художній твір, однак проблема природи твору на сучасному рівні розвитку науки, по суті, ще не

поставлена [1]. А якщо ми не розуміємо досить глибоко природи твору, то чи можемо розуміти природу комедії? По-друге, ми не знаємо досить докладно, що таке комізм. Правда, питання про природу естетичного об'єкта, про його естетичні якості чи властивості на протязі останніх десятиліть обговорювалось досить активно. Але твердити, що природа естетичного об'єкта, естетичного відношення, а отже і прекрасного, комічного і т. д. розкрита – було б щонайменше передчасно. А якщо не розкрита з достатньою глибиною природа комізму – то чи можна до кінця розуміти природу комедії? По-третє, на сценах театрів, на екранах кінозалів досить часто з'являються комедії. Однак рівень їх не раз змушує бажати далеко кращого. Однією з причин невисокого художнього рівня комедії є, звичайно, недостатня дослідженість проблеми, недостатній рівень теоретичного осмислення комедії.

Отже, про комедію ми знаємо мало, і, безумовно, нам треба, ми повинні знати значно більше. Треба знати, тому що більш глибоке розуміння комедії може пролити світло на природу естетичного об'єкта. Треба знати, тому що нові знання можуть допомогти зрозуміти природу твору. Треба знати, тому що більш глибоке теоретичне осмислення проблеми допоможе художникам слова у створенні комедії. З другої сторони, безсумнівим є те, що розуміння природи комедії пройде ще довгий час розвитку, поки досягне певної повноти і досконалості. Розвиток цей буде зв'язаний з більш глибоким розумінням природи естетичного, а отже й комічного, з розкриттям природи твору. Це те, що здається перспективним уже сьогодні. А завтрашній день може народити нового генія комедії, який підійме її до нових висот, що, звичайно, приверне увагу до її теоретичного осягнення. А можливо, виникнуть нові проблеми, нові напрями в науці, які матимуть певне відношення до комедії або дадуть новий інструмент до її аналізу. Але не будемо надто далеко забігати наперед.

Яким шляхом іти, щоби глибше зрозуміти суть і природу комедії? Можна йти від дослідження тих естетичних категорій, про які вище згадувалось – твору, або комізму, або того й іншого разом. Однак це був би не прямий шлях, не безпосередній, а тому – надто довгий. Здавалось би, що найкоротшим повинен бути шлях від аналізу конкретних комедій до теоретичних узагальнень. Однак комедій написано дуже багато, і літературознавці та критики немало працювали над їх аналізом. Разом з тим нас не покидає думка, що шлях звичайного літературознавчого аналізу не може привести до якихось суттєво нових наслідків. Ні в якій мірі не заперечуючи потреби аналізу окремих творів, разом з тим вважаємо, що до самого аналізу треба підходити не з голими руками, а з певною провідною думкою, з певною ідеєю. Однак тут же виникають питання, з якою саме ідеєю.

Наука минулого століття, зокрема й літературознавство, зазнає значного впливу філософії. І коли ми прийшли до висновку, що до аналізу комедії варто підходити з певною ідеєю, то ідея ця, безсумнівно, повинна бути взята з філософії, з діалектики. Правда, тут можуть закинути, що і літературознавство, і естетика постійно черпають з арсеналу філософії. Це, звичайно, так. Але задумаємось над питанням: чи всі ті можливості, які дає діалектика, вичерпані нашою наукою про літературу? Ствердна відповідь означала б, що ми або надто переоцінюємо досягнення

літературознавства, або недооцінюємо можливості діалектики, або перше і друге разом. Діалектика містить у собі великі пізнавальні можливості, які далеко не вичерпані конкретними науками і, мабуть, ніколи не будуть вичерпані, тому що діалектика збагачується, розвивається разом з конкретними науками. До речі, не виключена можливість, що й аналіз кардинальних проблем літературознавства й естетики, зокрема таких, як природа твору, природа естетичного відношення та ін., збагатить діалектику новими ідеями.

Однак яке з положень, який закон чи яка ідея діалектики може бути використана при аналізі комедії? Щоби відповісти на це питання, треба увійти в світ комедії. Що ми там бачимо? Людей, які взаємодіють з іншими, людину, яка взаємодіє з навколишнім. Саме так – якщо абстрагуватись від конкретних героїв, ситуацій, назв комедій та їх авторів – ми побачимо людей в процесі їх взаємодії з навколишнім. А тому, мабуть, найдоцільніше застосувати до аналізу комедії філософську категорію взаємодії. Такий підхід здається закономірним і багатообіцяючим. Справді, все існуюче взаємодіє з навколишнім. Це стосується в однаковій мірі і елементарної частини, і атоми, і молекули, і рослини, і тварини, і, звичайно, людини. Процес взаємодії людини з навколишнім – дуже складний і багатогранний. Він зводиться до різних форм опосередкування людиною навколишнього і до різних форм діяння, впливу людини на навколишнє, в тому числі на інших людей. Тут немає змоги та й потреби детально зупинитися на цій філософській проблемі. Але необхідно звернути увагу на те, що художник слова, змальовуючи людину, ніяким чином не може обійти, обминути процесу її взаємодії з навколишнім. Більше того, можна навіть сказати, що відображення процесу взаємодії людини з навколишнім – єдиний шлях, єдиний спосіб відображення людини в словесному творі. Письменник показує, як людина сприймає, оцінює, розуміє навколишнє, як ставиться до нього, яку мету переслідує, як і що говорить, як працює, бореться і т. д., а в уяві читача виникає образ людини.

Процес взаємодії людини з навколишнім середовищем може мати найрізноманітніший характер. Важко навіть підібрати відповідні слова, можливо, їх немає зовсім. Адже процес взаємодії складається з розмаїтих процесів, які відбуваються між людиною і навколишнім. Насамперед сюди відносяться праця, пізнання, мовне спілкування і т. п. І в мові безліч слів для характеристики кожного з цих процесів. Але слів для характеристики цілої сукупності взаємозв'язаних процесів, властивих певній даній людині, немає. Наприклад, пізнавати людина може правильно чи помилково, глибоко чи поверхово і т. ін. Але немає слів, які б характеризували процес пізнання окремою людиною навколишнього і зв'язаний з ним процес діяння. Однак є всі підстави говорити про певну якість чи певний характер процесу взаємодії з навколишнім. З другої сторони, людина є носієм певних естетичних якостей, наприклад, прекрасного, комічного, трагічного і т. ін. Тепер виникає питання: чи якість людини як естетичного об'єкта обумовлюється характером взаємодії цього об'єкта з навколишнім, чи ні? У більш конкретній формі це питання може бути поставлене, наприклад, так. Допустимо, одною людиною ми захоплюємось, з іншої сміємось, одну сприймаємо як об'єкт прекрасний, іншу – як об'єкт комічний. Чи взаємодія їх з навколишнім може бути однаковою, чи

обов'язково буде різною, якісно відмінною? Здається безсумнівним, що якість людини як естетичного об'єкта не може бути не зв'язана, не може не обумовлюватись характером її взаємозв'язків, її взаємодії з навколишнім. А коли так, то, наприклад, в комедії повинні бути відображені ті характерні риси процесу взаємодії людини з навколишнім, які відповідають естетичній якості комізму. Так само, як і в трагедії повинні знайти відображення такі характерні особливості процесу взаємодії героя з навколишнім, які відповідають трагізму. Тобто герой комедії не може пізнавати і діяти так, як герой трагедії. Він повинен якось особливо пізнавати і якось особливо діяти. І завдання наше – саме дослідити процес взаємодії комедійного героя з навколишнім, осмислити характерні риси цього процесу. А оскільки найголовнішим, визначальним у ньому є пізнання навколишнього і суспільне діяння, то необхідно розглянути такі питання:

- процес пізнання в комедії;
- процес діяння в комедії;
- співвідношення між героєм комедії і навколишнім (типи комедійних ситуацій).

Вочевидь відповіді на ці питання допоможуть глибше осягнути феномен комедії як драматичного жанру.

Список літератури

1. Білоус П. В. Теорія літератури / П. В. Білоус. – К.: Академвидав, 2013. – 328 с.
2. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Юрий Боров. – М.: Астрель, АСТ, 2003. – 576 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Принцип трагедии, комедии и драмы / Георг Вильгельм Фридрих Гегель // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – С. 573–584.
4. Кривцун О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1988. – 430 с.
5. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.

Думанский Н. Т. Принципы изучения комедии как литературного жанра / Н. Т. Думанский // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 117–121.

В статье обозначаются подходы к изучению комедии как своеобразного литературного жанра. Автор акцентирует внимание на том, что путь дальнейшего постижения этого феномена лежит в одной плоскости с осмыслением таких литературоведческих и эстетических категорий как художественное, в частности литературное произведение, комическое. Важна также специфика субъектно-объектных отношений, уяснение их характера в комедии. В этом литературном жанре должны отображаться те характерные черты процесса взаимодействия человека с окружением, которые соответствуют эстетическому качеству комизма. Так же, как в трагедии должны находить отражение такие характерные особенности процесса взаимодействия героя с окружением, которые соответствуют трагизму. Собственно герой комедии не может познавать и действовать так, как герой трагедии. Он должен как-то специфически познавать и по-особому действовать.

Необходимо исследовать процесс взаимодействия комедийного героя с внешней средой, осмыслить характерные черты этого процесса. А поскольку самым главным, определяющим в нем являются познание окружающей действительности и общественное деяние, то целесообразно рассмотреть такие вопросы: процесс познания в комедии; процесс деяния в комедии; соотношение между героем комедии и окружением (типы комедийных ситуаций).

Очевидно, что ответы на эти вопросы помогут глубже постичь феномен комедии как драматического жанра.

Ключевые слова: литературный жанр, комедия, категория комического, субъектно-объектные отношения.

Dumansky N. T. The principles of study of comedy as a literary genre / N. T. Dumansky // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 117–121.

The article under discussion is intended to survey approach of the study of comedy as an original literary genre. The author outlines that the way of the further understanding of this phenomenon lies in one plane with the comprehension of such study of literature and aesthetic categories as artistic, in particular literary work, comic. It is important that the specific of subject and objective relations, elucidation of their character in a comedy. In this literary genre those personal touches of process of interaction of man must be represented with surroundings, which consider aesthetic quality of the comic element. Likewise a tragedy there must find a reflection such characteristic features of process of co-operation of hero with surroundings, which consider a tragic element. Actually the hero of comedy cannot become known and take action as well as hero of tragedy. He must specifically to know himself and act in own special way.

It is necessary to research the process of interaction of comic hero with an external environment, to comprehend the personal touches of this process. It is stressed that cognition of surrounding reality and public act in him is important and determining, therefore it draws our attention to such questions: a process of cognition in a comedy; a process of act in a comedy; correlation of the hero of comedy and of surroundings (types of comic situations).

Obviously, that answers for these questions will help deeper to understand the phenomenon of comedy as a dramatic genre.

Keywords: literary genre, comedy, category of comic, subject and objective relations.

Стаття надійшла до редакції 17 листопада 2014 року

УДК 792.027.2'06 (477)

ОПЕРЕТА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ І ТЕАТРАЛЬНИЙ ЖАНР, ЙОГО ПОБУТУВАННЯ НА КРИМСЬКІЙ СЦЕНІ

Карпов В. В.

**РВНЗ «Кримський гуманітарний університет», Ялта
E-mail: kaf_muz_kgu@mail.ru**

У статті відомого педагога й артиста, одного з провідних акторів Кримського академічного українського музичного театру йдеться про літературні й сценічні особливості оперети, наголошується, що жанр класичної оперети посідає чільне місце в історії й сучасному творчому житті мистецького колективу. Це підтверджують постановки славетних творів Жака Оффенбаха, Йоганна Штрауса, але насамперед яскравих представників такої музично-театральної течії рубежу XIX – XX століть як «нова віденська оперета» – Ференца Легара та Імре Кальмана.

Ключові слова: літературний і театральний жанр, оперета, сценічна інтерпретація.

Оперета належить до найбільш поширених та улюблених театральних жанрів. Спочатку так називали невеликі опери. Як відомо, термін так і перекладається з італійської – «маленька опера». Однак, як зрештою виявилось, справа зовсім не в кількісному вимірі. Виникши на основі таких давніших жанрів як комічна опера, водевіль та ін., оперета вже в середині XIX століття сформувалася як цілком самобутній різновид музично-театрального мистецтва. Про серйозні речі, насамперед про вічну тему кохання, тут говориться в жартівливій формі, невіддільній від яскравої сценічності й запальності. Суттєвою запорукою успішності, конкурентоздатності, живучості оперети є цілком самобутній вияв у ній мистецького синкретизму, в якому відлунилися плідні міфологічно-фольклорні традиції. Тут, як в мало якому ще сценічному жанрі, органічно й ефектно поєднуються вокальна й інструментальна музика, поійняте дотепною комедійністю драматичне слово, вишукана хореографія та інші видовищні аспекти. Одним з перших творців оперети вважається визначний французький композитор середини XIX століття Жак Оффенбах (1819–1880). Прикметно, що його оперета «Кішка, перетворена в жінку» ось уже кілька сезонів у репертуарі Кримського академічного українського музичного театру. До видатних творців оперети належить також австрійський композитор Йоганн Штраус (1825–1899). Його славетна перлина «Летюча миша» також протягом десятиліть не сходить з кримської сцени. Новий етап в розвитку цього самобутнього жанру пов'язаний з виникненням на межі XIX й XX століть такої музично-театральної художньої течії як «нова віденська оперета», пов'язана насамперед з іменами Ференца (Франца) Легара (1870–1948) та Імре Кальмана (1882–1953). Визначні твори цих авторів також широко представлені на нашій сцені. Звичайно, в короткій статті важко не лише оглянути, а навіть перелічити шукання й здобутки творчого колективу в сценічному осягненні так

званого легкого жанру. Тож зупинимося детальніше лише на деяких постановках творів що представляють «нову віденську оперету».

Кримський академічний український музичний театр традиційно працює в різних жанрах сценічного мистецтва. В його репертуарі завжди займала чільне місце українська драматургічна класика, в якій поруч і драматичною дуже відчутна музична видовищна стихія, про що зокрема свідчать такі постановки, що десятиліттями не сходять зі сцени, як «Наталка Полтавка» І. Котляревського і М. Лисенка, «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Майська ніч» і «Циганка Аза» М. Старицького та багато інших. З кінця 50-х років минулого століття творчий колектив усе частіше звертається до жанру сучасної музичної комедії, яка тоді набуває значної популярності. Ставляться і з успіхом ідуть на кримській сцені «Вільний вітер» І. Дунаєвського (1958), «Поцілунок Чаніти» Ю. Мілютіна (1962), «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда та О. Рябова (1964), «Севастопольський вальс» К. Лісова (1966) тощо. Здобувши чималий досвід у постановці музичних вистав, з кінця 1970-х років творчий колектив усе частіше звертається до жанру класичної оперети.

Історія Кримського академічного українського театру ще не стала предметом ґрунтовного наукового вивчення. Загальний огляд художніх здобутків сценічного колективу в різні роки маємо в невеликій науково-популярній брошурі В. Корольова [5], в окремих публікаціях В. Гуменюка [див. зокрема: 1]. Заслужують на увагу ґрунтовні статті В. Загурського, які з'явилися свого часу на сторінках часопису «Культура народів Причорномор'я» [2; 3]. Проте навіть у цих небагатьох працях майже не йдеться про жанр оперети, який у творчому житті сценічного колективу ось уже не одне десятиліття займає дуже помітне місце. Певною мірою заповнити цю прогалину, звернути увагу на значення так званого легкого жанру в творчому житті Кримського академічного українського музичного театру покликана ця стаття.

1975 року на кримській сцені була поставлена оперета Ф. Легара «Циганська любов» (режисер-постановник – Є. Бойко, диригент – М. Магальник, художник – Л. Гусаренко, балетмейстер – В. Ставський). У головних ролях виступили артисти І. Бурменко (боярин Петер Драготин), Л. Сахарова та М. Андрєєва (його донька Зорина), А. Кашперська (його племінниця Іоланта), М. Бондаревський (молодий офіцер Іонель Болеску, наречений Зоріки), І. Левченко (скрипаль Сандор). Вдало використана композитором та увиразнена творцями вистави фольклорна видовищна стихія, насамперед циганська, сприяла сценічному розкриттю вирування палких пристрастей.

Невдовзі – 1977 року – вперше на кримській сцені була поставлена найбільш популярна оперета Ф. Легара «Весела вдова». Постановку вистави здійснили режисер В. Ясногородський, диригент М. Магальник, художник А. Лагно, балетмейстер А. Сілін. У ролі Ганни Главарі виступили Г. Бузовська та Л. Сахарова, роль графа Данила виконав І. Левченко. В інших ролях були зокрема зайняті артисти М. Андрусенко та Р. Сапсай (Зетта), Г. Кашперська (Валентина), О. Шейко (Боган), М. Мар'яновська та Г. Ковалюк (Міліца), О. Блок та Л. Січкара (Ельга).

Вистава користувалася успіхом у глядачів і кілька сезонів була в діючому репертуарі.

Театр доклав немало зусиль, аби сценічно увиразнити особливу складність та водночас невимушеність художнього світу цієї оперети.

«Весела вдова», вперше поставлена у Відні більш як століття тому (у 1905 році) – це загально визнаний шедевр мистецтва оперети. Важко знайти театр оперети чи музичної комедії, у якому б упродовж багатьох років не ставилися й не йшли твори Ф. Легара, насамперед «Весела вдова». Це стосується і Кримського українського театру. 2007 року на кримській сцені знову відбулася її прем'єра. Режисер нової постановки – Сергій Сміян. Йому ж належить і художнє оформлення вистави.

С. Сміян, який свого часу очолював Київський театр музичної комедії, – досвідчений постановник жанру оперети. Він не пропонує якихось несподіваних постановочних рішень, нестандартних режисерських ходів. Однак загалом С. Сміянові вдалося створити доволі злагоджену виставу. Художнє оформлення хоч і не відзначається особливою виразністю, все ж дає змогу належно подати солістів, вибудувати видовищні номери та масові сцени, налагодити цілісний акторський ансамбль. Це можна сказати і про оркестрове звучання. Музика у виставі злагоджена й тактовна в увиразненні вокально-хореографічної видовищності, а насамперед сценічних постатей, створюваних акторами-вокалістами.

Такі вистави як «Весела вдова», звичайно, немислимі без талановитої виконавиці провідної ролі. Валентина Бойко – саме така актриса. Її Ганна Главарі не лише вишукано елегантна, невимушено ефектна у великосвітських манерах, а й вибачливо поблажлива, хоч і дещо зверхня у ставленні до численних своїх залицяльників, які в прагненні всіляко догодити їй і заволодіти серцем багатії вродливиці раз у раз за межі тих манер виходять. А головне, Ганна Главарі у виконанні В. Бойко сповнена невимовного внутрішнього чару, який лагідно й загадково проймає її витончену постать, дається взнаки і в тихому блиску очей, і в легкій посмішці, і в стриманих, але промовистих жестах, помножуючись проникливим розумом, що виявляється насамперед у її непоказній спостережливості й іронічній грайливості.

Валентина Бойко – актриса підкреслено емоційна, виразно експресивна. Така вона у сценічному окресленні Сільви, запальної й рішучої у відстоюванні своєї людської й жіночої гідності. У цій же ролі актриса слушно вдається насамперед до тонких психологічних підтекстів, які з вишуканою виразністю означаються зокрема у перипетіях любовної гри з графом Данилом. Саме показна байдужість графа стає джерелом глибоких внутрішніх переживань Ганни, що їх вона здебільшого не виявляє безпосередньо, огортаючи флером витонченої дотепності, невіддільної від її зовнішньої та внутрішньої чарівливості. Природно й ненав'язливо, як і належить в опереті, актриса переходить від діалогічних сцен до співу. І саме в співі, зігрітому душевним теплом, безпосередніше виявляється затаєна в глибинах ества героїні щира емоційна експресія, виразно окреслюється драматизм образу, чому сприяє також владна й водночас лагідна сила її голосу, забарвленого своєрідним м'яким та густуватим тембром.

Ефектно й зі смаком вирішена у виставі ударна сцена, котра тут є водночас кульмінацією й розв'язкою. Детальніше про неї дивіться в моїй публікації, вміщеній у часописі «Культура народів Причорномор'я» [4].

Мені у цій постановці «Веселої вдови» пощастило виконати роль графа Данила. Я намагаюся підкреслити високе благородство свого героя, палку щирість його кохання до Ганни, але разом з тим прагну надати життєвості, багатогранності його характеру, відтіняючи згадані риси глибоко притаманною йому молодечею бравадою, невсипущою енергійністю, тонкою іронічністю.

Як бачимо, оперети Ф. Легара займають помітне місце в репертуарі Кримського українського театру і їх постановки являють собою суттєву сторінку його творчої історії.

Та чи не найбільше з творів усіх майстрів так званого легкого жанру ставляться тут шедеври Імре Кальмана, як зазначено, ще одного представника «нової віденської оперети», течії, яка суттєво оновила цей жанр на початку ХХ століття, збагативши його традиційну блискучу комедійність особливою ліричною проникливістю й теплою задушевністю.

Ось уже майже два десятиліття йде в Сімферополі постановка «Сільви», здійснена режисером Володимиром Бегмою 1988 року. Тут також розкрився неабиякий драматичний і вокальний талант виконавиці провідної ролі Валентини Бойко. Майстерно володіючи позначеним теплим тембром лірико-драматичним сопрано, сповнена неабиякої душевної снаги й наділена зовнішньою принадністю, інтонаційно й пластично виразна, актриса і в цій ролі, і в інших підтверджує нев'янучу молодість свого мистецького хисту. Роль провідного героя – щиро закоханого в звичайну співачку кабаре аристократа Едвіна, який знайшов у собі сили кинути виклик суспільним умовностям – блискуче виконав Микола Бондаревський. Згодом у цій ролі виступив також Владислав Черніков.

Мені випало в цій виставі виступити в ролі Боні. Це одна з перших моїх значимих ролей. Боні – це начебто цілком характерна роль комедійного спрямування, тож цілком природно розкривати цю неодмінну тут комедійність. Але разом з тим я, йдучи за вказівками режисера, прагну наголосити і на душевній вразливості, і життєвській кмітливості свого персонажа.

Боні часто прийнято вважати таким собі ексцентричним простаком, безшабашним коміком, добродушним утішителем, мастаком мирити всіх і залагоджувати конфлікти, адже ж ім'я його – це пестлива форма від Боніфатій, себто «доброзичливий». Аж ніяк не нівелюючи цих вкрай важливих в цій постаті рис, я прагну разом з тим означити діяльне прагнення мого персонажа розібратися в складнощах життєвих суперечностей і сприяти їх розв'язанню. Відтак хочу не обмежуватися традиційною оперетковою поверховістю, а, так би мовити, передати складність цього простака. Адже не випадково у каскаді подальших бурхливих подій, у їх спрямуванні до щасливої розв'язки Боні бере активну участь. Всіляко підтримуючи Сільву, він згоджується вдавати на світському прийомі її чоловіка і грає цю роль досить вправно, аж поки не зустрічається з нареченою Едвіна – Стассі, в яку закохується з першого погляду. Я прагну підкреслити, як внутрішньо осявається мій персонаж після цієї зустрічі, як поступово позбувається зниклої, зниклої,

викликаній обов'язком і далі виконувати взяті на себе роль, і врешті повертається до звичної кмітливості, помноженої бажанням розставити все на свої місця – помирити Едвіна з Сільвою, а самому завоювати серце Стассі.

Не один сезон у репертуарі театру одна з найбільш популярних оперет І. Кальмана – «Принцеса цирку». Хитросплетіння доволі складної і в той же час вишуканої інтриги у поєднанні з неповторно мелодійною музикою, не залишає байдужим глядача. Молода, чарівлива і в той же час казково багата вдова Теодора закохується у вродливого юнака, не підозрюючи, що він – таємничий містер Х, артист цирку. Їх зустріч влаштував підступний віконт, прагнучи помститися вдові, яка відкинула його пропозицію руки й серця (передбачувана помста справді підступна, адже за заповітом у разі мезальянсу вдова втрачає свій спадок). Але, як не прикро інтриганові, містер Х виявляється не тільки артистом, у його жилах тече дворянська кров. Як завжди в опереті, інтрига, якою б складною вона не була, закінчується щасливою розв'язкою. В цій опереті з успіхом виступають Валентина Бойко, Тамара Гончаренко, Лариса Соколова, Микола Бондаревський, Владислав Черніков, інші артисти нашого театру.

Справжнє кохання вище за всілякі заботи й допомагає здолати найбільш несподівані й, здавалося б, непереборні труднощі – ця тема характерна для багатьох оперет Імре Кальмана. Також і для іншої оперети, представленої в репертуарі сценічного колективу, – «Герцогині з Чикаго». Це видовищна вистава з використанням музичних номерів з інших творів композитора. Традиційний любовний сюжет стрімко розвивається за допомогою неочікуваних перепитів, а традиційні для класичної оперети музичні мотиви поєднуються з запальними авангардними ритмами чарльстона, джазу... Головні дійові особи – Мері, дочка американського мільярдера, і Сандор, принц збіднілого європейського князівства Сільварії. Всупереч різниці становищ герої закохуються одне в одного й долають немало складних життєвих колізій та душевних сумнівів, перш ніж усвідомлюють, що кохання вище будь-яких упереджень і дорожче будь-яких мільярдів (втім ці останні, певно, нікому б не завадили). Європейський аристократизм, символічно втілений у чардаші та вальсі, й американський прагматизм, знаком якого в даному випадку, є чарльстон – це контрастне протиставлення поступово відходить на другий план, поступаючись місцем більш витонченій психологічній розробці колоритних ситуацій і характерів, більш вишуканій музичній оркестровці. Постановку «Герцогині з Чикаго» здійснив на сімферопольській сцені відомий київський режисер Сергій Сміян, з яким упродовж багатьох років плідно співпрацює наш сценічний колектив. Диригент-постановник цієї вистави, як і більшості інших музичних вистав театру, – головний диригент Олександр Коваленко.

Як бачимо, класична оперета займає чільне місце і в історії, і в сучасному художньому житті театру. Без врахування цієї реалії ми не зможемо адекватно осмислити спрямування і характеру творчих пошуків та здобутків мистецького колективу.

Список літератури

1. Гуменюк В. Театральна журналістика. Випуск 1: Творчий портрет актора / Віктор Гуменюк. – Сімферополь: Таврія, 2006. – 134 с.
2. Загурський В. І. Особливості сучасної репертуарної політики Кримського українського музичного театру / В. І. Загурський // Культура народів Причорномор'я. – 2006. – № 84. – С. 7–9.
3. Загурський В. І. Творче життя Кримського українського музичного театру в сезоні 2006–2007 років / В. І. Загурський // Культура народів Причорномор'я. – 2008. – № 125. – С. 30–32.
4. Карпов В. В. Оперети Франца Легара на сцені Кримського українського театру / В. В. Карпов // Культура народів Причорномор'я. – 2009. – № 173. – С. 12–14
5. Корольов В. Кримський український музичний театр: Історичні нариси. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 68 с.
6. Орелович А. А. Оперетта / А. А. Орелович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1973–1978. – Т. 4. – С. 51–60.
7. Орелович А. А. Оперетта / А. А. Орелович // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. редактор Г. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 398.

Карпов В. В. Оперетта как литературный и театральный жанр, его воплощение на крымской сцене / В. В. Карпов // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 122–128.

В статье известного педагога и артиста, одного из ведущих актеров Крымского академического украинского музыкального театра подчеркивается, что жанр классической оперетты занимает важное место в истории и современной творческой жизни художественного коллектива. Подтверждением этого являются постановки произведений Жака Оффенбаха, Иоганна Штрауса, но прежде всего ярких представителей «новой венской оперетты» – Ференца Легара и Имре Кальмана.

Ключевые слова: литературный и театральный жанр, оперетта, сценическая интерпретация.

Karpov V. V. Operetta as literary and theatrical genre, his presence on Crimean stage / V. V. Karpov // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 122–128.

The article of well-known pedagogue and artist, one of the key actors of Crimean academic Ukrainian musical theater is intended to describe the literary and theatrical peculiarity of operetta, and is stressed that the genre of classic operetta is occupied the main place in history and modern creative life of artistic collective.

An operetta is one of the most widespread and favorite theatrical genres. An operetta, which came into being on basis of old genres as comic opera, vaudeville etc., was already formed as an entirely original variety musical and theatrical arts in the middle of XIX century. The operetta deals with a humorous form, even about serious things as eternal love, which is inseparable from vivid staginess and ardency. The substantial pledge of success, competitiveness, vitality of operetta is a fully original expression of its artistic syncretism, in what had echoed creative mythological and folklore traditions. This genre is fundamentally and effectively combined vocal and instrumental music, pierced witty the comic dramatic word, refined choreography and other performance aspects in spite of others theatrical genres.

One of the first authors of operetta is Jacques Offenbach, prominent French composer of middle of XIX century. His operetta «La Chatte métamorphosée en femme / Lady-cat, metamorphosed into a woman» has already been dramatized a few seasons in the repertoire of Crimean academic Ukrainian musical theater. Johann Strauss, an Austrian composer, is also the prominent author of operetta. His «Batz» has not been retired from Crimean stage for ten years.

New stage of development of this original genre is connected with «new Viennese operetta», which was arisen within XIX and XX centuries and restrained by names of Franz Lehar and Imre Kalman. The works of these authors are also widely presented on Crimean stage.

Keywords: literary and theatrical genre, an operetta, theatrical interpretation.

Стаття надійшла до редакції 19 листопада 2014 року

УДК 821.161.2-2.09

МАЛЬОВНИЧІСТЬ ДРАМАТУРГІЧНОГО СТИЛЮ МИКОЛИ КУЛІША

Ковальова Т. В.

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: ukr_lit_tnu@mail.ru*

У статті акцентовано увагу на особливостях апеляції до мистецтва живопису у текстових тканинах творів Миколи Куліша. Простежено закономірності кольорової інструментовки його п'єс, окреслено символіку барв, сформовану у дусі мистецтва експресіонізму. Звернено увагу на портретні характеристики героїв як розгорнуті, психологічно витончені символи. Розглянуто пейзаж як засіб посилення драматизму, який стає відображенням душі персонажа.

Ключові слова: мальовничість літературної мови, колір, пейзаж, портрет, символ, експресіонізм.

Посилена увага до взаємодії суміжних видів мистецтв спостерігалася упродовж усього розвитку літератури, але саме ХХ ст. надає цьому питанню особливої ваги і робить його одним з провідних ознак модернізму. Драматургія Миколи Куліша – це гармонійне поєднання слова, кольору та музики, з майстерним плетивом надбань архітектури, скульптури, кіно. За словами Н. Кузякіної, «стихії літератури, музики і театру були органічно поєднані в душі Куліша, довгі роки він не зважувався віддати якійсь з них перевагу, аж доки природне обдаровання не поєднало в собі усі пристрасті в єдине ціле» [2, с. 5].

Живопис, так само як і музика, стають невід'ємною складовою композиційного оформлення п'єс. За допомогою кольору драматург показує внутрішню драму людини («Числа в календарі червоного, у серці ж – чорного» [4, с. 176]). Кольорова гамма червоного та чорного стають наскрізними у драматургії Миколи Куліша. Чорні тіні, чорні ворони, і, навіть, чорна хустка баби Василини налаштовують реципієнта на мінорний тон. Посилює цей настрій контрастне зображення у п'єсах червоного кольору у більшості випадків як символу крові. Але автор використовує цю фарбу також у зовсім іншому вирішенні, що не втрачає своєї трагічності. Червоний колір для фанатичної юрби «ідолопоклонників» є путівкою зіркою на шляху до творення голувої далі соціалізму. Взагалі, колір у експресіоністів перестає бути у сфері зорового сприйняття предмета. Кольорове вирішення стає антиподом до безпосереднього визначення фарби або, навіть, якості означуваного предмета. Значення кольору значно суб'єктивується. «Кольорова палітра експресіонізму проявляє себе як територія крайнього переживання, накопичення протиріч і ... домінування техніки контрастності та негативного заряду традиційно позитивно конотованих елементів» [5, с. 227–228]. Яскравим прикладом може бути образ місяця, представленого експресіоністами як антипод сонця і символ смерті. Це інкарнація диявольських сил, він випромінює загрозу і виявляється ворогом людини [5, с. 374]. У Миколи Куліша «над обрієм висить блідий, пощерблений серп місяців – розп'ятий Христос» [4, с. 189]. Холодом та неспокоєм тягне від старого мрійника та срібнолобого ідеаліста. Змінився світ, і замість романтичного сріблястого світла

сприймається як холодна диявольська павутина, що нею засновано світ. В епоху неспокою та боротьби, він густо-червоний і од вітру неспокійний [4, с. 207]. Він б'є червоним, лишаючи «червоний одсвіт у свічаді» [4, с. 211], стає разючим спалахом невідвортної примхливої долі. Кольорова гамма, безперечно, найяскравіший спосіб передати почуття героїв. І якраз оцей перелив фарб дає змогу уявити реципієнтові внутрішні переживання героя. Золото й ясна світіння Ількової любові, героя п'єси «Патетична соната», меркне, сіріє, коли бачить Андре на колінах біля Марини, весь світ здається йому смітником. Він задається питанням: «Невже ж весь світ лише смітник, а мрії – випари із його» [4, с. 196]. Жовтогарячим пластирем на рані уявляється Ількові його хворобливий стан, обумовлений розчаруванням у світі, де скрізь запалення і біль. Сама природа цього кольору є інтенсивним подразником ока, а тут перетікає і на світ душевний. Але характеризується миттєвістю, переходить у більш важкий стан, коли усе померкло і посіріло.

Поміж тим, домінуючим кольором у творчості Куліша виступає голубий. Як зазначає П. Флоренський: «голубий колір настроює душу на споглядання, на відстороненість від земного, на тиху тугу за спокоєм та чистотою» [6, с. 375]. Експресіоністи не дуже жалували кольорове оснащення творів, окрім цієї фарби, їй було надано окремого місця. Це і божевільні голубі мрії Малахія, голубий колір плаття Зінки, те, що майнуло ясно-голубим з вікна, голубі вікна, біля яких дівчина самотня та ін. Усі ці образи об'єднує недосяжність усього того, що криється за голубим кольором. Це оте голубе Ніщо, що стає повноправним героєм у експресіоністських текстах.

Окрім кольорового забезпечення, живопис тісно проникає у канву п'єс драматурга у вигляді портрета. Кожна епоха виявляла свою позицію щодо вагомості зовнішності особистості для розкриття образу персонажа. А у добу модерну особливої ваги надавали саме портретам, де образ героя «проступає поступово, із самої дії, боротьби, у зіткненнях, помилках, виникає з-поміж рядків, між рядків, між словами» [1, с. 131]. З маленьких дрібничок потроху складається цілісна зорова картина. Саме за допомогою такого змалювання найяскравіше виражається складна діалектика душі персонажа.

У Миколи Куліша портретні характеристики героїв розростаються до певних символів, проникнуті психологічною глибиною та разом з тим наділені живописною виразністю. Приміром, образ модистки Зінки з п'єси «Патетична соната»: «Поруч з дерев'яним простінком живе безробітна модистка Зінка. Вона *чеше косу*. Під дверима гості» [4, с. 174]. Один штрих, «чесати косу», символізує безчестя, і реципієнт має уявлення про героїню, її спосіб заробітку. Духовний світ Зінки контрастує з її вимушеним заняттям. Таке протиріччя вимальовується автором на основі кольорових рішень. Зачинені двері перед візитами, голубе платтячко дівочке, коса заплетена по скоромному, – усе говорить про бажання кращого життя, прагнення любові та затишку.

Власне образ головного героя твору – Ілька – виважено лаконічний: «З університету на дому. Екстерн. Прибивсь у город із села вчитися. Батько деє за пастуха. Хлопець трошки мрійний, проте певний, свій...» [4, с. 178]. Головна риса його вдачі озвучена, і під таким кутом зору розкривається його сутність. Не можна

асоціювати його з голубими мріями Малахія Стаканчика, але з огляду на поставлену драматургом задачу, мрійництво все ж стає визначальною рисою вдачі героя. Його шлях від голубого до вогняного позначений болісними розчаруваннями, боротьбою з власними «Я». Поряд з образами, що їх названо «Він» та «Вона», зовсім непомітною є постать Луки, але його образ виявляється теж невід'ємною складовою Ількової душі. Він з'являється саме у ключові моменти внутрішньої боротьби. І в момент вирішального двобою, позиції третьої сторони (Луки) перемагають. Образ Луки якийсь сухий, більш приземлений. Тут він дечим подібний до Якова з «Комуни в степах».

Мрійництво Ілька має своє обличчя, укладене воно в ідеалізоване створіння: «Там у голубих вікон дівчина самотня: ліву брову трошки ломить, як усміхається, очі голубі» [4, с. 180]. Жодних зайвих слів не потрібно, аби побачити романтичне захоплення героя. Вона стала його мрією, про що свідчить символіка голубого кольору. У подальшому розвитку подій її сутність розкривається у присязі не тільки Шевченком, а й власним батьком. Її душа замкнена обов'язком перед Вітчизною. Але її постать позбавлена трагізму. Вона людей порівнює із бидлом. Таким ставленням до народу Марина визначає подальший перебіг подій. Її справа засуджена на поразку. А оті голубі мрії, що замкнуті нею у власній душі, так і залишаться з нею по смерті, не розкриті та не реалізовані. І якраз нерозтрачена любов та відсутність власне жіночого щастя ріднить Марину та Зіньку.

Окремий опус драми «Патетична соната» займає сімейство Пероцьких. Ницість, аморальність, пристосуванство молоденького офіцера з п'ятьма кондомами у кишені; корнета Пероцького, що давно не бачив жінчини; та їх батька, який марить часами спокою. Микола Куліш не забуває прив'язати старого Пероцького до своїх нащадків посвідкою Жоржа, про сплату за перший візит батька до Зіньки. З цього вимальовується цілісна картина їх розбещеності, і стягує це драматург у єдиний вузол образом жінки.

Якщо говорити про жіночі постаті, автор досить часто змальовує її у вигляді тіні: це і образ Насті з «Патетичної», образ Любуні з «Народного Малахія», образ Тані з п'єс «Зона» та «Закут». Вони уподібнюються до тіні власним стражданням та самовідчуженням. Експресіоністи надавали таким образам осібного місця. У всій непримітності їх у творі, вони озвучують тихий шепіт конаючого людства. У хаосі буття вони твердо стоять на землі, здатні перебороти усі нестатки та болі. Стогону їх душ майже не чути.

У п'єсі «Вічний бунт» автор знову зводить портретні характеристики до максимально сконденсованої лексеми. Це трилике «Я» Драматурга, що є недобитим романтиком, недобитим скептиком і ні сим, ні тим.

Портретна характеристика досить часто зводиться до опису зовнішності, але вчинки та слова героя відкривають зовсім нове обличчя персонажа. Увесь трагізм людського буття віднайдено автором в образі глухонімого Ларивона з п'єси «97», що постає перед нами «темний, високий, з дрючком в руках» [3, с. 52]. Натомість він виявляється людяним і добрим. Протиставляється він сп'янілій від крові юрбі. Його забиття куркулями як худоби показано автором у досить згущених фарбах. Тваринницькі інстинкти людини показані з неймовірною силою. Поряд з цим у п'єсі

показано юрбу куркулів, які купаються у розкошах і позабули, що таке вдячність та співчуття. Голодні очі Орини протиставляються сяючим очам Лизьки. За допомогою такого контрастного зображення автор емоційно насичено протиставляє існуючі поряд страшний голод і куркульські розкоші, материнську ніжність та ласку Орини до Лизьки та її огидливо-зверхне ставлення до колишньої няні.

Досить багата на портретні характеристики п'єса «Прощай, село». Приміром, на одній образній деталі базується уся сутність Никандра та Мотрони, що зводиться до непомітного зважування чемоданчика Марка. Матеріальні статки усе ж для них важливіші. Хоч у подальшому бачимо хитання Никандра, у його душі є місце для боротьби з темрявою у собі. Тоді як в образі Мотрони не вбачається жодного поруху, її сутність прив'язана до багатства. Цікава портретна характеристика Христана Івановича. Він «у заячій шапці з вушками, косоокий, та й ті очки десь у куточках під рудими кушниками брів ховаються. Ніби не дивляться, а все бачать» [3, с. 155]. Порівняння його зовнішності звичайно вгадується аналогія із образом зайця, що звичайно є символом боягузтва та страху. Попри це, цією портретною характеристикою автор говорить про людину зовсім не примітну, але яка досить мудра та розважлива, не імпульсивна, а спокійно-врівноважена. Натомість досить емоційним є образ високого з чубком Степана Пархімчи, колишнього партизана. Він під горілку та з піснями пішов колективізувати село. З усього видно, що він звик бути попереду, прагне визнання власних здобутків і привносить їх як об'єкт поклоніння. Попри відсутність детальної характеристики, уявляється огрядний чоловік з черевцем. Так само як і образ кума, який заходить повагом, з п'єси «Народний Малахій». Але тут в образі Кума бачимо прагнення завернути Малахія додому, повернути його назад, згадує їх рибальські пригоди. У цілому можна сказати про позитивні якості персонажа, але недолік таких героїв у їх пасивному спогляданні світу. У даному випадку, маємо справу зі зворотнім процесом, коли характер героя починає працювати на його портрет. Під такий ракурс підпадає й образ Маклени з п'єси «Маклена Граса». Порівнює її Анеля з кропивою на пустирі, з їжаком. Така характеристика повністю розкриває її сутність. Маленька дівчинка захищається від світу, прагне вижити у жорстокому і безкомпромісному світі морального гниття та духовного запустіння.

Не викличе заперечення той факт, що майстер завжди «обирає для портрета лише ті риси, у яких найбільше виражене душевне життя людини і які дають таке яскраве поняття про усі інші риси, так, наче вони описані» [1, с. 136]. Так, для маклера Зброжека усе життя зводиться лише до матеріального статку. Його професія уже обумовлює таке порівняння: «Ранок як банк, сонце як золотий долар. [4, с. 269] (такий прийом дістав назву проф-асоціації).

Поряд з портретними характеристиками героїв, на особливу увагу заслуговує у драмі пейзаж, що посилює драматизм, стає відображенням душі персонажа. У Куліша він найбільш промовляє до реципієнта. Часто характеристика місця дії зводиться лише до одного образу-символу. Приміром цьому є образ крапель у підвалі, де проживає Настя («Патетична соната»). Уява малює темний підвал, з покритими цвілью стінами, страшенний холод та вогкість, а головне – страждання і важкий труд. І щастям для цієї невибагливої жінки стають не сприятливіші умови

життя, а повернення чоловіка з війни. У цьому ж творі порівняння тиші зі штилем малюють в уяві картини залитої сонцем вулиці. Спека ніби відчувається читачем. Автор дуже майстерно малює зорові пейзажі.

Пейзаж у п'єсі «Вічний бунт» виступає засобом відчуження Ромена: «Глинища. Смітники. Собаки тягають падло... Он цвинтар і поле. Заходить сонце. Воно грізно-червоне і страшне... Між ним і мною пролетів якийсь птах і тінь боляче ударила в голову. О, який великий, жакхливий розлад у світі! Вічний розлад у світі!» [3, с. 442]. Саме через природу автор відображає почуття і настрої. І світ порівнюється героєм з опрічною камерою, а він сам стає ув'язненим за суворою ізоляцією.

Прикметно, автор вимальовує пейзажі за принципом контрастного зіставлення. Спочатку «Був жовтень. Був ранок. На обріях у мареві дзеркалилась комуна...», а потім «квіточки, болонки, моди і поруч злидні, старці, купи гною? Зона! Порожньо і сифілістично в степах республік» [3, с. 313]. Так і у п'єсі «Маклена Граса»: первісно Ігнацій Падур грав музику, що асоціювалася з надією усього людства, а тепер «Тепер ось що: минули і революції і соціалізм, і комунізм. Земля стара і холодна. І лиса. Ані билиночки на ній. Сонце як місяць, а місяць – як півсковорідки» [4, с. 305]. Маклена ж вірить, що земля буде освітлена як сонце.

Не оминає автор пейзажів, які існують тільки в уяві героя і стають означенням його найпотаємніших бажань і прагнень. Приміром, мрії Романа з п'єси «Прощай, село»: «Грушка б процвітала, бджілки золоті на цвіті. А літом у холодочку відпочивали б. У дворі ходив би, а за мною сонце...», але віжки напнулися... [3, с. 161]. Потрібно робити вибір, хоч яким болісним він не буде.

Загалом, вияви мистецтва живопису у текстах різноманітні. Окрім багатогранної кольорової палітри, широко у п'єсах представлені портретні характеристики та пейзажі. У творах Миколи Куліша вони окреслені кількома штрихами, натяками, що сприяє не тільки економії мовних засобів, а й лишає місце для вияву фантазії реципієнта. Дана розвідка є лише першою сходинкою до осягнення глибин мистецького синтезу у творах Миколи Куліша. Наступним планується дослідження ролі музики та архітектури у п'єсах автора.

Список літератури

1. Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Вещь. Пейзаж / Б. Галанов. – М.: Сов. писатель, 1974. – 344 с.
2. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія / Наталя Кузякіна. – К.: Рад. письменник, 1970. – 456 с.
3. Куліш М. Твори : у 2 т. / Микола Куліш [упор., підг. текстів, комент. Л. С. Танюка]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: П'єси. – 1990. – 509 с.
4. Куліш М. Твори : у 2 т. / М. Куліш. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, док-ти, листи, спогади. – 1990. – 877 с.
5. Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова / Урал. пед. институт. – Екатеринбург, 2002. – 463 с.
6. Флоренский П. А. Произведения : в 2 т. / П. А. Флоренский. – Т. 2: У водоразделов мысли [Вст. ст. С. С. Хорунжего]. – М.: Правда, 1990. – 448 с.

Ковалёва Т. В. Живописность драматургического стиля Миколы Кулиша / Т. В. Ковалёва // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 129–134.

В статье акцентируется внимание на особенностях апелляции к искусству живописи в произведениях выдающегося украинского драматурга XX столетия Микола Кулиша. Прослежены закономерности цветового оформления его пьес, очерчена символика красок, сформированная в духе экспрессионизма. Рассматриваются портретные характеристики героев как развернутые, психологически утонченные символы. Проанализировано авторское обращение к пейзажу как средству усиления драматизма, отображения души персонажа.

Ключевые слова: живописность драматургического стиля, цвет, пейзаж, портрет, символ, экспрессионизм.

Kovaliova T. V. The picturesqueness of the dramatic style by Mykola Kulish / T. V. Kovaliova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 129–134.

This article emphasize the features of display art of painting in the works by outstanding Ukrainian play writer of XX century Mykola Kulish. The critic pays attention on the model of color schemes in author's plays, outline the symbolism of colors formed in the sense of expressionism. A special role in the works by Mykola Kulish plays a portrait of the hero as a psychologically intricate symbol. Also we can say about literary landscape as a way to enhance the dramatic power, which acts as an image of the soul of the character.

Painting in the works of the playwright is an integral part poetics his dramas. Already a method of transmitting colors claims on the special status of colors in the works by writer. They are presented in a typical expressionism key. The color scheme here is often presented in the opposite sense. Red, black and blue - the main colors in the works by Mykola Kulish. Portrait characteristics are laconic, author uses them in the plays for the purpose of disclosure of the hero. Similarly, the playwright uses the landscape. In the plays of dramatist an image can already turn in the whole picture, and landscape acquires emotional painting.

Keywords: poetry painting, color, landscape, portrait, symbol, expressionism.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 398:[821.161.2+801.81]

МАГІЧНИЙ КОД У ПОВІСТІ МАРІЇ МАТІОС «ЧЕРЕВИЧКИ БОЖОЇ МАТЕРІ»

Кривенко О. В.

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: oksanaugr@rambler.ru

У статті обґрунтована важливість розгляду магічного коду в українській літературі взагалі та повісті Марії Матіос «Черевики Божої Матері» зокрема. Схарактеризовано основні формо-змістові репрезентації цього коду у тексті та важливість його для однолінійного трактування твору. Детально розглянуто розповсюджені магічні етноконцепти «чорної хвороби», «знахарки», «обряду від посухи» тощо. З'ясовано функцію спорадичних вірувань у тексті. У результаті дослідження визначено мету використання магічного коду у творі.

Ключові слова: магічний код, етнокод, етнореалія, етноконцепт, рефлексія, постмодернізм.

Дослідження художнього тексту з точки зору феномена національного коду набувають останнім часом все більшої популярності. Одним із специфічних і водночас малодосліджених на сьогодні варіантів національного коду є магічний.

Особливого звучання притаманний українській літературі на різних етапах магізм (як і міфологізм) набуває наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть. Однак, якщо у минулому цей код виражався зазвичай через сюжетно-образні включення, то нині – через явища інтермедіальності: відбувається наскрізна репрезентація його у творі, «втягування» читача до магічного світогляду і погляд звідти (зсередини) на події. Показовою у цьому сенсі є повість Марії Матіос «Черевики Божої Матері», яку сама авторка назвала вирваною сторінкою з буковинської саги. Саме генеалогічне визначення «сага» налаштовує на сприйняття розлогого епічного твору побутово-історичної тематики, а означення «буковинська» конкретизує геолокацію місця дії твору. Однак національний колорит тут представлений не звичайними для ХХ століття реалістичними й етнографічно вартісними побутовими описами, а крізь призму забороненого від часів прийняття християнства магічного світогляду.

Вже з перших сторінок твору реалізується мотив невідомої хвороби головної героїні. Із ходом оповіді з'ясовується, що це так звана «чорна хвороба». Для більшості читачів вона так і залишається якоюсь загадковою недугою, а носій українського магічного етноментального коду розуміє, що йдеться про епілепсію, народна назва якої етимологізується через симптоми потьмарення свідомості під час її нападу і реалізується в уявленнях про зв'язок її із ніччю та чорним кольором: «*Та минувся раптово той час хоробрості, коли – скік-скок! – лопотів у вухах нічний гомін, хрускали під ніжками сучки і шурхотіло всохле букове листя: від недавньої пори понад усе Іванка боїться темряви. Тепер нічна чорнява говорить з дитиною тими самими – але вже страшними – потворними голосами, шумить відьомськими пасмами потоків, перегукується дзьобатими совами, лякає шурхотом їжаків і*

тінями давно померлих людей чи небачених досі упирів» [3, с. 69]; «Коли б не отой нічний переляк, що зробив її хворою і боязливою, Іванка й дотепер ходила би літніми стежками у пошуках цілющих трав, а найбільше – шукала би цвіту папороті, щоб мати таку силу, як мав її прадід Никифор, чи як має москалиця Северина» [3, с. 20]; «Нічний страх навернув до Іванки хворобу» [3, с. 69]; «Ох, вона вже боїться не так нападу тої своєї чорної хвороби, що вернулася до неї і яка будь-де кидає Іванку до землі й немилосердно б'є у судомах, як боїться знову відчутти на грудях холодну гадину страху, яку не може потоптати в собі з тої страшної ночі, що налякала її до смерті» [3, с. 37–38]; «З того часу Іванка почала заїкатися, а подеколи її змагала падуча, яку в селі називали чорною хворобою» [3, с. 58].

У повісті навіть описане народне уявлення про зв'язок ночі із «нечистою слою»: «Усяка нечисть найбільшу силу і найбільше нахабство має вночі» [3, с. 39].

Через чорний колір формулюється й такий озвучений у творі народний спосіб лікування епілепсії: «Нічого, Борсучко, на світі не робить, лиш слухайте мене і добре буде: поведіть дитину до тіла, коли хтось у селі спокійниться, і най вона трохи потримається за мерця – страх як рукою зніме» [3, с. 45]. Очевидно, що тоді вже чорний колір асоціювався із поховальним обрядом, зі смертю, яка, у свою чергу, теж асоціювалася із ніччю, тобто світом навпаки, іншим світом, світом мертвих, що підтверджується наділенням місяця у замовляннях титулом князя і спілкуванням його із мертвими (наприклад, у замовляннях від зубного болю): «...А на ранок сталася біда: ні з того ні з сього дитина упала замертво перед коритом із водою, і з рота її пішла біла піна. Дівчинка забилася в короткій судомі, упісявшись при тому, – і тут-таки, заледве не під коритом, мертвецьки заснула, навіть не здригнувшись, поки дід заносив її до хати» [3, с. 54].

Таким чином, архітектоніка повісті знаходить своє стрижневе композиційне вираження через мотив епілепсії, на яку хворіє головна дійова особа у повісті. Усі події у житті Іванки та її рідного села переживаються нею через цю хворобу – через її загострення чи відступ.

Спорідненим із хворобою головної героїні семантичним відгалуженням сюжетної лінії є її спілкування із «москалицею» [3, с. 40] – варіантом знахарки / чаклунки / відьми, яка намагається допомогти Іванці позбутися епілепсії. Ця сюжетна гілка має, скоріш за все, орнаментальну та етноінформативну функції, оскільки функціонує у тексті недовго і не має продуктивного зв'язку із іншими сюжетними лініями твору.

Северина-москалиця з'являється у напівімпровізаційній оповіді саги непомітно плавно. Її характеристика подана цілком у дусі традиційних українських містичних уявлень про чаклунок: «Якось так чудно та Северина кожного разу говорить, – так, ніби сон у неї вливає... А Іванка підіпре руками личко та й дивиться, як висока жінка в чорному мовчки розкладає у кошики попід стелею годівлю для своїх служниць-гадюк. Москалиця нічого в світі не боїться. Ні цієї нєхарі, що живе з нею в хаті, ні ночі, ні грому. І навіть людей москалиця не боїться» [3, с. 40]; «Жила байстрючка, вбираючи в себе всі хитрі й не дуже закони гірського життя, закони тутешньої природи і тутешніх забобонів, знахарства і просто мудрої винахідливості. І попри відлякуючи свою натуру, не мала в цих горах собі пари ні у

прямому, ні в переносному сенсах: була знахаркою, що зцілювала людей ліками із трав і лиш їй відомими заговляннями» [3, с. 74].

У тексті повісті широко представлені й забобони, які так само мають магичне коріння: «Казала тобі, не треба дівку чоловічим ім'ям називати» [3, с. 71], «Дитина родилася на Івана, з ім'ям родилася, то що, були би Катериною чи Параскою називали?» [3, с. 72], «Дівка росте файна, знають, що посаг буде добрий, то й зурочили» [3, с. 72], «Зурочили – не зурочили, а продати Іванку треба» [3, с. 72], «А може її голу зважити? Ні слабувати більше не буде, ні ворожки не будуть її брати?» [3, с. 72], «Ти не знаєш, що жінка, яку зважили голою, перед смертю карається не менше, як відьма?» [3, с. 72], «Пам'ятаєш, у той день, коли родилася Іванка, Дмитрючка приходила позичати шатківниці? На холеру їй була шатківниця на Івана Купала, коли капусту лиш зав'язуються? Але якась дідьча мама її принесла тоді в хату, а ти й не відмовила позичати ту дурну шатківницю, була би сказала, що розломилася. Або ти не знала наперед, що дитина не буде триматися хати» [3, с. 73] та ін.

Етномагічний код у «Черевичках Божої Матері» реалізований також через концепти інших реалій. Зокрема тут відображені народні вірування у добру й лиху годину, долю, зурочення, обереги, купальську ніч. Тут описані магичні уявлення про боротьбу із посухою за допомогою свяченого маку (магія за аналогією численних зернят із дощовими краплями), перевертання хреста на цвинтарі, годування «божки» усім найсмачнішим у хаті. Аби розуміти усі ці реалії, необхідно не тільки бути носієм українського менталітету, але й мати глибоке розуміння магичного світогляду, щоб сприймати повість під правильним кутом зору, хоч постмодерна література і передбачає можливість для індивідуального тлумачення тексту відповідно до свого культурного арсеналу. Твір змушує оновити свою парадигму осмислення дійсності завдяки рефлексії. Прикметно, що магичний код у повісті реалізований через дванадцятирічну головну героїню, оскільки магія взагалі асоціюється із ранніми «наївними» етапами існування того чи іншого суспільства. Такий збіг не можемо вважати випадковим.

Використання магичного коду для текстового аналізу є новим для українського літературознавства, однак достатньо перспективним. Оскільки будь-який код є специфічною формою комунікації і водночас асоціативним полем, надтекстовою організацією значень, що дає підстави для варіативності інтерпретації, магичний етнокод адресує той чи інший твір носіям конкретної мови та менталітету. Таким чином, він стає стимулом для осягнення традицій народу з метою складання якнайповнішого культурного вітражу з наявного літературного тексту.

Водночас магичний код може сприйматися як «трамплін інтертекстуальності» [2, с. 291] завдяки проголошенню принципів вільного руху сенсів, які не мають єдиного змістового центру, а є, на перший погляд, довільним комбінуванням елементів. Загалом стилістику твору можна порівняти із латиноамериканським магичним реалізмом, де органічно поєднуються елементи реального та фантастичного, побутового та містичного, дійсного та уявного. Домінантою усього твору є специфічне бачення світу як хаосу, позбавленого причинно-наслідкових зв'язків, що постає перед свідомістю читача у вигляді невпорядкованих фрагментів

потокі пам'яті, за допомогою якої відбувається злиття історичних та художніх традицій і одночасне дистанціювання від них, перетікання з однієї традиції в іншу, активне залучення до тексту етноалегорій, етносимволів, етнореалій, етномістики, співвіднесених із особистим досвідом автора і сформованих у свого роду неоміф.

На межі століть в українській літературі творча особистість прагне належати або абсолютизованій зовнішній єдності (народу), або абсолютизованому власному внутрішньому світові [1]. Завдяки складним історичним умовам, у яких існував український народ протягом століть, нова етносвідомість, виражена у художньому слові, набуває особливого значення. Для її створення необхідна рефлексія у ментальні етноглибини задля віднайдення об'єднуючих народ рис, якнайповніше відображених у магічному коді як сукупності суспільно витворених способів осмислення дійсності та впливу на неї.

Ніла Зборовська називала код української національної літератури психоісторичною проблемою [1]. Насправді у «Черевичках Божої Матері» Марія Матіос подає складний період історії Буковини (червень-липень 1941 року) і на її тлі – драму людини на одній з територій, які історик Тімоті Снайдер назвав «кривавими землями». Завдяки магічному коду письменниці вдається перетворити епос про страшний історичний період на захоплюючу розповідь, при чому містика тут не заважає сприйняттю основного змісту твору, а навпаки створює і поглиблює необхідний настрій.

З огляду на викладені вище факти стає зрозумілою основна функція магічного коду у повісті Марії Матіос «Черевички Божої Матері»: поетизація минулого, імітація усного переказу легенд, як це відбувалося у долітературні часи із етнодидактичною метою. Реалізована ця функція завдяки стрижневому магічному етноконцепту, через який осмислюються усі події твору, а також за допомогою спорадичних етнореалій, які можуть бути дешифровані повною мірою тільки за умови володіння українським етномагічним кодом.

Список літератури

1. Зборовська Ніла. Код національної літератури як психоісторична проблема / Ніла Зборовська. – Режим доступу: http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=34&limit=1&limitstart=0
2. Ильин И. И. Постмодернизм – словарь терминов / И. И. Ильин. – М.: Интрада, 2001. – 384 с.
3. Матіос Марія. Черевички Божої Матері: вирвана сторінка з буковинської саги: Повість / Марія Матіос. – Львів: ЛА «Піраміда», 2013. – 208 с.

Кривенко О. В. Магический код в повести Марии Матиос «Башмачки Божьей матери» / О. В. Кривенко // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 135–139.

В статье обоснована важность рассмотрения магического кода в украинской литературе в общем и повести Марии Матиос «Башмачки Божьей матери» в частности. Охарактеризованы основные формально-смысловые репрезентации данного кода в тексте и обоснована важность его для однолинейной трактовки произведения. Подробно рассмотрены распространённые магические этноконцепты «чёрной болезни», «знахарки», «обряды от засухи» и др. Выяснена функция спорадических верований в тексте. В результате исследования определена цель использования магического кода в литературе.

Ключевые слова: магический код, этнокод, этнореалия, этноконцепт, постмодернизм.

Kryvenko O. V. The magic code in Maria Matios's story "Shoes of the Mother of God" / O. V. Kryvenko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 135–139.

The article is devoted to the justification of importance of a magic code in the Ukrainian literature generally and Maria Matios's "Shoes of the Mother of God" in particular. The article touches upon the main formal and semantic representations of this code in the text and its importance for unilinear treatment of the work. The article gives a detailed analysis of widespread magic ethnoconcepts of "a black illness", "a healer", "a ceremony from a drought", etc. Much attention is given to the function of sporadic magic beliefs in the text. The fact that the magizm (as well as a mythologism) was characteristic for the Ukrainian literature at various stages, but he receives special value at a turn of the twentieth and twenty first century is stressed. It is shown that it was succeeded to turn the story about the bloody period in the history of the country into the fascinating saga having the purpose a past poeticizing. In conclusion the purpose of use of a magic code in literature is defined.

Keywords: magic code, ethnocode, ethnoreality, ethnoconcept, postmodernism.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 821.161.2

МІЖ ЕТНОГРАФІЗМОМ І ПОСТМОДЕРНОМ (ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ ХАРАКТЕРУ ПЕРСОНАЖА У ПРОЗІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА)

Кумкова О. Г.

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: kumkova@gmail.com*

У статті обґрунтовується доцільність застосування елементів постмодерних методологічних підходів до вивчення творчості одного з провідних представників українського прозового шістдесятництва – Євгена Гуцала. У багатьох своїх творах (особливо в романній трилогії “Позичений чоловік”, “Приватне життя феномена” і “Парад планет”) письменник запропонував авторську версію синтезу етнографізму й постмодернізму. Літературознавчі стереотипи перешкодили дослідженню його прози під цим кутом зору, через те яскрава трилогія про Хому Прищепу так і не здобулася на адекватний аналіз і досі не здобула належного місця в історії української літератури.

Ключові слова: етнографізм, літературний характер, постмодернізм, карнавальність, симулякр.

Основною гіпотезою даної статті є припущення, що творчість одного з найпомітніших представників українського прозового шістдесятництва Є. Гуцала демонструє авторську концепцію літературного характеру, яка в рамках української літературної традиції органічно поєднує два історичні “полюси” трактування образу людини: архаїчний народнописенний і сучасний постмодерний.

Ця теза може видатися дискусійною передусім через стереотип критичної рефлексії прози письменника, за яким він одностайно визнається адептом етнічно орієнтованої літературної традиції, не виходячи за її рамки, тобто є представником панівної в українській прозі “лірико-романтичної” стильової течії. За рамки цього панівного уявлення не виходила сучасна письменникові критика, не порушує їх і літературознавство останніх років. Так, в одному з дуже небагатьох спеціальних досліджень творчості Є. Гуцала – кандидатській дисертації Н. Полохової “Своєрідність психологізму в художній прозі Є. Гуцала 70-х років ХХ ст.” (Дніпропетровськ, 2009) – авторка зосереджується винятково на традиційних етнічно орієнтованих гранях психологізму Гуцалової прози [Див.: 2]. Певна річ, це виправдано обраними в роботі хронологічними рамками – 1970-ми роками. Цей період у творчості письменника і справді практично не порушує монолітності визначальної для ранньої творчості письменника художньої концепції характеротворення, хоча навіть у попередній період виразно окреслилися новаторські, багато в чому експериментальні стратегії художнього психологізму в повістях “Мертва зона” (1967), “Родинне вогнище” (1968), дилогії “Шкільний хліб” (1971–1973) та ін. У 1980–1990-х роках ці творчі інтенції дедалі міцніють в “ексцентричних” оповіданнях збірок “Полювання з гончим псом” (1980), “Мистецтво подобатись жінкам” (1986), “епосі-еросі” “Блуд” (1993), “Імпровізація плоті” (1993) та ін. Своєрідним підсумком цих шукань є трилогія про Хому Прищепу (1981–1984), у якій поєдналися в одне ціле найрізноманітніші раніше

апробовані прийоми гротеску, травестії, бурлеску, інтертекстуальності, іронії тощо. Саме в цих творах відбувся фінальний етап еволюції авторської концепції літературного характеру – від монолітної традиційної реалістичності 1960-х років через деструкцію цілісності образу персонажа в 70–80-х роках до постмодерної колажності 1990-х.

Проте ця еволюція пройшла повз увагу літературознавців, які й досі залишаються на позиціях устояної реалізоцентричної концепції трактування прози Є. Гуцала. Ось як характеризує роман “Історія української літератури ХХ ст.”: “Герой трилогії Є. Гуцала Хома Прищеп – персонаж народного комічного дійства, втілення найвиразніших рис національного характеру, насамперед оптимістичного світосприйняття, морального здоров’я, життєвої сили та мудрості. Роблячи саме такого персонажа героєм романної трилогії, письменник, вочевидь, мав намір оновити, осучаснити традиційну постать українського фольклору – веселого мудрого оповідача й навчителя життя” [2, с. 321]. Цей стереотип, безумовно, має достатні підстави, проте він виявляється, на нашу думку, не в усьому вичерпним.

Не відкидаючи такого уявлення, ми пропонуємо внести в нього істотні корективи, маючи на оці передусім експериментальний роман-трилогію Є. Гуцала “Позичений чоловік”, “Приватне життя феномена” і “Парад планет”. Цей великий і досить помітний свого часу твір так і не здобувся на більш-менш певну літературознавчу оцінку саме тому, що критика так і не знайшла відповідного інструментарію для його аналізу. Стереотип трактування творчості письменника в даному разі заблокував можливість адекватної літературознавчої інтерпретації твору. Оцінка виявилася правомірною лише частково, оскільки ні багатство лінгвістичних імпровізаційних скарбів-стилізацій під етнічну автентіку, ні сюжетне розгортання метафори-консейту в подієвий ряд роману-трилогії, ні безліч дотепних ситуацій, які виникають на перетині реального життя і його фольклорного “зліпка”, не розкривають усієї повноти змісту твору і викликають у читача і критика непорозуміння. У романі відчувається прозорий натяк на значно глибший смисл, філософське узагальнення, проте знайти підказку в дешифруванні традиційних художніх стратегій виявляється неможливим. Чи не варто пошукати такої підказки в іншій сфері?

Наближенням до адекватної наукової рефлексії пізньої прози письменника є зауваження Л. Тарнашинської щодо “психологічних канонів” творчості Є. Гуцала (канони “родинного вогнища”, “позиченого чоловіка” та ін.)” [Див.: 7, с. 68]. Проте не тільки в “канонах” а й у їхньому руйнуванні криється розгадка багатьох особливостей характеротворення митця. Є. Гуцало належав до тих письменників, які не замикалися у вузьких рамках традицій і були чутливими до найновіших відкриттів свого часу. Його творчість демонструє жвавий відгук на модерні атрибути життя, прагнення освоїти новітні тенденції часу, аж до епатажних (згадаймо його еротичні оповідання і задум написати “Український декамерон”). Письменника цікавили досягнення науки, філософії, літератури, він був по-справжньому відкритий до сучасності. Навряд чи міг він пропустити повз увагу й таке потужне філософсько-мистецьке явище, як постмодернізм, що став своєрідною літературною модою в Україні, починаючи з 1980-х років.

Саме в цей час, найбільше завдяки творчості Ю. Андруховича і гуртові “Бу-ба-бу”, в українській літературі починає утверджуватися своєрідна “карнавальна” версія постмодернізму (точніше, посттоталітаризму). В основу її була покладена теорія карнавального сміху видатного російського вченого М. Бахтіна, яка послужила зручною моделлю для конструювання українського “світу навпаки”. Вона стала найпоширенішим варіантом адаптації постмодернізму в українській культурі, породила безліч наслідувань. Мабуть, теорія карнавальності справила тут роль своєрідного “фільтру”, оскільки практично всі постулати європейського постмодернізму засвоювалися в українській літературі переважно через неї. Тим часом концепція карнавальності для української культури є абсолютно чужою. Вона жодним чином не пов’язана ні з народними, ні з літературними традиціями. Карнавал – питома явище європейських країн із віковими устоями королівської автократії, придворної знаті, закріпачення трудового люду. “Світ навпаки” тут має цілком конкретний сенс: раз на рік аристократія міняється ролями з плебсом, і ця всенародна гра відбувається в атмосфері справді всеосяжного світоглядного сміху.

В українській традиції сміхова культура засновувалася на зовсім інших світоглядних засадах. Їх значно складніше відшукати, узагальнити, концептуалізувати, а тому вони так і залишаються досі зовсім недослідженими. Центральну фігуру карнавалу – “короля дурнів” – уявити в українських реаліях практично неможливо. Тим часом навіть сконструйована за чужим зразком “українська карнавальність” виявилася надзвичайно продуктивною в літературі 1980–90-х років. Вона стала запозиченим в архаїчній західноєвропейській етнокультурній моделі ключем, який виявився придатним для створення художнього образу світу постмодерної України.

Проте “карнавальність” була не єдиною версією українського постмодернізму. Існували й інші, менш помітні, витіснені на периферію українського культурного простору домінантною моделлю. Вони просто не визнавалися за постмодерністські, оскільки не відповідали визначенням “карнавальності”. Однією з таких авторських пропозицій питома українського, незапозиченого, несконструйованого постмодернізму, на нашу думку, можна вважати трилогію “Позичений чоловік”, “Приватне життя феномена” і “Парад планет” Є. Гуцала. Це справді, за влучним висловом Г. Штона, “роман, в якому владарює сміх” – і сміх не Бахтінський, не карнавально-європейський, а український.

Першому романові трилогії передувала ціла низка жартівливих новел, які ввійшли до книжок “Полювання з гончим псом”, “Мистецтво подобатись жінкам” та ін. У них уже відчутна письменницька інтенція знайти український відповідник європейській тенденції до конструювання іронічного, ігрового середовища літературного твору, до створення сміхової “картини світу”, до гумористично-епатажного порушення багатьох культурних табу. “Свідомий еkleктизм живить гіпертрофовану надлишковість художніх засобів і прийомів постмодерністського мистецтва, естетичний «фрістайл»” [4, с. 350] – ця типова для новітнього літературного дискурсу властивість повною мірою притаманна трилогії Є. Гуцала. У ній панує іронія, “несерйозний” погляд на світ, який, хоч і корениться у старовинних народних традиціях, усе ж значною мірою кореспондує з

найсучаснішими філософськими концепціями. Ігровий, іронічний принцип побудови романного середовища і моделювання характеру головного персонажа цілком відповідає одній із центральних властивостей постмодернізму, відзначеній у “Юдолі постмодерну” Д. Харві: “...Все типово постмодерністське позначено карбом гри, самоіронії і навіть шизофренії, воно являє собою реакцію на суворе самостояння всього високого в модернізмі. За своїм ставленням до культурної традиції постмодерн виглядає як глумливий лубок, і винахідливо створюване ним враження повної відсутності будь-якої глибини позбавляє престижу всяку метафізичну нарочитість...” [Цит. за: 3, с. 85]. Подібна атмосфера тотальної іронії визначає основну тональність трилогії – від наративної стратегії до побудови сюжету й характеротворення.

Іронізм Гуцала виростає зі своєрідного парадоксального осмислення мовної стратегії. У літературі можна знайти чимало прикладів “самодостатності” мовностилістичних засобів, притаманної романові Є. Гуцала. Це і “Енеїда” І. Котляревського, “Баба Параска і баба Палажка” І. Нечуя-Левицького, “Козацькому роду нема переводу...” О. Ільченка, у світовій літературі – “Кола Брюньон” Р. Роллана та багато інших. Проте в усіх подібних творах лінгвостилістика завжди підпорядкована самостійному сюжетові, незалежним від мовної стихії образам персонажів, сюжетові, ситуаціям. У трилогії ж Гуцала лінгвістична “оболонка” є не засобом передачі певного змісту, а навпаки: вона породжує цей зміст. Світ і засіб його мовного відображення помінялися місцями: мова стала джерелом картини світобудови, життя і його метафора набули протилежних знаків – персонажі й події роману стали експлікацією мовних метафор. Буття в романі Гуцала стало “метафорою” мови. Ця парадоксальна властивість поезики трилогії кореспондує із класичним трактуванням постмодерністської іронії Р. Рорті, який підкреслював плюралізм переконань новітнього іроніста, відсутність порядку, заданого мовного алгоритму. “Випадковість” мовної стратегії свідчить про реалізацію творчої свободи, а не просування до Істини. Загальний поворот постмодернізму від теорії до наративу, літературного опису й переописування життя приводить до “універсального іронізму постметафізичної культури” [Цит. за: 5, с. 54]. Подібно до того, як революції раптово змінюють словник і соціальні інститути, переописуючи світ, нова лінгвістична поведінка в епоху постмодерну істотно змінює особистість. Історія постає перед нами у вигляді метафор, і саме фантазія автора цих метафор стає ключовою фігурою нової епохи. Важливою особливістю поезики роману Є. Гуцала є те, що “автором” розгалуженої метафорики трилогії лише частково є оповідач, Хома Прищеп. Центральний персонаж тут виступає скоріше ретранслятором традиційних фольклорних скарбів, і саме на цій основі відбувається своєрідний синтез стародавньої етнічної традиції і світоглядних новацій постмодернізму. Образ самого персонажа значною мірою залежний від його мовної поведінки, структура його характеру є експлікацією традиційних народнопоетичних концептів. Звідси – парадоксальна структура Гуцалового інтертексту: система цінностей народного світобачення виступає не як “допоміжний засіб” створення художньої картини світу, а як її джерело. На відміну від попередньої творчості, де на образи персонажів

справляли вплив лише окремі прийоми постмодернізму (інтертекстуальність, колажність, іронія тощо), у трилогії про Хому Прищепу письменник уперше створює не образ героя, а симулякр, іронічний образ-вигадку, образ-небилицю, “прототипом” якого є не людина, а народнопоетичні метафори окремих граней психології.

Сюжет роману “Позичений чоловік” є перифразом української народної пісні “Ой там, на точку, на базарі / Жінки чоловіків продавали...” Найбільшим ганджем Мартохи, Хоминої дружини, є позички та борги. “Нема, либонь, у Яблунівці такої хати, в якій би Мартоха та щось не позичила на своєму віку, і немає, звісно, такого дня, щоб вона перед кимось у боргу не була!” [1, с. 157]. Стереотипний народнописенний образ затятої позичальниці породжує парадоксальну ситуацію: Мартоха позичає свого чоловіка Одарці Дармограїсі. Ця іронічна небилиця стає рамкою для подальшого розвитку подій, обростає такими само парадоксальними ситуаціями, в яких діють цілком детерміновані системою фольклорних концептів персонажі.

Є. Гуцалові належить своєрідний авторський “винахід”, який можна назвати *подвійною стилізацією*: породжені народною фантазією образи людей і характерні для фольклорних перлин сюжети й ситуації стилізуються у формі народної оповідної стратегії, рясно пересипаючись прислів’ями, приказками, загадками й незліченними авторськими варіаціями на народнопоетичні теми. Ось лише навамання взятий приклад: “Осінь – пора весіль, а в голови колгоспу Михайла Григоровича Дима якраз дівка стала на порі. А коли дівка дозріє, то треба дивитись, щоб не перезріла, бо дівка – це такий овоч, який не законсервуєш, бо дівка – це така ягода, яку не засушиш на зиму. Дівчина – це те літнє наливне яблуко, яке любить, щоб його зірвали саме впору. І хоч кажуть, що лакома вівця до солі, коза до волі, а дівка до нової любові, та то не про Катрю, не про головишину дочку: і вродлива, і розумна, і скромна, і шаноблива” [1, с. 296]. Подібна оповідна стратегія притаманна й для наступних двох романів трилогії, ставши авторською версією питоми української “карнавальності”, синтезу постмодерністської іронічності, гри, колажності з традиційними атрибутами фольклорно-літературної традиції. Певна річ, трилогія багатьом критикам видалася не в усьому вдалою, надмірно експериментальною, нарочитою, проте твір, за одноставним визнанням літературної громадськості, настільки колоритний і яскравий, що заслуговує на глибше прочитання авторського задуму й належне місце в історії української літератури.

Отже, гра, інтертекстуальність, іронічність та багато інших типових прийомів постмодернізму активно апробувалися у творах Є. Гуцала. Його новели й повісті засвідчували важливу світоглядну ознаку постмодерну: глобальну втрату сенсу старої системи, її ідеології, моралі, життєвих принципів, цілей буття. Проте письменник ніколи не робив цього нарочито, епатажно, органічно включаючи елементи нової світоглядної системи у свої твори. Він ніколи не конструював прозу, не нав’язував літературі схеми і не користувався готовими “рецептами” творчості, що помітно в багатьох визнаних українських постмодерністів. Саме тому вловити навіть окремі елементи цієї стильової системи у прозі Є. Гуцала дуже важко. Проте в трилогії про Хому Прищепу вони виявилися найповніше, і ігнорувати виразні

елементи постмодернізму в романах – означатиме й надалі відмовлятися розуміти специфіку їхньої поетики. До цих романів органічно привела творча еволюція письменника, розвиток наративної стратегії та художньої концепції характеру персонажа, яка постала у зрілій прозі Є. Гуцала – оповіданнях із книжок “Полювання з гончим псом”, “Мистецтво подобатись жінкам”, повістях “Мертва зона”, “Родинне вогнище”, “окупаційних фресках” “Співуча колиска з верболозу”, діалогії “Шкільний хліб”, “епосі-еросі” “Блуд”, “Імпровізація плоти” та ін. У романі-трилогії про позиченого чоловіка маємо підсумок цієї еволюції – Є. Гуцало запропонував авторську версію синтезу етнічних традицій і постмодерністських художніх прийомів, що виявилась у персонажах-симулякрах, у “подвійній стилізації” наративу, експлікації народнопоетичних концептів в образній структурі романів і водночас використанні їх як стратегічного оповідного прийому.

Список використаних джерел

1. Гуцало Є. Твори: в 5 т. / Є. Гуцало. – Т. 3: Повісті, роман. – К.: Дніпро, 1997.
2. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. / за ред. В. Дончика. – Кн. 2. – К.: Либідь, 1998.
3. Кнабе Г. С. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринуэя “Брюхо архитектора” / Г. Кнабе // Вопр. философии. – 1997. – № 5. – С. 80–95.
4. Культурология. ХХ век : словарь-справочник. – СПб.: Университетская книга, 1997.
5. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000.
6. Полохова Н. В. Своєрідність психологізму в художній прозі Є Гуцала / Н. Полохова. – Автореф. дис... канд. філол. наук за спец. 10.01.01 – укр. література. – Дніпропетровськ, 2009.
7. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008.

Кумкова О. Г. Между этнографизмом и постмодерном (Эволюция концепции характера персонажа в прозе Евгения Гуцало) / О. Г. Кумкова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 140–146.

В статті обґрунтовується цілесобразність застосування елементів постмодерністських методологічних підходів к изучению творчества одного из ведущих представителей украинского прозаического шестидесятилетия - Евгения Гуцало. Во многих своих произведениях (особенно в романной трилогии "Муж займы", "Частная жизнь феномена" и "Парад планет") писатель предложил авторскую версию синтеза этнографизма и постмодернизма. Литературоведческие стереотипы мешали исследованию его прозы под этим углом зрения, потому яркая трилогия про Фому Прищепу и не подлежала адекватному анализу до сих пор не получила должного места в истории украинской литературы.

Ключевые слова: этнографизм, литературный характер, постмодернизм, карнавальность, симулякр.

Kumkova O. G. Between ethnographism and postmodern (The evolution of the concept of the nature of the character in prose Eugene Hutsalo) / O. G. Kumkova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 140–146.

The article substantiates the feasibility of the elements of postmodern methodological approaches to the study of the works of one of the leading representatives of Ukrainian prose sixties - Eugene Hutsalo. In many of his writings (especially in novelistic trilogy "Debt Man", "Life phenomenon" and "Parade of Planets"), the writer suggested that the author's version of the synthesis of ethnographic and postmodernism. Literary stereotypes hinder the investigation of his prose from this perspective, because the brilliant trilogy about about Thomas Prischepa and not subject to adequate analysis so far has not received its due place in the history of Ukrainian literature.

Keywords: ethnographism literary character, postmodernism, carnival, simulacrum.

Стаття надійшла до редакції 11 грудня 2014 року

УДК 821.161.2-3.09

РАЦІОНАЛЬНИЙ МЕСІАНІЗМ ІДЕЙНОГО ПАФОСУ В МАЛІЙ ПРОЗІ

ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Мокренцов Д. С.

РВНЗ «Кримський гуманітарний університет», Ялта

E-mail: vaschik_pandory@ukr.net

У статті розглядаються пророчі інтенції та утопічна проекція втраченого раю в малій прозі В. Винниченка. Виокремлюються типажі новітніх пророків, які переважно не виділяються унікальними здібностями, але в складних екзистенційних обставинах відкривають у собі лідерські якості та віру в істину, що несподівано пізнають. Характеризується ряд образів пророків у малій прозі письменника та їх комунікація з іншими персонажами. Аналізується поетика профетизму, розглядається формування концепції новітніх пророків. Зображується герої, які беруть на себе функції провісника або поступово dorостають до того, щоб стати проповідниками, проводирями нації, всього людства. Активно використовуються елементи гри, іронії, гротеску. Більшою художністю відзначаються шукання літераторами пророчого ембріона в пересічній людині, з її сумнівами та інтуїтивним мисленням, знижує мистецький рівень прогностичного пафосу публіцистичний струмінь, абсолютизація раціоналізму.

Ключові слова: архімотив, художнє пророцтво, архетип, ватажок, неоромантична поетика.

Письменники XIX – початку XX століття неодноразово звертались до „архімотиву пророцтва”. Укорінення християнської традиції в українському письменстві зумовило інтенсивність використання у літературних „пророчих” текстах біблійних образів, сюжетів, риторики і пафосу. Нині проблема пошуку лідерів, які окреслюють майбуття України та шляхи до нього залишається досить гострою перед суспільством, а відтак посилюється інтерес до трактування цієї теми письменниками минулих поколінь. Вивчення феномену профетизму та релігійного пророцтва, психології суспільних наставників та вождів є одним із засобів пізнати підвалини духовного життя гнобленої нації. Після соціальних вибухів початку XX століття заміною християнської релігії нерідко ставав ідеал революції та створення „рукотворного” сакрального („загірного”) світу.

Творчість Володимира Винниченка з огляду прогностичної традиції неодноразово привертала увагу сучасних дослідників, таких як: Н. Гусак, Г. Клочек, Г. Костюк, І. Кошова, Т. Маслянчук, Л. Павлишин, В. Панченко, Г. Сиваченко та ін. Актуальність дослідження полягає в осягненні прогностичного пафосу в художньому доробку Володимира Винниченка в оцінці сучасного літературознавства. **Метою** статті є розкриття пророчого пафосу фанатичних прихильників революційних метаморфоз та окреслення спектру національних пророчих передбачень в художньому світі Володимира Винниченка.

Спадщина В. Винниченка, яка створювалась у час, коли „повітря було насичено ідеями перебудови світу” [7, с. 8], багата на пророчі характери, утопічні візії та оригінальні концепції побудови суспільства завтрашнього дня. Вона переконливо

ілюструє переважно не художню, а соціально-політичну та філософську генезу пророчого дискурсу. Варто додати, що проєкції втраченого раю на майбуття В. Винниченка заслуговують уваги як авторські концепції. Адже письменники, становлення яких відбувалось під впливом революційних подій 1905 та 1917 років, нерідко своїми художніми пророцтвами намагаються розкрити суть певної системи політичних теорій, проілюструвати її (анархізм, комунізм тощо). Натомість В. Винниченко, який в більшій мірі за інших авторів був активним учасником підпільного руху та членом еліти, що на практиці започатковувала революційні теорії, зумів вийти за межі фанатичної пропаганди тієї чи іншої системи поглядів та національних меж. Письменник сам запропонував читачеві критичний зріз абсурдності людського буття та накреслив шляхи виходу з історичних манівців, обґрунтував необхідність відкидання усталених правил новими законами. По суті, В. Винниченко дійсно взяв на себе роль провісника, місіонера, якому відкрилась істина, котрою він прагнув поділитись з сучасниками та нащадками, причому як у публіцистичних трактатах, так і в художній творчості.

В одному з листів на зауваження, що В. Винниченко претендує на роль пророка, він відповідав: „Так, всією душею, всім розумом і почуттям своїм хотів би бути пророком вчення, що могло б дати людям полегшення від їхніх страждань. Бути пророком життя, сповненого радощів, сили узгодженості сил, тобто того, що ми називаємо щастя. Це, мені здається, така прекрасна мета, що кожний, хто хоч чим-небудь може її здійснювати, повинен не тільки не соромитися хотіти бути пророком, проповідником такого вчення, але і всіма силами прагнути до нього” [4]. Має рацію Г. Савченко, яка стверджує, що творчість Володимира Винниченка була вилучена з культурного обігу власне „за правдиве викривальне пророче слово” [9].

Літературний дебют письменника припав на період затребуваності нових лідерів і просвітителів, які б спрямували революційні настрої мас у потужний визвольний рух. Це була пора очікування дивного прийдешнього і віри в його створення власноруч, без трансцендентних дороговказів. У таких історичних ситуаціях стає неминучим оновлення міфу як архетипу та формування нового героя-поводиря, ватажка-месії, здатного на пасіонарну роль лідера у протистоянні з силами хаосу. За визначенням О. Гнідан, герої Винниченкових творів „вирішують хвилюючі проблеми – визначення шляхів народу і людини в переломну епоху, проблеми вибору й відповідальності, моралі і насильства, любові і смерті, узгодженості індивідуальних долі і волі особистості з суспільними законами – драматично, часто ціною життя” [5, с. 132–133].

У прозі В. Винниченка пророчими інтенціями здебільшого наділяється звичайна людина, яка раптом відчуває свою відповідальність за інших нужденних людей та переживає внутрішнє переродження. В результаті духовного наслання, природу якого автор не пояснює, герой усвідомлює свій обов’язок, який дає йому право виступити з ідеєю та очолити її прибічників всупереч навислій над усіма небезпеці. Така поява нового лідера простежується в ранніх оповіданнях В. Винниченка, що були написані в часи назрівання першої російської революції.

Найбільш виразно пророча поведінка ватажка відображена в оповіданні „Салдатики!” (1903). Його підзаголовок – „Малюнок із селянських розрухів” –

акцентує увагу на хронотопі українських селянських бунтів початку ХХ століття. Кульмінаційна напруга позначає навіть експозицію оповідання: бунтівне село, збуджене прокламаціями, психологічно готове чинити соціальну помсту. Усі знають, що їх чекає розправа від солдатів, яких викликав пан, але водночас у настроях розгублених селян є місце для наївної віри в диво спасіння. Цю віру поширює „дядько Явтух”, який запевняє інших, що їм не слід боятись солдатів, попри вже відомого сценарію розвитку подій у сусідніх селах. Звичайний „дядько” з першого ж портрету постає в ореолі особливого світла, що нагадує німб: „Щось таке тверде, ненарушиме ніби світиться на його маленькому гостренькому лиці” [2, с. 38]. Говорить він тихо, не усміхаючись, але напрочуд переконливо, і „його твердо-спокійний голос” магічно впливає на вкрай переляканих односельців, які щиро вірять чоловікові, якого ще зовсім недавно „мало навіть і примічали в селі”. У напружених умовах невідомості саме Явтух неформально стає „мов старостою або старшиною”. На нього, як і на його земляків, велике враження справили листівки, в яких перелічувались всі здирства можновладців та лунали заклики до непокори. Проте лише Явтух сприйняв ці листівки як знакове послання, над яким мовчки думав три дні. Як правило, у Святому письмі мовчання передуює одкровенню. „Мовчи і я навчу тебе мудрості”, – сказано у пророка Іова (Іов, 33:33). Мовчання акумулює енергію, що зумовлює метаморфозу особи. Варто підкреслити і сакральне значення числа „три”. Відчувши внутрішнє переродження, Явтух ініціює сход, на якому вперше виступає в ролі оратора. Автор вкотре підкреслює твердість, яку випромінював герой з невеличкою борідкою (незмінний атрибут пророка Мохаммеда та багатьох християнських пророків), його риторичну вправність, якою він опанував на очах всієї громади. „Спершу путався в словах, – зазначає В. Винниченко, – (хоча не соромився цього), запинався, але чим далі, то більше і більше розходився і, мов одрубуючи кожне слово, бив ним по серцях громадян, що як зачаровані слухали його” [2, с. 39]. Та „величезна увага, з якою його слухали односельці, – як зазначає Г. Клочек, – засвідчувала, що вони вірять йому й визнають його як свого ватажка” [6, с. 314].

Ключовим у його промові стає бінарна опозиція „правда/неправда”. І прості слова інспірують інертну масу побачити світ іншими очима. „Убити неправду!” – ось до чого закликає він, тактично спонукаючи селян до бунту за прикладом сусідів-„кавунівців”. Перевага Явтуха полягає в тому, що він напучує односельців не на злочин (у його розумінні), а на праведне життя, повернення до християнського святого закону. Цю тезу підтверджує фраза „У поті лица їж хліб”, що є неповною цитатою зі Старого Заповіту: „У поті свого лица ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю, бо з неї ти взятий” [Буття 3:19]. Отож грішним є пан, від якого слід відібрати свою землю, і цей справедливий розподіл не можна трактувати гріхом. Свої слова Явтух підтверджує і такими ж впевненими діями. Він наважується разом з сміливими чоловіками спустошити амбари пана, а потім чесно розділити зерно між селянами. Ці судні акції планувалось продовжити, але жорстка реакція багатіїв з залученням „салдатиків” отверезила натовп. Та лише дядько Явтух зберігає певність у недоторканності бунтівників. Сучасник В. Винниченка, знаменитий французький соціолог і психолог Г. Лебон приділяв значну увагу

вивченню особистого престижу, що призводить до магічної влади над людьми. Учений дійшов висновку, що „вожді стають впливовими завдяки тим ідеям, до яких самі вони ставляться фанатично” [1, с. 4]. Власне, ця риса найперше проявлялась у пророків, адже лише глибока віра та унікальний вольовий характер зумовлювала віру у зазвичай безвольній масі.

Прихід солдат у творі позначається сірими барвами, здалека загін нагадував „велику гадюку”, що повзла „то скручуючись по дорозі, то розтягуючися у довгу, рівну низку” [2, с. 43]. Параболічний образ змії посилює відчуття смертоносної загрози, яка нависла над селянами. Дійсно, офіцер звинувачує селян у грабіжництві. З ним вступає в діалог тільки Явтух, гідно і впевнено, але у відповідь отримує зневажливу лайку. Для офіцера речник селян – це лише звичайна „морда хохлацкая” з юрби. Але тоді Явтух звертається безпосередньо до солдатів, оперуючи тими ж риторичними прийомами, які переконали селян. І вдруге палкий апологет „святої правди” знайшов потрібні слова. Тому коли знервований офіцер наказав стріляти, жоден з солдатів не пішов на „гріх”, від якого промовисто відмовляв Явтух. Вражений зухвалістю солдат офіцер сам кидається на ватажка з шаблею і рубає його на смерть. Така ж нагла смерть спіткала й офіцера, якого вбиває товариш Явтуха Микола.

Як бачимо, оповідання завершується смертю головного героя-пророка, але його пророцтво виявилось правдивим, бо солдати так і не вистрелили в бунтарів. Простий селянин своїми діями повністю відповідає архетипу пророка, зокрема виконує свою місію ціною власного життя, та все ж домагається прозріння односельців, що мирились з нелюдськими умовами існування, пануванням кривди на рідній землі.

На думку Лесі Українки, В. Винниченко, як „істинний ново-романтик”, „зневажає не сам натовп, тобто не осіб, які складають натовп, а той рабський дух, який змушує людину добровільно зараховувати себе до натовпу, як до чогось стихійного, такого, що поглинає, нівелює, стирає індивідуальність, приносить її в жертву інстинкту, стадності” [10, с. 365]. Так само Леся Українка зауважила, що натовп у В. Винниченка не був спроможним досягнути цінності та значущості вождів. Однак оповідання „Салдатики!” можна вважати винятком з цієї закономірності неоромантичної поетики.

Прикладом перетворення пересічної людини-аутсайдера у ватажка з відвагою і жертовністю, характерними для пророка, можна вважати оповідання „Талісман”. Як наголосив В. Панченко, „за новелами „Салдатики!” й „Талісман” можна студіювати психологічні механізми народження неформального лідера в нестандартній ситуації” [8].

В оповіданні „Талісман” головний герой є маргіналом, що на початку твору веде себе адекватно своїй соціальній ролі. Ув’язнений Піня – скромна людина, над якою в камері всі постійно знущались. Серед семи каторжан-анархістів, які задумали підкоп і втечу, маленький на зріст, худенький, веснянкуватий, „кроткий” чоловік, соціал-демократ за поглядами, гебрей за національністю, нерідко ставав об’єктом кумедних насмішок. Переїнятий страхом, він навіть не хотів втікати, щоб опинитись на свободі. Але у відповідь на всі кпини він „трошки несміло, трошки

ласкаво, трошки добродушно посміхався” [3, с. 167]. Піня пройшов складну школу життя, неодноразово його били, цькували собаками, що спричинило його самоідентифікацію як „найменшого, найпоследнього чоловіка у світі”. Опинившись у камері, він також відчував постійні приниження, причому як від політичних, так і „уголовних”, лише зрідка хтось заступався за нього, проте це не сприяло росту його самооцінки.

Коли через різні обставини припинився давно розпочатий підкоп, виникла потреба вибрати нового старосту коридора, від якого очікували рішучих дій. З цього приводу розгорялись палкі суперечки, і стало зрозуміло, що консенсусу було досягти надзвичайно важко. З вибором старости ультимативно квапила адміністрація тюрми. Саме тоді анархісти з п'ятої камери кинули епатажний виклик, запропонувавши на місце старости безневинного Піню. Те, що здавалось жартом на перших порах, після нетривалого обговорення стало фактом. Піня, який не зовсім розумів суєту навколо своєї персони, був оголошений старостою, що супроводжували нагадування про відповідальність, яка лягала на його плечі. Першу ніч він не спав. Оповідач наголошує, що чоловік „робив враження людини, яка прислухається до процесу всередині себе – і при тому до такого процесу, котрого сам не розуміє” [3, с. 172]. Зранку Піня приступив до своїх обов'язків, проявляючи неочікувану ініціативність, справедливість і принциповість. І вже через тиждень кпини над новообраним старостою небезпідставно почали припинятися. Насамперед впадала в око його відвага, що прийшла на зміну заляканості. Він з гідністю розмовляв з начальником, вгамовував порушників спокою. Лідерські здібності Піні „аграрники” пояснювали „жидівською головою”. Ретельне та креативне виконання адміністративних обов'язків працювали на авторитет колишнього упослідженого ув'язненого. Переродження Піні, що відбувалось у всіх на очах, нагадувало казку, „коли герой її, миршавий, забитий, занехаяний всіма Іванко-дурник, раптом дістає звідкись талісман і робиться знаменитим богатирем, царевичем і т. ін.” [3, с. 178]. Ця метаморфоза залишалась під прискіпливою увагою окремих в'язнів. Звернули увагу, що поступово він відмежовується від інших. Та останнім випробуванням для нього стала співучасть у підкопі, оскільки цей своєрідний „вихід” вважався „найбільш важною справою ув'язнених”. Проте на цей раз ідею втечі Піня гаряче підтримав і стало зрозуміло, що він має пропозиції, які, очевидно, і раніше виношував. Однак товариство вибирає план, згідно з яким „один мусить пожертвувати собою для всіх”.

Очевидно, староста передчував, що цей вибір впаде на нього. Тепер навіть у виконанні своїх функцій він нагадував людину, що має якусь іншу, вищу місію. Вночі „він не спав і лежав лицем догори з застиглими, широко розплющеними очима” [3, с. 186]. Але будь-яку можливість відмови від ризикованої втечі він відкидав, бо вважав себе „капітаном” на пароході, пророком. „А як євреї колись у пустелі блукали, то вожді їхні позаду йшли? Вони тікали? Га?”, – цим питанням він підтверджував свою рішучість іти до кінця. Однак жереб, яким визначали першого, що мусив загинути, прикриваючи інших, випав на Сердюкова. Та коли він повернувся і відмовився від самопожертви через переляк і треба знову було тягнути жереб, в екстремальній ситуації роль лідера знову взяв на себе Піня. Він з власної

ініціативи дає вказівки іншим, бере револьвер і йде в розвідку. Після отриманої інформації він починає говорити впевнено, відчуваючи себе справжнім „командиром”. Утікачі виконували всі його розпорядження. Врешті-решт, Піня виконує завдання „першого” і дає можливість іншим діяти за виробленим планом та здобути омріяну свободу. За переказами, фанатика Піню вбили в ту саму ніч. Ця розв’язка залишала чимало питань, одне з яких виникає ще під час розгортання сюжету: „Де зістався старий Піня, де в йому заховувався новий, коли саме почалось переродження, – все було тайною” [3, с. 178]. Отож в образі Піні схоплено пророчу функцію, яка може проявитись у звичайній людині, що перебуває у складній екзистенційній ситуації – звільнити людей з неволі, вести їх за собою, та при потребі пожертвувати своїм життям заради них. Пояснити цю обраність автор не береться, але без таких людей не було б поступу.

Таким чином, мала проза В. Винниченка дає приклади героїв-проводирів, які піднімаються над громадою, винаходять власне теургічне слово, що підкріплюють самовідданими вчинками. Їхній пророчий час дуже короткий, духовна наснага свого усвідомленого призначення утасмничена, але, врешті-решт, вони виходять на нову орбіту свого існування і дають шанс іншим відчувати нові обшири життя. Такі люди-пророки зазвичай закарбовуються в народній пам’яті та згодом міфологізуються, але В. Винниченко лише схоплює образки з життя, не вдаючись до ідеалізації своїх героїв, уникаючи проекції ставлення до жертвних ватажків з висоти часу.

Отже, художні твори В. Винниченка віддзеркалюють ідейний заповіт мислителя, а для викладу своїх поглядів та проектів письменник використовує пророчий пафос, джерело якого сконцентроване в авторському світогляді та самоідентифікації.

Список літератури

1. Баган О. Неоромантизм. Неокатолицизм. Неоконсерватизм (Творчість Наталени Королевої в ідейно-естетичному контексті доби) / Олег Баган // Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est veritas?: Повість, роман, новели, оповідання, спогади. – Дрогобич : Відродження, 2007. – С. 655–669.
2. Винниченко В. Вибрані твори / Володимир Винниченко. – Харків : Ранок, 2003. – 352 с.
3. Винниченко В. Оповідання / Володимир Винниченко. – Братислава, 1968. – 302 с.
4. Винниченко В. Щоденник. 1911–1920 / Володимир Винниченко. – Харків : Ранок, 2003. – 352 с.
5. Гнідан О. Володимир Винниченко: Життя, Діяльність, Творчість / О. Гнідан, Л. Дем’янівська. – К. : Четверта хвиля, 1996. – 256 с.
6. Клочек Г. Енергія художнього слова [Збірник статей] / Григорій Клочек. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
7. Клочек Г. Про енергетику творчості В. Винниченка як інтегрований критерій її оцінки (до постановки проблеми) / Григорій Клочек // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – Вип. 62. – С. 3–11.
8. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв’язках з європейськими літературами: дис. ... д-ра філол. наук, спец. 10.01.01 – українська література [Електронний ресурс] / Володимир Панченко. – Режим доступу: <http://library.kr.ua/books/panchenko/index.shtml>.
9. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріонський метароман В. Винниченка: текст і контекст / Галина Сиваченко. – К. : Альтернативи, 2003. – 280 с.
10. Українка Л. Винниченко / Леся Українка // Винниченко В. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К. : Веселка, 1993. – С. 351–371.

Мокренцов Д. С. Рациональный мессианизм идейного пафоса в малой прозе В. Винниченко / Д. С. Мокренцов // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 147–154.

В статье рассматриваются пророческие интенции и утопическая проекция потерянного рая в малой прозе В. Винниченко. Выделяются типы новейших пророков, которые преимущественно не владеют уникальными способностями, но в сложных экзистенциальных обстоятельствах открывают в себе лидерские качества и веру в истину, о которой неожиданно узнают. Характеризуется ряд образов пророков в малой прозе писателя и их коммуникация с другими персонажами. Анализируется поэтика профетизма, рассматривается формирование концепции новейших пророков. Изображаются герои, которые берут на себя функции предсказателя или постепенно дорастают до того, чтобы стать проповедниками, предводителями нации, всего человечества. Активно используются элементы игры, иронии, гротеска. Большей художественностью отмечаются искания литераторами пророческого эмбриона в обычном человеке с его сомнениями и интуитивным мышлением, снижает художественный уровень прогностического пафоса публицистическая направленность, абсолютизация рационализма.

Ключевые слова: архимотив, художественное пророчество, архетип, лидер, неоромантическая поэтика.

Mokrentsov D. S. The rational messianism of ideological Paphos in the Vynnychenko's small prose / D. S. Mokrentsov // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 147–154.

The article deals with the prophetic intention and utopian projection of the lost paradise in Vynnychenko's small prose. The types of new one prophets are distinguished. The prophets mostly don't have any unique abilities, but in difficult existential circumstances discover a leadership and belief in the truth that they suddenly find. The series of prophets' images and their communication with other characters in writer's small prose are characterized. Also the article deals with formation of the conceptions of the new prophets and analysis of prophetic poetics. The article depicted the characters who take over the functions of predictor or gradually grows to become preachers, leaders of the nation and of all mankind. The elements of the game, irony and grotesque are actively used. Writers' seeking of prophetic rudiment of standby person, with human's doubts and intuitive thinking are marked with great artistry.

Utopian projection of the lost paradise are offered by Vynnychenko-artist – is original copyright concepts that were developed in writer's journalistic heritage. In Vynnychenko's early prose the ordinary person acquires prophetic intentions, this person feels an internal degeneration which are caused by unfathomable spiritual.

In general Vynnychenko's works depict the refuse of sacred majesty in creation of prophets' images (false prophets images). Also widely used the elements of the game, irony and grotesque. But the necessity of herald-leader for social progress is indisputable.

Thus new-religious implement structurally didn't changed the image of the prophet-passionarians, though he became more rational. However, the absolutism of Christian component in art prophetic systems concede the ecumenical and synthetic activity of copyright writers ideas. Hence Vynnychenko's prophets are close to ancient teachings of anthropological content, where main one is a person, but not a community.

Overall post-revolutionary era literature is an example of religious prophecy transcoding, ecumenical ideas transformation on the modernist basis with the elements of cliché that will become a dominant stereotypes in the literature of socialist realism.

Keywords: mainmotif, art prophecy, archetype, leader, neo-romantic poetics.

Стаття надійшла до редакції 31 жовтня 2014 року

УДК 82-14 (477)

ОБРАЗНАЯ СФЕРА КАРТИНЫ МИРА В ПЕЙЗАЖНОМ ДИСКУРСЕ ЛИРИКИ Б. ЧИЧИБАБИНА

Остапенко И. В.

*Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, Симферополь
E-mail: i_ostapenko@mail.ru*

В статье рассмотрено своеобразие художественного воплощения картины мира Б. Чичибабина в лирическом произведении, принадлежащем к пейзажной лирике. На примере анализа образной сферы осуществлена попытка реконструкции отдельных аспектов картины мира автора. Картина мира представлена как системное единство.

Ключевые слова: картина мира, лирика, пейзаж, лирический субъект, пространственно-временной континуум, образная сфера, сюжет.

Картина мира Б. Чичибабина, воплощенная в его лирике, в соответствии с типологией, предложенной В. Е. Хализевым, соответствует определению «обновленная классическая (неоклассическая)», поскольку вбирает в себя «представления как об извечной динамике универсума и неустрашимых диссонансах в его составе, так и об устойчивости, упорядоченности бытия и его гармонических начал» [3, с. 26]. Презентует картину мира поэта пейзажный дискурс лирики Б. Чичибабина, отличительной чертой ее является гармоничность и цельность.

В данной статье рассмотрим образный аспект пейзажного дискурса как один из параметров картины мира автора. Отметим, то под картиной мира мы понимаем мир в представлении человека-субъекта. Структурными элементами картины мира являются субъектная сфера, пространственно-временной континуум, образная организация, сюжет. Пейзажный дискурс трактуется нами как коммуникативное событие, которое реализует диалог человека и природы в художественном тексте, и включает номинации природных реалий в роли: маркеров природного мира, которые очерчивают пространственно-временные координаты художественного мира; самостоятельных художественных образов или их элементов; содержательных элементов лирического сюжета [1]. Остановимся на функции номинаций природных реалий, определяющих образную организацию картины мира.

Методом сплошной выборки из итогового сборника «В стихах и прозе» (1998) [4] установлены *средства и способы экспликации картины мира автора* в пейзажном дискурсе лирики Б. Чичибабина. Первое, на чем останавливается исследовательское внимание, это способ введения природных маркеров в художественный мир. Речь идет о тех природных реалиях, которые презентуют координаты физического мира биографического автора. Как мы уже указывали, пейзажные образы в этом смысле выполняют описательную функцию. Но попадая в художественный мир, предметные номинации становятся художественными

образами, следовательно, они выполняют и эстетическую функцию. Способ эстетизации природы у Б. Чичибабина изысканный и виртуозный. Создается впечатление, что он дан был автору априори, поскольку уже самые ранние пейзажные тексты демонстрируют художественное мастерство поэта. Рассмотрим несколько примеров, где метафоры, олицетворения, метафорические эпитеты и сравнения сложно дифференцировать, поскольку они создают целостный художественный образ: «дождик» «с неба сахарными каплями // брызнул, добрый на почин» [4, с. 46]; «Чем ты пахнешь, яблоня – // золотые волосы? <...> небесами осени, тополями в рубище, теплыми колосьями» [4, с. 48]; «В холодных зорях выкупана // промокшая земля» [4, с. 58]; «кувшинки» «свежи, чисты, застенчиво-волшебны, // для всех, кто любит, чашами стоят» [4, с. 63]; «Иду по марту, как по небу, // проваливаясь в облака», «В моих глазах – мельканье марли. // Ну что ж, метелица, бинтуй» [4, с. 84] и т. д. Как видим, художественность этих образов имеет, преимущественно, романтическую и импрессионистскую природу. Такая картина характерна, в основном, для пейзажной лирики первого этапа поэтической биографии Б. Чичибабина – 1946–1968 годов. В это время без пейзажных зарисовок не обходится почти ни одно стихотворение автора.

Установлено, что в характере лирического субъекта в этот период преобладают романтические и барочные тенденции [2]. К примеру, в стихотворении «Битва» (1948) [4, с. 33] автор в романтическом ключе использует пейзажные образы, разрабатывая проблему поэтического призвания и используя прием психологического параллелизма. Первая часть стихотворения – изображение «брачного поединка» оленей в лесу. Включаясь в «битву», природа преображается, очеловечивается. Уже само название готовит читателя к напряженному повествованию. В первой же строчке каждый эпитет, характеризующий «лес», подчеркивает драматизм и отмеченность события, происходящего в нем: «в ночном, горячем, спутанном лесу». Животные наделяются человеческими качествами: «вбирая в ноздри беглую красу, // самцы летят на брачный поединок»; «чертя смертельные круги, // хрипя и пенясь чувственной бурей»; «И будет ждать, покорная, она, // дрожа душой за одного из равных...». Даже сама «битва» антропоморфизму: «и будет битва, яростью равна, // шатать стволы, гореть в огромных ранах» [4, с. 33]. Первая часть стихотворения заканчивается многоточием. Итог битвы неизвестен. Но понятно, что победить может тот, у кого чувства сильнее, более того, чьи чувства совпадают с «ее» выбором. Этого автор не проговаривает, но переводит взгляд на мир человеческий. И сразу становится понятно, что пейзаж использован в качестве метафоры поэзии: «В поэзии, как в свадебном лесу...». Естественные природные процессы дают возможность лирическому субъекту понять и его собственные задачи на творческом пути: «избранным поэзией» может стать тот, кто всего себя посвятит служению ей, для кого она станет смыслом жизни, и кто не пожалеет жизни своей ради достижения этой цели: «но только тех, кто цельностью означен, // земные страсти весело несут // в большую жизнь – к паденьям и удачам» [4, с. 33].

И не случайно в последней строфе природные образы используются для определения мира человеческого: «заросли искусств», «строфы шумные и

росистые». В дальнейшем природные номинации на протяжении всего творческого пути поэта будут использоваться в качестве средства выражения авторской позиции, станут критерием в оценке действительности.

Показательным в смысле эволюции романтического мировидения лирического субъекта является стихотворение «И опять тишина, тишина, тишина...» (1950): «И опять – тишина, тишина, тишина. // Я лежу, изнемогший, счастливый и кроткий. // Солнце лоб мой печет, моя грудь сожжена, // И почиет пчела на моем подбородке. // Я блаженствую молча. Никто не придет» [4, с. 89]. Покой, счастье и блаженство – вполне адекватное состояние человека при близком соприкосновении с природным миром, если бы не дата написания текста – время пребывания в Вятлаге. Можно было бы предположить, что стихотворение является романтической иллюзией, воплощенной в художественном тексте. Но такой метод не присущ автору. Стихотворение действительно написано в лагере, пейзажные образы являются маркерами природного мира, в непосредственном контакте с которым находится автор. Выбор природных реалий, способ их взаимодействия и функционирования презентует и романтические настроения, и бытийные параметры внутреннего мира автора. В стихотворении лирический субъект пребывает наедине с природой, которая одна осталась для него местом, где он мог почувствовать себя в привычном свободном мире. И потому так ценна «тишина», не нарушаемая приказами надзирателей и соседями по бараку, «солнце», которое наконец-то согрело после северных морозов, труженица-«пчела», напоминающая о свободном труде. Но главное – «никто не придет». Можно хоть на короткое время стать свободным, «захмелеть от запахов», понять, откуда они исходят: от хвои, от травы, или от росы, которая «испарилась в небо». Эти реалии никак не востребованы в лагерной жизни, но именно они и дают ощущение полноценной жизни: «как я рад, как печально и горестно рад я», потому что это единственное и «самое лучшее, что мне дано». И страх отступает, силы возвращаются: «И не страшно душе – хорошо и легко // слиться с листьями леса, с растительным соком, // с золотыми цветами в тени облаков, // с муравьиной землею и небом высоким» [4, с. 89].

В заключительной строфе маркеры физического природного мира «земля» и «небо» наполняются, кроме эмпирического, и символическим смыслом, что подключает их архетипное значение: оппозиции «верха» и «низа». Таким образом, актуализируется фольклорно-мифологический код в семантике образа. В язычестве «мать-сыра земля» была источником энергии, жизненных сил. Богатырь после боя ложился на землю, и она целила его раны; крестьянин тоже знает мощь земли, которая возвращает ему силы после тяжких трудов в поле. Лирический субъект стихотворения – лежит на земле «изнемогший, счастливый и кроткий», глядя в небо. Каждый образ наполнен конкретным смыслом: силы на исходе (уже четвертый год заключения), «счастье» от возможности ощутить себя свободным, «кротость» – от осознания священной тайны. Герой попадает в центр мира: он с земли, которая возвращает ему физические силы, устремлен в небо, дающее ему силы духовные. Нарисованная автором поразительно точная визуальная картина, увидеть которую возможно только изнутри, напоминает одновременно и мифологическую вертикаль. Лирический герой, не имеющий возможности быть

свободным во внешнем мире, выстраивает свой сакральный мир, который даст ему возможность выстоять в любых испытаниях. Художественный образ, впервые созданный в этом стихотворении, станет лейтмотивом всей поэзии Б. Чичибабина, а оптический прием, использованный автором, получит в ней дальнейшее развитие. Таким образом, стихотворение проникнуто духом романтического мифотворчества, а пейзаж обретает формы идеального, «своего» пространства для героя.

Несколько изменится изображение природы, когда созерцать ее автор будет уже в другом качестве – свободного человека. Стихотворение «А хорошо бы летом закатиться...», предположительно, написано в 1961 году. Природа становится доступнее, а ее образы обретают большую конкретику: в «сосновых рощах воздух золотистый» («золотистый» не просто метафорический эпитет, при цветении сосен в лесу летает желтая пыльца); «цветы иван-да-марья, резун-трава, ромашка и чабрец...», «луга мокры, болот не перебрести». На смену пчеле появляется «божья коровка», и «мошка», и «кузнечик», но неизменно «суетятся мудро муравьи». Этот образ получает символическое значение в поэзии Б. Чичибабина. И в этом, и в предыдущем стихотворении «муравьи» – воплощение удела человека на земле: труда. Замечательно точная метафора порождает аллюзию на биографический контекст.

Пейзаж этого стихотворения вполне можно определить как гармоничный. За природными образами встают картины родного, знакомого, близкого мира (степная Слобожанщина), сливаясь с которым, наполняясь им, лирический герой приходит к покою, умиротворению. Характер лирического субъекта обретает цельность. Маленький мир, сотворенный им, становится его космосом: «А я вот, усталый, на травы усядусь, // в пахучие зори зареюсь лицом» [554]. Гармония космоса требует и новых творческих поисков. Подтверждение этому находим в стихотворении «Белые кувшинки» (1961) [4, с. 63]. Лирический субъект попадает на болото, где мир у него на глазах преобразуется – на болоте он увидел цветение белых кувшинок. Но не только внешняя красота впечатлила поэта. В стихотворении раскрывается сакральный смысл лилии. Для изображения кувшинок используется широкий арсенал поэтических средств: эпитеты («плавающие», «белые», «свежи», «чисты»), метафорические эпитеты («блещущие», «застенчиво-волшебны», «женственно-белы»), олицетворения («о, как горюют царственные цацы»), метафоры (для всех, кто любит, чашами стоят), сравнения («как ждет всю жизнь поэзию прозаик, // кувшинки ждут, вкушая темноту»). И это уже не только традиционные художественные средства. Слова соединены друг с другом самым неожиданным и удивительным образом. Это и необычное сочетание человеческого и магического; высокого и сниженного; и взгляд на мир глазами кувшинки. Поэт обретает способность включаться в оптику изображаемого предмета, менять ракурс его изображения. «Прелести» кувшинок противопоставляются болоту со всеми атрибутами контрастного кувшинкам мира. И все же: «Из черноты, пузырчатой и вязкой, // из тьмы и тины, женственно белы, // восходят ввысь над холодом и ряской» [4, с. 63].

Автор, не чуждый публицистической традиции, открыто заявляет о символическом значении кувшинок еще в первой строфе: «они, как символ лирики

самой». И все же тайна не уходит из произведения, ее присутствие постоянно напоминает о себе и через поэтические образы, и через аллитерацию, и через нагнетание экспрессии: движущиеся со дна к поверхности воды лилии – «в какой тоске *сподыспода стучатся // стеблями рук в стеклянный потолок!*» Кувшинки в стихотворении – и часть природы, и источник эстетического наслаждения, и символ поэзии. Однако сакральный смысл кувшинки в том, что «звезды пьют из белой пиалы» [4, с. 63].

Символический образ белой лилии обретает глубокое философское значение. (Напомним, что белые кувшинки по своим ботаническим параметрам соответствуют лотосу.) Через растение связываются все четыре стихии: земля, из которой оно вырастает; вода, пространство которой преодолевает в своем росте; воздух – на поверхности воды цветок раскрывается; и приводит в движение весь этот процесс жизненная энергия – огонь. Не случайно белая лилия в Христианстве является символом Благовещения, а в восточных философиях лотос – символ духовного пути человека, пробуждения к духовной жизни.

Предмет изображения, его философский смысл, но одновременно и операторское зрение, которым овладел поэт, свидетельствуют о том, что и сам лирический субъект проходит тот путь, символом которого является лотос. Это стихотворение как бы завершает формирование мифологизированной картины мира лирического героя, его космоса.

Пейзажный дискурс, таким образом, у Б. Чичибабина получает новые функции. Природа становится для него импульсом к творчеству, местом, которое рождает в нем поэтическое вдохновение.

Однако к середине 1960-х развернутые пейзажные картины в лирике Б. Чичибабина уступают место спорадической апелляции к природным номинациям. Разочарование в идеалах, обнаружение несовершенства бытия рождает сложные отношения с миром; в характере лирического героя проявляются барочные тенденции, что повлекло за собой и исчезновение гармоничного пейзажа. Теперь все чаще природа предстает в осеннее и зимнее время: «на мой порог зима пришла», «весна одно – а оттепель иное», «о синева осеннего бесстыдства», «в январе на улицах вода, темень с чадом» – и отражает внутренние противоречия героя. Одновременно возникает потребность в новых духовных ориентирах, например, стихотворение «Меня одолевает острое // и давящее чувство осени...» (1965) заканчивается словами: «Все тише, все обыкновеннее я разговариваю с Богом...» [4, с. 90]. Очень важно, что разговор этот «тише» и «обыкновеннее». Возникает потребность в собственной соизмеримости. Впервые в стихах появляется открытое обращение к Богу как к высшему началу, духовному творцу этого мира. Но такое обращение пока еще до конца не осмыслено. Лирический герой пытается глубже проникнуть в мир природы, чтобы разобраться в самом себе. Пейзажные реалии оживают, движения, запахи, цвета обретают еще более точную атрибуцию: «весь мой мир засыпан жаром // и золотом листвы опавшей» [4, с. 90], «сердце, как в снегу», «там шершава трава и неслышанно кисел кизил» [4, с. 90] и т. д.

Начало второго периода творчества Б. Чичибабина – с 1968 г. по 1987 г. – знаменует стихотворение «Я груз небытия вкусил свои горбом...» (1968), в котором

эхом прозвучала истина, выстраданная в заключении: «к жизни возвращен // деревьями земли и облаками неба» [4, с. 128].

Высшей духовной ценностью для лирического героя становится сама жизнь во всех ее проявлениях: «И ничего мне больше не приснится: и ад, и рай – все было наяву». Слово «наяву» отнюдь не случайно появляется в поэтической лексике Б. Чичибабина. В творчестве поэта все мощнее проявляются реалистические тенденции, вместе с которыми приходит и более глубокое философское осмысление действительности. Для обозначения собственной картины мира поэт снова прибегает к мифологической вертикали – «деревья земли и облака неба». Именно природа возвращает его к жизни, но теперь она нужна ему как язык, на котором можно рассказать о социальной драме, о проблемах окружающей действительности. Она становится его способом видения социума, средством общения с ним и критерием оценки собственной нравственной и гражданской позиции.

Пейзажный дискурс второго этапа творчества Б. Чичибабина отмечен тем, что поэт возвращает словам их первичное значение, как бы заново видит мир и облакает его в новые формы. Его поэтическая палитра обогащается. Для стиля автора характерными становятся прямые названия, сочетание атропичности, даже тавтологии с яркими, нетрадиционными метафорами: «но дано вместо счастья мученье таинственной жажды, // и прозренье берез, и склоненных небес тишина. <...> // И спасибо животным, деревьям, цветам и колосьям, // И смиренному Баху, чтоб нам через тернии за ним» [4, с. 271].

Вместе с тем в природных образах автор будет прозревать глубинные философские смыслы: тополь – символ мудрости, снег – символ чистоты, лес – символ родины. И, в конце концов, именно живая природа станет местом духовного преображения лирического героя. Свое откровение поэт получит «в Коктебеле // под шорох волн у черного подножья»: «Все вглубь и ввысь! А не дойду до цели – // на то и жизнь, на то и воля Божья» [4, с. 323]. Сокровенный диалог с Богом, начавшийся в переломный период жизни, приведет лирического героя к построению новой картины мира. Космос одухотворяется присутствием Творца, Абсолюта, который становится для человека и его личным Богом.

Новый этап творчества поэта, длившийся с 1987 по 1994 годы, не вносит в облик лирического субъекта существенных изменений. И все же отличие есть: именно в этот момент, когда, казалось бы, так близко было осуществление устремлений, воплощение сокровенных надежд, связанных с изменением политики и идеологии государства, в его мироощущении проявляется трагическое начало такой силы, которое ранее было ему не свойственно. Лирический субъект остро ощущает свое одиночество в мире людей, оторванность от мира, строящего будущее «по своей, а не Божьей воле». И наличие пейзажа как нельзя лучше демонстрирует эти изменения. Природные образы еще используются поэтом в качестве изобразительно-выразительных средств, но появляется все больше стихотворений, где проблемы государства, общества не оставляют места живой природе. Она попадает в поле зрения лирического героя лишь изредка, хотя остается единственным местом, где можно ощутить гармонию бытия, только в ней,

а не в мире людей чувствуется присутствие Бога: «В лесу, где веет Бог, идти с тобой неспешно» [4, с. 405].

Лирический субъект утрачивает все социальные иллюзии, и тем ценнее для него живой, природный мир. Возникает желание просто говорить о нем, открывать в обычных реалиях их сакральную сущность. Отсюда поэтика названий и откровений.

И чтобы в мире, который не в силах изменить лирический герой, «божий образ в себе не забыть», он преображается в самый обычный, ничем не приметный цветок, что «повинуется Божьим законам и не губит себя и других» [4, с. 380]. Стихотворение «Ода одуванчику» (1992) – последнее, где природа представлена своими реалиями, потому что она стала последним пристанищем человека, не принимающего внешнего, разваливающегося мира, в котором все творится «не Божьим веленьем».

В политизированном и социологизированном пространстве лирическому субъекту Б. Чичибабина нет места. И он завершает выстраивание собственного гармоничного мира, над созданием которого трудился всю жизнь. Используя свой предыдущий опыт мифотворчества, оставаясь на земле «то серебряным, то золотым одуванчиком», услышав «сговор звезды со звездой», он смог увидеть «Божью высь. Там живут Иисус и ягненок» [4, с. 409]. В этой реальности он обретает покой, она дает ему «помощь и свет». Из поэтической речи исчезает внешняя приукрашенность, о сложных бытийных понятиях, оказывается, можно говорить простыми словами, и при этом они не утрачивают, а обретают сакральный смысл. Бог называется по имени, агнец становится ягненком. Лирический субъект завершил свои искания у общечеловеческих истоков: «какое счастье вернуться в океан искавшей смысла капле океана» [4].

Но человек продолжает жить в мире людей, и не всегда у него достает сил соотнести свои духовные постижения с «рушащимся» миром. Пейзаж, разработанный на уровне тем, образов, мотивов, художественных средств, больше не появится в произведениях поэта. Лирический герой утрачивает ощущение смысла жизни на земле – «не мои – ни пространство, ни время, // ни с обугленной вестью тетрадь» [4, с. 415]. И это стихотворение последнее в его творческой биографии. Человеческий мир предаст свою природу – пейзаж уходит из поэтического мира.

Таким образом, пейзажный дискурс лирики Б. Чичибабина презентует картину мира поэта, отличительной чертой которой является гармоничность и цельность. Номинации природных реалий в картине мира автора занимают особое положение, они становятся способом трансляции основных мировидческих констант автора и выполняют различные функции на разных этапах творчества. Эволюция функционирования природных обозначений в текстах автора выстраивается от маркирования природного физического мира к эстетизации природных реалий и наполнению их символическим смыслом. Следующий этап – актуализация архетипных значений в семантике природных реалий и формирование на их основе мифологической вертикали и ценностной горизонтали картины мира, язык природы становится средством общения лирического субъекта с миром, способом

трансляції мировоззренческої позиції. Поступенно пейзажний дискурс в ліриці поета сужається. От міфотворчества поет приходить к новому для себе методу зображення дійсності: відмовляючись від метафоричності і аллегоричності, він оволодає естетикою глибокого бачення і прямого називання. Природні реалії в пізній ліриці Б. Чичибабіна не втрачають свого первинного емпіричного значення і в той же час сакралізуються.

Список литературы

1. Остапенко И. В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира : монография / И. В. Остапенко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. – 432 с.
2. Остапенко И. В. Проблема творчества и образ творца в лирике Б. Чичибабина / И. В. Остапенко // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 49. – Т. 2. – С. 136–141.
3. Хализев В. Б. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
4. Чичибабин Б. А. В стихах и прозе / Б. А. Чичибабин. – Х. : Фолио; Каравелла, 1998. – 463 с.

Остапенко І. В. Образна сфера картини світу в пейзажному дискурсі лірики Б. Чичибабіна / І. В. Остапенко // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 155–162.

У статті розглянуто своєрідність художнього втілення картини світу Б. Чичибабіна в ліричному творі, що належить до пейзажної лірики. На прикладі аналізу образної сфери здійснено спробу реконструкції окремих аспектів картини світу автора. Картину світу представлено як системну єдність.

Ключові слова: картина світу, лірика, пейзаж, ліричний суб'єкт, просторово-часовий континуум, образна сфера, сюжет.

Ostapenko I. V. The picture of the world in B. Chichibabin's lyrical works / I. V. Ostapenko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 155–162.

The article discusses the originality of artistic expression worldview B. Chichibabin's lyrical works belonging to the pastoral poetry. An analysis of shaped sphere the attempt of reconstruction of some aspects of the world view of the author. Picture of the world is represented as a systemic unity.

Keywords: picture of the world, poetry, landscape, lyrical subject, the space-time continuum, the shaped sphere plot.

Стаття надійшла до редакції 8 грудня 2014 року

УДК 821.131.1-31 «20/21»:82'01

РОЛЬ МИФОЛОГИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА В РОМАНАХ БЕРНАРА ВЕРБЕРА

Семенец О. С.

*Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, Симферополь
E-mail: semenetsOS@yandex.ua*

В данной статье обосновывается актуальность использования античного мифологического компонента в научно-фантастических романах французского писателя рубежа XX–XXI веков Бернара Вербера. В них миф присутствует в виде использования и традиционных мифологических сюжетов, и черт мифологического мышления. Это продиктовано тремя главными причинами: переходным характером современной эпохи, требующей космизации хаоса; особенностями «мидл-литературы»; выбором жанра научной фантастики (общие корни научного и мифологического мышления).

Ключевые слова: Франция, рубеж XX–XXI веков, Бернар Вербер, научная фантастика, миф, массовое и мифологическое мышление.

Большинство романов современного французского писателя Бернара Вербера содержат мифологический компонент. Об этом свидетельствуют уже названия его произведений «Танатонавты», «Мы, боги», «Тайна богов», «Дыхание богов», «Зеркало Кассандры», «Смех Циклопа» и прочие. Продолжая традицию мифологизированной литературы XX века, где мифологизм выступает художественным средством, соответствующим определенной концепции мира, Б. Вербер, писатель-фантаст рубежа XX–XXI веков, обращается к мифологии, поскольку именно там «обнаруживаются постоянные и вечные принципы, скрытые под обыденной поверхностью и сохраняющиеся неизменными при любых исторических изменениях» [8, с. 129]. Особенно актуальным становится обращение к мифологическому материалу в переходную эпоху, когда поиски новых ценностных ориентиров, попытки определить место человека в стремительно изменяющемся мире приводят человека к основе всех основ – к мифу, который, по определению Е. М. Мелетинского, является «одним из центральных феноменов в истории культуры и древнейшим способом конципирования окружающей действительности и человеческой сущности», «синкретической колыбелью не только литературы, искусства, религии, но, в известной мере, философии и даже науки» [8, с. 5]. Превалирующий в мифе «пафос преодоления хаоса и превращения его в космос, защиты космоса от сохранившихся сил хаоса» [8, с. 6] обеспечивает античному мифу новое звучание в рубежные периоды, делает его продуктивным претекстом для гармонизации картины мира в художественном сознании писателя.

Обращение к античной мифологии в творчестве Б. Вербера продиктовано не только общей тенденцией рубежа XX–XXI веков, но и его особым местом в новейшей литературной иерархии, а также спецификой жанра научной фантастики, избранной писателем для воплощения своих идей.

Так, с точки зрения новейшей литературной иерархии, учитывающей коммуникативные стратегии автора, ориентированного на определенный читательский запрос, то есть выбирающего и моделирующего «своего» читателя, Б. Вербер относится к представителям «мидл-литературы». Для их представителей характерна ориентированность на широкий читательский запрос современной «офис-интеллигенции». Этот тип читателя требует от художественного произведения не только выполнения развлекательной и просветительской функций, но и активизации познавательных процессов. Отсюда в большинстве романов писателя сознательное смешивание физики и метафизики, приключенческого, детективного романа и философского эссе и многое другое. А. Я. Флиер, рассматривая «поп-науку» в диапазоне между познанием и развлечением, говорит о том, что «любая культура (в лице конкретного социокультурного сообщества) кроме рациональных оснований своего существования нуждается и в определенном мифологическом своде, с опорой на который решается целый ряд важных социальных задач» [9, с. 37]. Проще всего и доступнее для обывателя создавать такой мифологический свод, опираясь на уже существующие, известные читателю античные мифы. Именно они становятся своеобразным медиатором между автором и читателем, общим интертекстуальным фондом, языком, понятным для всех сторон коммуникативного процесса. Отсылая читателя к сюжету или образам античного мифа, трансформируя их, создавая на его основе новый современный миф, писатель апеллирует к сохраненной в народном сознании, не смотря на частичную демифологизацию, «мифологической ментальности» [8, с. 6] каждого человека. Об актуальности мифологического способа конципирования действительности говорит и Е. М. Мелетинский, утверждая, что «мифологический способ конципирования связан с определенным типом мышления, которое специфично для первобытного мышления в целом и для некоторых уровней сознания, в особенности массового, во все времена» [8, с. 6].

Большинство исследователей причисляют научную фантастику к массовой литературе. И для массового мышления, и для мышления первобытного человека характерен мифологический способ конципирования действительности (Е. М. Мелетинский). Наука сегодня играет все большую роль в жизни человека. Научно-технический прогресс, информационная революция и многое другое требуют от современного индивида идти в ногу со временем, а глубокий разрыв между академической наукой и общим уровнем образованности существенно усложняют этот процесс. Популяризация науки становится приоритетной задачей в обществе рубежа XX–XXI веков. Среднестатистический представитель «офис-интеллигенции» обязан обладать определенными знаниями для того, чтобы реализоваться в доминирующем континууме. Однако нехватка времени, многообразие и терминологическая трудность воспринимаемого научного материала усложняют ему эту задачу. И тут на выручку приходит популярная наука («поп-наука» по определению А. Я. Флиера). Она знакомит обывателя с актуальными научными открытиями в доступной и понятной форме и активизирует познавательные процессы, что находится в его «горизонте читательского ожидания» (такой читатель хочет, чтобы литература обеспечивала ему досуг и расширяла

кругозор). В этом смысле становится понятной такая популярность Бернара Вербера у широкого круга читателей. Например, в романе «Танатонавты» в форме вставных глав – отрывков из работы Фрэнсиса Разорбака «Эта неизвестная смерть», – не выходя за тематические рамки повествования, писатель знакомит читателя с отношением к смерти в разных культурах и религиях («В кельтской мифологии загробный мир – это таинственная область, где нет ни смерти, ни работы, ни зимы. ... Галлы называли эту страну Аннвн» [4, с. 112]). В «Смехе Циклопа» в виде вставных глав из несуществующей «Великой Книги Истории Смеха» [3] приводится развитие смеховой культуры в лицах от глубокой древности до современности («Филогелос», Аристофан, Теренций Афр, Лукиан, Лонг, Вийон, Рабле, Эразм Роттердамский, Мольер, Мариво, Бомарше, Лабиш, Анри Бергсон, Ж. Фейдо, Чарли Чаплин, Пьер Дак и прочие). В «Последнем секрете» рассказывает об устройстве человеческого мозга и новейших достижениях психиатрии («Кора мозга отвечает за все высшие функции организма, и во всем животном мире именно у человека она самая плотная. Проникаем внутрь мозга. Под корой лимфатическая система, резиденция наших эмоций...» [2, с. 120]).

В современных условиях ускорения всех жизненных процессов, когда «сегодняшний день разительно не похож на вчерашний» [1], необходимо учитывать и предусматривать противоречивые последствия научно-технического прогресса. Поэтому общество испытывает потребность в моделировании внутренней потенции текущей действительности на полшага вперед. Причем, усиление междисциплинарных связей, своеобразный научный синкретизм, когда физика уже не может существовать без метафизики (попытки наделить машину не только разумом, но и душой), способствуют и соединению науки и духовности. Как отмечал Б. Вербер во многих своих интервью, «Наука не может объяснить все, поэтому ей необходима духовность, духовность не может объяснить все, поэтому ей нужна наука. Эти дисциплины во Франции рассматриваются параллельно и антиномично. Делать так – ошибка. Я полагаю, нужно создать мост между наукой и духовностью, между левым и правым полушариями нашего мозга» [6].

Этот общественный запрос, требующий объединения науки и искусства как двух могучих путей познания с лихвой удовлетворяет научно-фантастическая литература.

По мнению Т. Чернышовой, мышление современного индивида, который создает, обладая неполной информацией, научные теории и гипотезы, и мифотворчество наших предков являются разными этапами развития единого логического мышления человека. По законам мифологического мышления создаются и научно-фантастические романы Б. Вербера, в которых античный мифологический интертекст только усиливает воздействие на читательское воображение.

Жанр научной фантастики, избранный Б. Вербером для оформления своих мыслей и идей, теснейшим образом связан с мифологизмом и мифологией. Проблема связи научной фантастики с мифотворчеством разработана в исследованиях Т. Чернышевой, М. Галиной, А. Ф. Бритикова, А. Первушина, Ю. М. Ханютина, В. Д. Кузьмичева и других. Так, Т. Чернышева в работе «Научная

фантастика и современное мифотворчество», говорит о прочной связи научного и мифологического типов мышления: «Гносеологические истоки мифотворчества (нехватка информации), как и механизмы мышления, создавшие мифы, пусть сильно изменившиеся и трансформировавшиеся, не исчезли и не разрушились вполне, продолжая жить и в современном научном мышлении» [10]. По мнению Е. М. Мелетинского, это происходит отчасти потому, что наука уходящего XX века не может вытеснить мифологию, ведь она «не разрешает такие общие метафизические проблемы, как смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т. п., а мифология претендует на их разрешение. Миф вообще исключает неразрешимые проблемы и стремится объяснить трудноразрешимые через более разрешимое и понятное» [8, с. 5]. Если учитывать, что человечество стоит на пороге нового тысячелетия, новой «протоглобалистической», «протоцеребральной» (М. Эпштейн [12]) цивилизации, то становится понятным страх современного человека перед будущим, его увлеченность поисками новых смыслов и объяснений тех стремительных, необратимых процессов, в вихрь которых он попадает в эру информационных технологий. Чтобы не утратить почву под ногами, преодолеть нарастающий хоррор, человечество создает новые мифы, очень схожие с мифами античными. Я. Э. Голосовкер, рассуждая о логике античного мифа, также указывает на то, что многие научные открытия предвосхищены мифологией древних эллинов (вспомним хотя бы миф о Дедале и Икаре). Научная фантастика, являясь современным мифотворчеством, способствует и развитию науки, ведь «воображение, познавая теоретически, угадывало раньше и глубже то, что только впоследствии докажет наука, ибо имажинативный, то есть воображаемый, объект «мифа» не есть только «выдумка», а есть одновременно познанная тайна объективного мира и есть нечто предугаданное в нем» [5, с. 13].

Близость научной фантастики и мифологии дает возможность Б. Верберу не только творить новые натурфилософские, футуристические мифы, но и активно вплетать в ткань повествования мифы античные. Так в антиутопии «Танатонавты» писатель не только моделирует будущее возможное мироустройство после того, как человек сможет свободно путешествовать в другие измерения, но и задействует целый арсенал эсхатологических и космогонических античных мифов для конципирования своей картины мира. В трилогии «Мы, боги», жанрово идентифицируемой нами как социальная фантастика, своеобразный «социальный эксперимент на бумаге» (А. Азимов), герои создают модель идеального общества. Их учителями и наставниками становятся практически все античные боги, которые помогают юным экспериментаторам систематически исследовать возможные пути общественного развития на новой планете, учитывая ошибки и достижения всех существовавших когда-либо цивилизаций. Весь олимпийский пантеон богов предостерегает учеников и об опасных тенденциях современного общественного устройства. Отчасти киберпанковое произведение «Последний секрет» затрагивает актуальную сейчас проблему компьютерной экспансии, искусственного интеллекта, «цивилизации протезов» (М. Эпштейн). Сложная научная терминология органично вплетается в мифологический сюжет о путешествиях Одиссея и его покровительнице Афине. Во всех случаях античный миф, аллюзии и

реминисценции к его образам и сюжетам, становится тем понятным языком или общекультурным «кодом», призванным декодировать новый смысл.

Обращение к античному мифу является одним из аспектов функционирования дискурса античности в современном художественном дискурсе. На текстовом уровне дискурс античности проявляется в использовании автором античного мифологического интертекста, обращении к определенному мифу, комплексу мифов как к претексту, прецедентному тексту. Определение специфики дискурса античности у Б. Вербера состоит в том, чтобы ответить на несколько основных вопросов: какие античные мифы становятся продуктивными для автора, как античный миф проявляется на текстовом уровне (интенсивность интертекстуальных связей), почему актуальными для писателя становятся именно эти мифы, а не другие. Новый смысл, который рождается в процессе трансформирования Б. Вербером сюжета избранного им мифа (читательская рецепция автора) с оглядкой на модель «возможного читателя» (У. Эко [14]) (определенная авторская стратегия), актуализирует дискурс античности как процесс, в результате которого новый текст становится также источником новых смыслов. Это дает нам право говорить о том, что дискурс античности функционирует только в тексте и становится дискурсом лишь в момент чтения произведения, скрывая в себе множество потенциальных смыслов. Эти смыслы могут быть не предусмотрены автором, но обоснованы новыми социокультурными контекстами реципиента.

Список литературы

1. Бритиков А. Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991 годы). Книга вторая. Некоторые проблемы истории и теории жанра [Электронный ресурс] / А. Ф. Бритиков. – режим доступа : <http://www.libros.am/book/read/id/192048/slug/>
2. Вербер Б. Последний секрет / Б. Вербер ; [пер. с фр. Ю. Ватагиной]. – М. : GELEOS Publishing House (Кэпитал Трейд Компани): РИПОЛ Классик, 2011. – 384 с.
3. Вербер Б. Смех Циклопа / Бернар Вербер ; [пер. с фр. К. В. Левиной]. – М. : РИПОЛ классик, 2012. – 512 с.
4. Вербер Б. Танатонавты / Б. Вербер; [пер. с франц. и прим. И. В. Судакевича]. – М.: GELEOS Publishing House (Кэпитал Трейд Компани): РИПОЛ Классик, 2011. – 512 с.
5. Голосовкер Я. Э. Логика античного мифа // Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер ; Сост. и авт. Прим. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов ; Отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Наука (ред. восточной литературы), 1987. – С. 8–77.
6. Интервью с французским писателем Бернаром Вербером [Электронный ресурс] / Интервьюир. К. Прокофьева // Радио Свобода. 16.04.2009. – Режим доступа : <http://www.svoboda.org/content/transcript/1609684.html>
7. Лотман Ю. М. Литература и мифология / Лотман Ю. М., Минц З. Г. // Семиотика культуры. Ученые записки Тартуского Гос. Ун-та. – Вып. 546. Труды по знаковым системам XIII. – Тарту: ТУ, 1981. – С. 35–55.
8. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе : учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е. М. Мелетинский. – М. : Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ), 2001. — 168 с.
9. Флиер А. Я. Поп-наука : между познанием и развлечением / А. Я. Флиер // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 1. – С. 32–44.
10. Чернышева Т. Научная фантастика и современное мифотворчество [Электронный ресурс] / Т. Чернышева. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/chernisheva_t/nauchnaya_fantastika_i_sovremennoe_mifotvorchestvo/read/
11. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Эко Умберто ; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 502 с.

12. Эпштейн М. Знак пробела : О будущем гуманитарных наук / Михаил Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

Семенець О. С. Роль міфологічного компоненту в романах Бернара Вербера / О. С. Семенець // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 163–168.

У статті обґрунтовується актуалізація античного міфологічного компоненту в науково-фантастичних романах сучасного французького письменника Бернара Вербера. У них міф присутній у вигляді використання і традиційних міфологічних сюжетів, і рис міфологічного мислення. Це викликано трьома головними причинами: перехідним характером сучасної епохи, яка вимагає космізації хаосу; особливостями «мідл-літератури», орієнтованої на широке коло читачів (міфологічне і масове мислення); вибором жанру наукової фантастики (спільні витоки наукового і міфологічного мислення). **Ключові слова:** Франція, порубіжжя XX–XXI століть, Бернар Вербер, наукова фантастика, міф, масове і міфологічне мислення.

Semenets O. S. The role of mythological component in Bernar Verber's novels / O. S. Semenets // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 163–168.

This paper deals with the grounding of antique mythological component's usage urgency in science fiction novels of the turn of the XX–XXI centuries French writer Bernar Verber. The myth is presented in these novels by the usage of traditional mythological plots and features of mythological thinking as well. This is directed by three main reasons: transitional nature of the epoch which demands chaos' cosmization; «middle-literature's» peculiarities; selection of science fiction genre (cumulative roots of scientific and mythological thinking).

Keywords: France, the turn of the XX–XXI centuries, Bernar Verber, science fiction, myth, mass and mythological thinking.

Стаття надійшла до редакції 11 грудня 2014 року

УДК 821.161.1 – 2 "19" (09)

ОСВОЕНИЕ БИБЛЕЙСКИХ ОБРАЗОВ В ДИЛОГИИ ПЬЕС «СОБАКА–ПАЛАДИН» И «ИСКУШЕНИЕ МАГДАЛИНЫ» МАРИИ ВИРГИНСКОЙ

Ташикина Т. Н.

Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, Симферополь

E-mail: aspi-catu@mail.ru

В статье «Освоение библейских образов в дилогии пьес „Искушение Магдалины” и „Собака–Паладин”» обобщаются особенности художественной интерпретации М. Виргинской библейских образов Приснодевы, Богородицы и Марии Магдалины в дилогии одноактных пьес «Искушение Магдалины» и «Собака–Паладин». Специфика этих образов определяется в произведениях стремлением автора к осмыслению в новых ракурсах извечных проблем бытия, а также опытом кризисной эпохи. Переосмысленные традиционные образы, проникая в современный контекст драмы, благодаря многоплановости своих содержательных характеристик обнаруживают чрезвычайную гибкость и емкость, адаптируются к разнообразным духовным запросам эпохи-реципиента, позволяют на уровне символов и развернутых метафор воссоздать особенности внутреннего мира и поступков человека, отстраненно рассмотреть поведенческие и аксиологические нормы реальной действительности.

Ключевые слова: драма, библейские образы, переосмысление, современный контекст.

Постановка проблемы. Относительная кратковременность социальных взглядов, чрезвычайная переменчивость идеалов в общественном сознании последней трети XX века обусловили процесс актуализации культурных универсалий в художественном сознании указанного периода. Продуктивным для многих драматургов, экспериментирующих в области создания драмы «нового типа», преодолевающей на содержательном и формальном уровне соцреалистический канон, оказалось обращение к «праосновам образности», к универсальному опыту мировидения предыдущих эпох и других культур, к «легендарно-мифологическому материалу» как своеобразному «концентрату общекультурной памяти», служившему во все времена выражением вечного, нерушимого.

«Глубинная правда» культурных символов, аккумулирующая внеэтнические, вневременные, внеисторические нравственные принципы и отражающая общие закономерности гармоничного бытия человечества, становится смыслообразующей основой многих пьес М. Виргинской. Особый интерес вызывает способ художественной интерпретации драматургом центральных женских персонажей Библии – Марии Приснодевы, Богородицы и Марии Магдалины, – создававших вокруг себя широкие ассоциативные поля в любых контекстах.

Цель статьи – изложение некоторых результатов исследования своеобразия художественной интерпретации М. Виргинской центральных женских образов Библии в одноактных пьесах «Искушение Магдалины» и «Собака–Паладин».

В контексте драматических обстоятельств жизни общества, с учетом острых социальных коллизий XX века, обращение писателей к библейским максимам воспринимается, по мысли А. И. Антофийчука, как логическая, в определенном

смысле «абсолютная» закономерность [1]. Е. Е. Бондарева отмечает, что для драматургов конца XX – начала XXI веков Священное Писание «становится комплексным рефлексогенным культурным текстом», выполняет функции «концентрации продуктивных сюжетов, смыслообразовательных образов, ассоциативных полей, переменных ”знаков“» [2, с. 296] (перевод с украинского наш. – Т. Т.).

М. Виргинскую, ориентирующуюся на современного, всесторонне информированного и скептически воспринимающего действительность реципиента, на его интеллектуальный опыт, не устраивает осмысление библейских образов в строгом соответствии, по определению Е. Е. Бондаревой, «концептам канонической евангельской топики». Автор ищет нестандартные способы освоения библейского материала. Убедиться в этом позволяют пьесы «Евангелие», «Искушение Магдалины», «Собака-Паладин», в которых находят выражение нравственно-ценностные предпочтения драматурга, его философские размышления. Библейские максимы получают здесь своеобразную интерпретацию благодаря расстановке новых акцентов. Общая библейская тематика, небольшой объем, максимальная сконцентрированность достаточно специфического – интеллектуального – действия одноактных пьес «Искушение Магдалины» и «Собака-Паладин» дают основания считать их дилогией.

Выбирая действующими лицами Марию Магдалину («Искушение Магдалины») и Марию Приснодеву, Богородицу («Собака-Паладин»), М. Виргинская оформляет сюжет как острый диспут, во время которого обсуждение философских идей трансформируется в драматическое событие. В пьесах доминирует не изображение жизни, а ее осмысление, находят выражение сложные мысли, требующие соответствующего уровня восприятия читателя. Рассмотрение социальных конфликтов драматург переносит в плоскость истолкования свободы этического выбора и ответственности человека перед обществом.

Традиционных характеристик канонизированных христианских образов М. Виргинская не меняет, практически полностью реализует их содержательное трансгисторическое и транскультурное значение. Вместе с тем ею используются дополнительные семантические элементы, непосредственно связанные с основным значением образа (смысловые коннотации), существенно индивидуализируются характеры. Каждая из героинь дилогии далека от канонизированной схематической фигуры, олицетворяет «вечную женственность», органично сочетающуюся с интеллектуальностью, способностью аналитически мыслить и убедительно аргументировать свои взгляды, вести полемические дискуссии по целому спектру общечеловеческих проблем, среди которых Вера, Идеал, Абсолют, Бог, Человек.

Обращаясь в «Искушении Магдалины» к едва ли не самому парадоксальному персонажу христианской мифологии – Марии Магдалине, – интерес к образу которой не угасает в течение тысячелетий, автор размышляет над важнейшими вопросами человеческого бытия. Магдалина М. Виргинской становится многозначным символом, связывающим два мира – вечный и современный. Потенциал архетипного образа, трансформированного драматургом, получает

новые измерения, позволяет воспринять вечные ценности с точки зрения современной жизни.

Свою версию библейского персонажа М.Виргинская создает при помощи контаминации смысловых элементов разных традиций, которые относительно легко угадываются реципиентом, вызывая определенные ассоциации. Представление о характере Магдалины в произведении складывается постепенно, из вступающих во взаимодействие фрагментов, из переплетения мотивов – библейских (греховность Магдалины в жизни «до Христа»), дальнейшая верность и преданность в служении идеям Спасителя), апокрифических (стремление найти свой внутренний мир, владение Магдалины «спасительным знанием», которое помогло противостоять злым космогоническим силам) и литературных (способность Магдалины воздействовать на творческий процесс скульптора, сцена избиения ее толпой). Так автор существенно расширяет границы образа.

Ключевые моменты служения Магдалины отсутствуют в пьесе, но читатель узнает о них из диалогов, характеризующих героиню как человека, стремящегося создать (как во многих пьесах М. Виргинской) собственный мир, влияние на который оказывают идеалы христианской религии, человека, способного самостоятельно принимать судьбоносные решения в соответствии со своими духовными приоритетами.

Драматург ставит героиню перед серьезными аксиологическими вопросами, коллизия смещается в плоскость индивидуального сознания, что находит выражение во внутреннем психологическом конфликте. Система ценностей Марии Магдалины основывается на гуманистических началах и представлена такими чертами, как альтруизм, готовность к самопожертвованию, способность противостоять искушению властью, богатством, славой. Индивидуальное пространство Магдалины четко очерчивается в полемической дискуссии с Демонами, отождествленными в пьесе с абстрактными злыми силами, противостоящими человечеству. Темы дискуссии – Человек и его стремления, Истина, Дух, Душа, Бог.

В ходе дискуссии о сущности человека Демоны утверждают, что люди – *«бешеная свора», «им нужны внятные ответы: о справедливости на земле, куске пашни, краяхе хлеба», «их интересует вкус райского яблока и место за столом у Спасителя. Они ничем не отличаются от животных, тот же набор инстинктов, не более»* [3, с. 15].

Отказ от предложения Демонов уйти туда, где есть покой, достаток, возможность оказывать влияние на окружающих, Магдалина объясняет любовью к человеку, который не по своей вине одинок даже в толпе. Именно поэтому женщина говорит о необходимости передать каждому свое спасительное знание о Душе человеческой, открытое, согласно тексту апокрифического Евангелия Марии Магдалины, самим Христом. Магдалина убеждена, что Бог – не кумир, не идол, к которому может обратиться человек лишь в трудные моменты с просьбой о помощи; Бог – не человек будущего, не эталон, *«не чиновник, не уборщица, не надсмотрщик! Бог – это и есть мы, люди, кто больше, кто меньше»*, это *«часть вечного света. Он высветил нас, и мы, наконец, увидели свои тени. В себе и там, куда они от нас простираются»* [3, с. 15].

Автор одновременно и очеловечивает образ Марии Магдалины, и значительно расширяет диапазон присущих ему вечных женских качеств. В эпизоде, который

показывает взаимоотношения героини с Греком Филаретом, М. Виргинская обращает внимание на то, что лишь «греховная» Магдалина была способна вдохновить талантливого скульптора на творчество. Демон, который под видом Грека Филарета обращается к Магдалине с просьбой вернуть ему вдохновение, получает от женщины ответ, проясняющий ее отношение к общечеловеческой философской мысли о сущности настоящего, не зависящего от переменчивых идеалов искусства:

МАГДАЛИНА. Ты не обидишься, если я скажу правду? Твои богини, они были... мертвые. Начни все заново, Филарет, открой в себе душу... Любая форма, даже самая совершенная, ничто, если нет в ней света, высшего смысла [3, с. 4].

Финал пьесы вносит дополнительные акценты в интерпретацию традиционного образа, обнажает парадоксальность художественного мышления М. Виргинской: даже богоизбранная героиня, более всего ценившая человека, оказывается не способной противостоять разъяренной толпе, в виде которой испытать Магдалину является Демон Гнева. В хлесткой характеристике, которую дает героиня толпе, не в состоянии остановить людей и посылая им проклятия, угадываются общие черты современного, унифицированного в своей бездуховности, разуверившегося во всем общества, зараженного цинизмом и жестокостью: *«Вы не слышали? Бог вошел в меня и каждой клеточкой своего существа я излучаю Его вам навстречу... Нет, это не я безумна – это вы слепы и глухи! Вы состоите из шума и цветных пятен, из пустых желудков и натянутых нервов! ... Демон Гнева стоит между нами, и вы кормите его, чтобы и дальше он вел вас друг на друга и против самих себя! ... Мне больно! Неужели и боль моя не передается вам, люди?! ... Вам весело! Вы себе кажетесь такими сильными, правыми! Перестаньте!! Не меня, не меня вы убиваете – себя, своих детей, внуков!.. Боже, останови их! они омерзительны! ... Сукины дети! Убийцы! Да чтоб вас всех распяли на Аппиевой дороге! (падает)»* [3, с. 16]. Как видим, расширяя архетипный образ Магдалины, М. Виргинская адаптирует его к современному контексту.

В пьесе «Собака–Паладин» нестандартность подхода к традиции становится очевидной уже в исходной ситуации, представленной в краткой ремарке: *«Мария одиноко сидит на склоне, **смотрит в небо**. Подкрадывается Иоанн, **бросает ей на колени букетик цветов**»* [4, с. 1] (выделено мной. – Т. Т.). Многозначность этой символической ремарки раскрывается по ходу действия. Постепенно по отдельным «знаковым» деталям (Мария – дочка немолодых и продолжительное время бездетных Иоахима и Анны, невеста старого Иосифа, сознательно выбирает путь Приснодевства) в этой, на первый взгляд, обычной одинокой женщине, обратившей взгляд к небу, узнается будущая мать того, *«имя которому Свет»*, который ценой своей мученической Смерти, последующей за Его Жизнью, *«то законам иным, чем те, что исповедуются сегодня»* [4, с. 8], будет искупать грехи человечества. Эта постепенность узнавания Приснодевы и Богородицы в Марии, на коленях которой неожиданно появляется букетик цветов, создает напряженные содержательные отношения между текстом и его восприятием, позволяет отойти от традиции изображения образа Скорбящей Матери, «через который, с одной стороны,

передаются страдания Божьей Матери, а с другой – трагизм земных матерей всех времен» [1, с. 23] (перевод с украинского наш. – Т. Т.), не исчерпывающей всего энергетического потенциала самой почитаемой женщины в христианской религии. Приснодева М. Виргинской иная, художественная интерпретация образа Богородицы в пьесе и глубоко традиционная, и индивидуально-авторская одновременно. Мария становится проповедницей такой любви, которая направляет человека к духовному совершенствованию, побуждает к борьбе с порочными представлениями о господствующих в обществе социально-культурных ценностях.

Многоплановая универсальность образа позволила драматургу смоделировать то обстоятельство жизни Богородицы, которого нет в ни одном из первоисточников: предложение от влюбленного в нее, способного сделать счастливой в «земной» жизни Иоанна Севера (в недавнем прошлом безжалостного и жестокого легионера) о замужестве. Воссоздавая такое исключительно «человеческое» жизненное событие, драматург приближает сакральный библейский образ Марии к реальной действительности, очеловечивает его, соотносит с ситуациями жизни обычных людей. Вместе с тем, сохранение высокого смысла традиционного образа позволяет дистанцировать его, вывести на более высокий, чем осмысление злободневных вопросов, уровень. В пьесе тесно переплетаются абстрактное и конкретное, божественное и человеческое, небесное и земное. Этот неожиданный подход в известной степени отдаляет Марию от протосюжетов, делает современную нравственно-психологическую мотивацию семантически подвижной, позволяет заинтриговать читателя, актуализировать целый ряд аспектов, созвучных духовным запросам воспринимающей эпохи, опыт которой допускает новое прочтение протообраза, дает возможность найти ранее не осознаваемые смыслы.

Известные из библейских первоисточников универсальные черты характера Приснодевы и Богородицы становятся основой матрицы характера героини «Собаки–Паладина», но лишь ими драматург не ограничивается. Традиционный зримый образ Богородицы, в котором находят выражение такие безупречные духовные качества, как доброта, мудрость, милосердие, сочувствие, терпимость, смирение, великодушие, преданность, отсутствие зависти, божественное спокойствие, дополняются М. Виргинской новыми качествами (владение духовным знанием о человеке и его бытии, добровольный уход из мира человеческих грехов, отказ от земных привязанностей, эмоциональное восприятие социальной несправедливости, рассудительность, способность убеждать, влиять на поведение и мышление людей). Свою предстоящую жертву героиня М. Виргинской воспринимает не только как неизбежную, но и как обязательную, необходимую для спасения человечества.

Диалог между Марией и Иоанном Севером выстраивается в форме диспута-поединка, который в четкой аргументации, логической последовательности стремительно разворачивается по восходящей линии. Она может быть представлена следующей схемой: смысл Приснодевства Марии, ее отказа от личного счастья —> осознанность необходимости и высшей целесообразности предстоящей жертвы —> нравственно-этические требования к человечеству в целом и каждому человеку в отдельности. В дискуссии получают осмысление законы, которые «исповедаются сегодня», отражается борьба полярных систем мировоззрения, принципиальные

отличия в понимании персонажами понятий «благо», «человек», «свет», «тьма», «жизнь», «смерть», «страдание», «духовная близость», «плотское наслаждение», «Вера» (которая *«не нуждается в доказательствах»*, потому что *«выше сомнений»*) как Абсолют, как Идея, как главная максима человеческой жизни. Важнейшим из этих понятий, исходя из контекста произведения, становится Любовь. Своеобразие дискуссионных акцентов, не присущих соцреалистической драме, обнаруживает оригинальность позиции драматурга.

Утверждая примат духовного над материальным, главная героиня (Приснодева и Богородица Мария) обращает внимание своего собеседника (в недавнем прошлом жестокого легионера Иоанна Севера) на то, что плотская любовь не может называться любовью, так как с настоящей любовью к ближним она не имеет ничего общего: *«От плоти – желания, а любят все-таки душой»* [4, с. 2]. Плотская любовь стремится дать любимому земное благополучие, ей чуждо постоянство, она может разгореться слишком сильно, способна на безрассудные поступки, даже преступления, но часто переходит в отвращение, ненависть. Духовная любовь преисполнена света, простоты, веры в ближних, в ней отсутствует подозрительность, ревность, ее непеременимые свойства – постоянство, мудрая рассудительность.

Диалог Марии и Иоанна, который от просьб, мольбы переходит к угрозам и шантажу, раскрывает антиномию духовного и плотского, определяющую суть художественной картины мира произведения – результата этических поисков драматурга. По мнению автора, духовная любовь является необходимым условием целостности и внутренней свободы человека. Бездуховность же подчиняет внутреннюю свободу болезненным терзаниям плотской любви, ведет к трагедии личности.

Отдельная содержательная линия пьесы связана с проблемой предназначения человека. Север нравится себе таким, каков он есть: *«Я люблю свою плоть»*, *«Никогда не стану аскетом! Мне это претит! Я... горжусь тем, что я такой же, как все! Такая же тварь, как все человечество! Я хочу быть со всеми, а не против всех и самого себя»* [4, с. 6]. Легионер считает, что быть человеком – значит иметь естественные, земные желания, которые должны быть и у самой Марии. Женщина же отвечает вопросом: *«Кто больше человек? Богач, у бедной женичины забравший последнюю овцу за долги, или странник, что пожалел женичину и уплатил ее долг? Пьяный рыбак, избивавший в корчме худенького мальчишку – просто так, из удовольствия бить! – или дряхлый старик, что не убоился заступиться за мальчика? Кто больше человек?»* [4, с. 3].

Мария считает, что каждый должен всмотреться в себя, прийти *«к себе»*. Героиня манифестирует свой мир, в котором не может быть места неоправданной жестокости, убийству, эгоистическим стремлениям, мир, наполненный милосердием, любовью, лишенной собственнических инстинктов.

С точки зрения общечеловеческой этики пространные рассуждения изображаемой М. Виргинской Приснодевы и Богородицы не является чем-то новым. Общеизвестное содержание того, что она исповедует, отражает высокие этические принципы, гуманистические идеалы человечества. Однако изменение ракурса художественного

изображения, экспериментальная исходная ситуация произведения, его необычный контекст позволяют воспринять все, что утверждает Мария, в других измерениях, в которых суждения *«следует одержать победу над собой»*, человек не может быть счастливым, пока будет *«стремиться получить, а не отдавать»*, приобретают обновленный смысл.

В пьесе практически отсутствуют перипетии внешнего действия, но ей присуща предельная интенсивность действия интеллектуального. В напряженном диалоге сталкиваются не только характеры женщины и мужчины, который хочет стать для любимой мужем, – происходит столкновение мыслей, взглядов, жизненных позиций. Абстрактные идеи доверяются автором тем персонажам, для которых содержание этих идей является не только непосредственным проявлением их индивидуальности, но и частью личной жизни. Так драматургом осуществляется персонификация разных способов отношения к миру, конструирование модели возможного мироустройства, художественное постижение концептуальной мысли о поиске источников гармонии.

Значительность общекультурного содержания известного образа в пьесе позволяет считать его (образ) отдельным структурным элементом, влияющим на формирование конфликта, хронотопа, в котором категория Вечности занимает особое место. Форма выражения основного смысла, интерпретация гуманистического содержания Приснодевства Марии, ее спокойной и мужественной готовности к осознанной жертве ради спасения человечества служит своеобразной нравственной альтернативой античеловеческой, лишенной духовных начал идеологии. Поведение Марии побуждает Иоанна к принятию собственного решения. Его самоубийство в парадоксальном финале произведения внешне завершает пьесу, но основная проблема остается открытой.

Одноактные пьесы «Искушение Магдалины» и «Собака–Паладин» убеждают в нестандартности подходов М. Виргинской к освоению библейского материала. За счет усиления ею психологического подтекста, активизации интеллектуальных плоскостей диалогов оживают притчевые схемы, утверждается аксиологическая самостоятельность характеров персонажей, основными признаками которых являются духовная независимость, целостный внутренний мир, базирующийся на гуманистических идеалах и ценностях. Идеи любви и милосердия – мощный фундамент этических позиций обеих героинь – являются основополагающими не только для христианского учения, но и для того нового мира, к формированию которого стремится драматург. Активизация в диалогии этих идей позволяет ощутить тоску М. Виргинской по духовной гармонии, практически отсутствующей в современном мире. Между этой утонченной игрой аналитического ума писательницы и проблемами этики, на которых она акцентирует внимание, устанавливается сбалансированное художественное равновесие.

Выводы. М. Виргинская адаптирует культурный опыт человечества к запросам современного общества, создает модели универсального характера, акцентирует «вечную» актуальность целого спектра нравственных вопросов. Ее произведения способствуют формированию новейших этико-эстетических парадигм. Разработка архетипных образов позволяет художественному миру драматурга обрести символическую условность, в которой соединяются два мира – «вечный» и современный.

Список литературы

1. Антофійчук В. І. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття : [монографія] / В. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 335 с.
2. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / Олена Євгенівна Бондарева. – Київ: Видавництво «Четверта хвиля», 2006. – 510 с. 510.
3. Виргинская М. В. Испытание Магдалины : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 17 с. – (Первоисточник, рукопись).
4. Виргинская М. В. Собака–Паладин : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 14 с. – (Первоисточник, рукопись).

Ташкінова Т. М. Освоєння біблійних образів в діалогії п'єс «Спокуса Магдалини» і «Собака-Паладин» / Т. М. Ташкінова // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 169–177.

У статті «Освоєння біблійних образів в діалогії п'єс "Спокуса Магдалини" і "Собака-Паладин"» узагальнюються особливості художньої інтерпретації М. Виргинською біблійних образів Прісноподіви, Богородиці й Марії Магдалини в діалогії одноактних п'єс "Спокуса Магдалини" і "Собака-Паладин". Специфіка цих образів визначається в творах прагненням автора до осмислення в нових ракурсах одвічних проблем буття, а також досвідом кризової епохи. Переосмислені традиційні образи, проникаючи в сучасний контекст драми, завдяки багатоплановості своїх змістовних характеристик виявляють надзвичайну гнучкість і місткість, адаптуються до різноманітних духовних запитів епохи-реципієнта, дозволяють на рівні символів і розгорнутих метафор відтворити особливості внутрішнього світу і вчинків людини, відсторонено розглянути поведінкові і аксіологічні норми реальної дійсності.

Ключові слова: драма, біблійні образи, переосмислення, сучасний контекст.

Tashkinova T. N. Development of Bible Characters in two related plays “Magdalene Temptation” and “The Dog – Paladin” / T. N. Tashkinova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 169–177.

Peculiarities of artistic interpretation of the Everlasting Virgin Mary, the Virgin and Maria Magdalena characters, made by Maria Virginskaya in two one-act related plays “Magdalene Temptation” and “The Dog - Paladin” are generalized in the article «Development of Bible Characters in two related plays “Magdalene Temptation” and “The Dog – Paladin”». The artistic specificity in the plays is defined with the author's striving to comprehension of universal problems of existence in different aspects, and with the experience of the crisis epoch.

The dramaturgist does not change traditional characteristics of canonized characters, and in practice totally implements their meaningful trans-historic and trans-cultural importance. The author also uses additional semantic elements, directly related with basic meaning (semantic connotations); characters are significantly individualized. Each of female characters of two related plays is distant from canonized schematic image, embodies “universal femininity,” organically combined with intellectuality, ability to think analytically and convincingly reason their views, to hold polemic discussions on the whole range of universal human problems, including such ones: the Faith, the Ideal, the Absolute, the God, the Man.

Reconsidered traditional characters of the Everlasting Virgin Mary, the Virgin and Maria Magdalena, getting into modern drama context, due to versatile contextual characteristics display utmost flexibility and capacity, adapt to various spiritual demands of the epoch-recipient, allow to recreate peculiarities of man's inner world and deeds at the level of symbols and expanded metaphors, to consider from aside behavioral and axiological norms of existing reality.

Keywords: drama, Bible characters, reconsideration, modern context.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 851. 512.145. «19»: (17+111.852)

ГОЛОВНИЙ ГЕРОЙ ЯК ВИРАЗНИК ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ПИСЬМЕННИКА

Юнусов Ш. Е.

*Таврійський національний університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: schew.yunusoff2010@yandex.ua*

У роботі аналізується образна системи історико-біографічної повісті кримськотатарського письменника Шаміля Алядіна «Запрошення до диявола на бенкет», розглядається проблема естетичних поглядів автора. Питання про взаємовідносини героїв твору і взаємозумовленості їхніх дій розкривається за допомогою типізації та застосування діалогів, прийомів ретроспекції і ретардації.

Ключові слова: авторська позиція, типізація, контраст, естетичне.

У повісті «Запрошення до диявола на бенкет» відомий кримськотатарський письменник Шаміль Алядін відтворив історичні події, пов'язані з життєвими перипетіями народного вчителя і поета Усеїна Шаміля Токтаргази. У цьому контексті однією з ключових є проблема з'ясування естетичного ідеалу автора названого твору. Літературно-художня спадщина Шаміля Алядіна потребує цілісного дослідження. У цій статті зроблена спроба показати майстерність письменника в комбінуванні героїв, за допомогою яких розкривається авторське ставлення до подій. Об'єктом дослідження є історична повість Шаміля Алядіна «Запрошення до диявола на бенкет». Предмет дослідження – ідейно-художня концепції твору, авторське розуміння естетичного. Автор статті прагне розглянути проблему розстановки героїв у контексті з'ясування ставлення письменника до суб'єктів мовлення, показати роль контрасту у визначенні світогляду героїв, звернути увагу на композиційні прийоми письменника. Дослідження проводиться на основі типологічного і герменевтичного методів.

Події, зображувані у повісті Шаміля Алядіна «Запрошення до диявола на бенкет» (1979), належать до початку ХХ століття. В основу оповіді покладено короткий відрізок з життя відомої історичної особи – Усеїна Шаміля Токтаргази (1881–1913). Фабула повісті утворюється переплетенням просвітницьких устремлінь поета-демократа, вчителя, громадського діяча з діями солідарних з ним людей, які бачать свою місію у «виведенні менталітету мусульман з рамок традиційних стереотипів у світ сучасної цивілізації» [1] в умовах жорсткої протидії місцевої влади і багатіїв.

У композиційній схемі розглянутого твору об'єднані три сюжетні мотиви: зустріч Токтаргази з Ісмаїлом Гаспринським, бесіда з Решидом Медієвим і, нарешті, зіткнення з товариством Аджи Ербаїна. Одержуючи відповідне акцентування в структурі повісті, вони розкриваються в процесі полеміки на ту чи іншу тему, або ж в залежності від ситуації визначають поведінку певного героя. Тому широко використовуються діалоги, які сприяють посиленню типового, демонструючи

характерні риси національної інтелігенції епохи: Р. Медієв – це втілення критичного ставлення до позиції І. Гаспринського, І. Гаспринський символізує ліберально-творче начало, а У. Ш. Токтаргази уособлює прагнення до соціальної справедливості.

Індивідуальні прикмети Р. Медієва – одного із сподвижників Токтаргази – відповідають рисам історичної особистості [2, с. 71–86]. Представлений з урахуванням реалій зазначеної епохи, Р. Медієв стриманий як чиновник (делегат Держдуми і Голова Карасувбазара), скромний вчитель, вдумливий як редактор газети. В його неприйнятті ліберальної позиції Ісмаїла Гаспринського виражений історичний оптимізм. У цьому контексті Токтаргази властивий внутрішній стрижень, що диктує необхідність звернення дієвих заходів (що швидше за все імпонує і авторові повісті), стає очевидним і розкривається вже при першій зустрічі з І. Гаспринським.

Повість Ш. Алядіна «Запрошення до диявола на бенкет», написана в традиціях радянської історичної прози, не могла обійтися без антигероя як типу літературного персонажа, який є втіленням морально-філософської проблематики художнього твору. Так, Аджи Ербаїн Емірзаков, будучи натурою мстивою, завжди діє з розрахунку. Серед представників типового середовища він відрізняється удаваною добротою, показною поважністю у вираженні своїх поглядів. Така поведінка впливової людини зумовила відповідну сюжетну побудову повісті. В її фіналі взаємопов'язаність дій Аджи Ербаїна і Менлібея досягає своєї найвищої точки: після вчинення злочину та наказу господаря шорнику прибрати труп Усеїна-оджа, Менлібей, «тремтячи від страху, посміхався без потреби», оскільки «звук посміхатися господареві, якщо навіть на очах у нього бриніли сльози. Він посміхнувся і на цей раз, ховаючи очі, хотів поклонитися в пояс, але, побачивши, що Аджи Ербаїн вже повернувся до нього спиною, робити цього не став, а побіг і відкрив задні двері, які ведуть у внутрішній двір...» [3, с. 357].

Відчуваючи свою безмежну перевагу, звиклий насміхатися над іншими, не прощати ударів по своєму самолюбству, Емірзаков бачить свою місію в тому, щоб дотримуватися законів можновладців. Його образ допомагає більш об'ємно уявити побут і звичаї суспільства, значимість матеріальних можливостей і особистих зв'язків. Який би негожий вчинок свідомо чи несвідомо не робив, він завжди здатний вийти сухим з води завдяки хорошим відкупним. У побуті ж він сповнений спокою, відчуття достатку у всьому. В ідейному обґрунтуванні повісті образи Аджи Ербаїна, його лакея Менлібея і їх наближених допомагають авторові показати не тільки значення Усеїна-муаллима для кримськотатарського суспільства, звуженого до рівня села Харджибіє, але й розкрити обличчя справжніх винуватців його загибелі. Ця сюжетна розв'язка повісті виявляється тим відрізком твору, в якому найбільш повно викриваються вади суспільства. Як втілення трагічного моменту історія Токтаргази виявляє стан крайнього неприйняття ідейно-політичних цінностей емірзаківського суспільства. Характер Токтаргази, що склався в умовах постійної напруги, робить його людиною нових поглядів. Співчуття до ближнього, змушеного терпіти ганьбу та образи, не могло не збудити в ньому борця за соціальну збалансованість. Своїми вчинками Токтаргази дає зрозуміти

емірзаківському суспільству, що люди мають бути. Пичому протистоїть герой ідейним ворогам не жорстокістю, а з урахуванням властивого вчителю етикету. Усе ж його усвідомлені дії призвели до того, що неможливо було погасити вогнище конфлікту. Прямолинійність як одна з основних якостей характеру Токтаргази змушує його діяти у відповідності зі своєю позицією, стає перешкодою на шляху подальшої реалізації його благородних задумів.

З теплотою змальовано в повісті образ Аджире-ханум – дружини вчителя. Її жіночність, скромність, природна лагідність є тими характерними рисами, які складають триаду «етнотрадиції – сім'я – дім». Токтаргази, втомлений від шкільних клопотів або словесної сутички із впливовими людьми, при поверненні додому намагається не обтяжувати Аджире неприємними спогадами про будні. Аджире, здогадуючись про випробування, що випали на долю чоловіка, також намагається не акцентувати на побутових проблемах або розпитувати про причини втоми. Як берегиня домашнього вогнища Аджире є прикладом дбайливої домогосподарки, матері, дружини. Навіть при скромному матеріальному становищі вона може накрити стіл так, що її винахідливість викликає захоплення читацької аудиторії.

У портреті Аджире є щось від Тензиле-енге з повісті «Теселлі» (1957) [4, с. 66–140], в головній героїні якої вгадуються риси матері письменника (хоча письменник з цим і не погоджується, вважаючи що все то вигадки окремих критиків... [2, с. 67]). Для такої жінки найголовніше – виховання дітей, смирення перед главою сім'ї, створення домашнього затишку, вона турботлива матір, в якій поєднуються строгість до дітей і материнська любов, вимогливість і вміння прощати дитячі пустощі. Такі героїні становлять галерею жіночих образів у творчості прозаїка. Їх ідентичність говорить про те, що вони змальовані з об'єктивного життя і авторських уявлень.

Ідейно-художнє завдання Шаміля Алядіна у розглянутій повісті полягало в тому, щоб продемонструвати боротьбу народжуваної молоді національної інтелігенції в умовах сильного їй протистояння. Спосіб типізації, використаний прозаїком, посприяв тому, щоб шляхом відповідної розстановки своїх героїв об'ємно уявити ідейно-естетичні устремління носіїв нових соціальних поглядів

Список літератури

1. Суюнова Н. Ногайская поэзия XX века в национальном и общетюркском историко-культурном контексте [Электронный ресурс] / Насипхан Суюнова. – Режим доступа: [dslib.net / literatura-rosii / html](http://dslib.net/literatura-rosii/html).
2. Алядин Ш. Ер делиджиер [літер. статті] / Шаміль Алядин. – Ташкент: Видавництво ім. Гафура Гуляма, 1991. – 224 с. – ISBN-5-635-00545-4.
3. Алядин Ш. Теселли [зб. творів] / Шаміль Алядин. – М.: Сов. писатель, 1985. – 368 с.
4. Алядин Ш. Чорачыклар. Сайлама эсерлер [зб-к творів, на кр. тат. мові.] / Шаміль Алядин. – Ташкент: Видання ім. Гафура Гуляма, 1987, - 560 с.

Юнусов Ш. Э. Главный герой как выразитель эстетических взглядов писателя / Ш. Э. Юнусов // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 178–181.

В работе анализируется образная система историко-биографической повести крымскотатарского писателя Шаміля Алядіна «Приглашение к дьяволу на пир», рассматривается проблема эстетических взглядов художника слова. Вопрос о взаимоотношении героев произведения и взаимообусловленности

их действий раскрывается при помощи типизации и применения диалогов, приёмов ретроспекции и ретардации.

Ключевые слова: авторская позиция, типизация, контраст, эстетическое.

Yunusov Sh. E. The main character as the expression of aesthetic views of the writer / Sh. E. Yunusov // Scientific Notes of Tavrida National V.I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 178–181.

The article deals with the problem of the composition of the Crimean Tatar historical short story written by Shamil Alyadin, where imagery plays an important role in the expression of the author's attitude to reconstructing the events of the past in art. The events described in the short story "Invitation to the Devil's Feast" (1979) refer to the beginning of the twentieth century. This story was based on the description of a short period in the life of a famous historical figure Usein Shamil Toktargazy (1881 – 1913). The plot of the story is presents the interconnection of the educational aspirations of this poet-democrat, teacher and public figure with those who were associated with him and saw their common mission as "leading out the Muslims' mentality from the framework of traditional stereotypes to the world of modern civilization" despite the strong resistance of the old system. The relationship between the characters of the story and interconditionality of their actions are showed by such methods as typification and use dialogs, retrospection and retardment. In the compositional scheme of the analysed short story three motifs are united: Toktargazy meeting with Ismail Gasprinsky, his conversation with Reshid Mediev and finally the clash with Aji Erbain's group. Receiving appropriate emphasis in the structure of the story, these motifs are revealed by the author in the process of polemics on a particular topic, or depending on the situation determine the behavior of a character. This story is built in such a way that in the context of conflict between Toktargazy and Aji Erbain's group the tension keeps growing. The fight against the society of people, for whom violence is the main principle of life, is considered as the ideological setting of the story. The way of typification used by the author shows that proper placement of the story's characters provides them as symbols of ideological aspirations of the new social views. In this combination, the image of U.Sh.Toktargazy looks vital and typical of his epoch, and in his views he is not simplified to the level of everyman, but also not hyperbolized in his allegiances and actions.

Keywords: the author's view, typing, contrast, aesthetic.

Стаття надійшла до редакції 2 грудня 2014 року

ЛІНГВО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

УДК 811.161.2

ОБ'ЄКТИВАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ЛЮБОВ» У ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

Грозян Н. Ф.

РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь
E-mail: n.f.grozyan@mail.ru

Стаття присвячена вербалізації концепту «любов» у поетичних текстах Дмитра Павличка. Наголошується, що на сьогодні не існує ще єдиної моделі аналізу концепту, а розроблені лише поодинокі фрагменти. Незважаючи на численні розвідки мовознавців, тема любові у сучасній науковій парадигмі залишається складною й мало дослідженою.

Досліджений матеріал засвідчує, що основними вербалізаторами концепту «любов» у поетичній творчості Дмитра Павличка є передусім лексеми *любов, кохання*. Амбівалентну сутність концепту «любов» засвідчують такі смисли, як-от: «та, що мучить», «вбиває», а з іншого – «та, що породжує добре, чесне начало». Специфіку поезій Дмитра Павличка визначає те, що локусом любові найчастіше виступають *серце, душа*. Кохання як суб'єкт осмислення об'єктивується у смислах. Зміщення на аксіологічній шкалі в бік негативних конотацій демонструють тексти, у яких поняття любові розкривається через асоціативні зв'язки з ненавистю. Реалізується аналізований концепт у досліджуваних текстах передусім як позитивно маркований. Аналізований матеріал засвідчує, що у поетичних творах Дмитра Павличка концепт «любов» виступає складною національно-культурною й індивідуально-авторською домінантою.

Ключові слова: концепт, смисли, любов, кохання, поетичні твори, поезія Дмитра Павличка.

Постановка проблеми. Сьогодні видається недостатнім зосереджуватися на вивченні лише композиційно-змістових або мовностилістичних особливостей художніх текстів. Розробка способів експлікації концептуального змісту літературних творів із застосуванням методологічних настанов і теоретичних засад когнітивної лінгвістики, концептології, когнітивної поетики, лінгвокультурології тощо належить до актуальних і новаторських завдань сучасного мовознавства, лінгвопоетики зокрема, оскільки дозволяє глибше розкрити ідіостилю митців слова з урахуванням співвідношення етнокультурного та індивідуально-авторського в тезаурусі творчої особистості, а також особливостей реалізації картини світу в художньому творі. На сьогодні не існує ще єдиної моделі аналізу концепту, а розроблені лише поодинокі фрагменти. Об'єктом дослідження були різноманітні концепти у різних мовах, які часто розглядалися у зіставленні з концептами інших мов, наприклад: концепт «талант» (Е. Акулова), концепти «усмішка» і «сміх» (В. Гаєчко), концепт «час» (О. Задорожна, А. Загнітко), концепт «життя» (Ж. Краснобаєва-Чорна), концепт «ідеальна жінка» (А. Кисельова), концепт «мудрість» (Т. Крижанівська), концепт «покарання» (О. Левченко), концепт «умова» (А. Малявін), концепти «правда», «неправда» (М. Мамич), концепт

«червоний» (Л. Мельник), концепти «Бог», «Богородиця», «святість», «чорт» (Т. Вільчинська), концепт «страх» (І. Стоянова), концепти «слово» і «творчість» (Н. Мех), концепти «добро», «зло» (Т. Попова), концепти «кохання», «дорога» (Л. Щербачук), концепти «серце», «розум» Т. Прудникова, концепти «шлях», «вчинок» (Т. Радзієвська), концепт «краса» (О. Цапок) та інші. І хоча концепт виявляє багато спільних рис із поняттями, є всі підстави стверджувати, що він і помітно відрізняється від них. У цьому плані привертає увагу дефініція В. Жайворонка, який стверджує, що «концепт – це й зміст поняття, і смисл» (а частіше комплекс смислів слова) [1, с. 25]. У дослідженні ми послуговуємося цим визначенням.

У наш час у центрі уваги багатьох дослідників (Т. Вільчинська, І. Голубовська, В. Жайворонко, О. Задорожна, С. Єрмоленко, В. Кононенко, Н. Мех, Т. Радзієвська, Н. Слухай, О. Снитко, О. Цапок та ін.) перебувають механізми взаємодії мови та культури, мови й мислення, що можуть бути виявлені в межах окремого висловлювання й тексту в цілому. Пропоноване дослідження передбачає аналіз особливостей поетичного тексту в когнітивній площині. Поетичний текст репрезентує мовленнєво-мислительну діяльність автора, розраховану на зворотну діяльність читача; «це унікальний і досконалий спосіб пізнання світу, що часто не піддається верифікації науковим шляхом» [4, с. 31]. Ще у 1980 р. Ю. Степанов наголошував на тому, що аналіз художньої літератури методами і з позицій тільки літературознавства чи тільки лінгвістики не дає ефективних результатів, не розкриває внутрішніх закономірностей художнього тексту [7, с. 199]. Отже, з одного боку, **актуальність** дослідження зумовлена активізацією дослідницького інтересу до концепту як лінгвоментального феномена, з іншого – до поетичного доробку поетів-шістдесятників.

Мета статті – простежити особливості об'єктивації концепту «любов» у поетичних текстах Дмитра Павличка.

Незважаючи на численні розвідки мовознавців, тема любові у сучасній науковій парадигмі залишається складною й мало дослідженою. Це пов'язано з тим, що концептуальна структура любові в різних концептосистемах підлягає своєрідним перетворенням, яка є результатом підведення під форму одного й того знака, різного за складністю змісту. До аналізу концепту «любов» в україністиці зверталися Віталій Кононенко, досліджуючи його на матеріалі української, передусім класичної художньої літератури, зокрема текстів: Тараса Шевченка, Панаса Мирного, Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника; Оксана Ясіновська, розглядаючи слово-концепт «любов» у текстах Нового Завіту; Лідія Щербачук досліджувала особливості вербалізації концепту «кохання» в поетичних текстах Ліни Костенко й Анатолія Мойсієнка та ін. вчені.

У монографії «Концепти українського дискурсу» [2]. В. Кононенко трактує концепт «любов» як абстрактно-емоційний і ставить в один ряд із концептами «воля», «свобода», «неволя», «слава», «мрія», «надія», «доля», «недоля», «віра», «страх», «сміх», «сум», «туга», «журба», «гріх», «спокута», «зло», «добро», «зрада», «вірність». Вчений зазначає, що на розуміння концепту накладаються філософські, етнічні, релігійні, психологічні й інші позамовні чинники, які зрештою визначають

його комплексний характер; сукупність цих ознак тією чи іншою мірою відбивається у художньому дискурсі, що може допомогти при розумінні концептуальних смислів, конотативних відтінків, пов'язаних, зокрема, з невичерпністю асоціацій, градацією оцінювання [2].

Творчість Дмитра Павличка яскрава й багатогранна, вона ось уже шість десятиліть активно впливає на літературний процес, багато в чому визначаючи його рівень і характерні прикмети. У нього – поета, перекладача, критика – щедрість природного обдарування поєднана з невсипущою працею й високою свідомістю місії художнього слова. Творчість митця актуальна і в 60-і, і в 90-і, і в 2000-і роки.

Поетичні твори Дмитра Павличка неодноразово ставали об'єктом вивчення для науковців. Серед дослідників такі, як: Я. Дзевурський, М. Ільницький, В. Моренець, В. Неділько, І. Равлів, Л. Скирда, Л. Ткаченко, М. Ткачук, Р. Лубківський та ін.

Любовна лірика поета є особистісною та винятково суб'єктивною, вона вбирає в себе особливості доби – аж до найболючіших, зокрема політичних, невідривних від поетової душі й невід'ємних від його духовного життя. У низці «прекрасних» дам, оспіваних поетом, бачимо «Мадонну» Рафаеля і Рембрандтову «Данаю», повнотілих красунь Рубенса й велично-скорботну Оранту – символ величі, краси й надії України [3, с. 112]. Сам Дмитро Павличко зазначає: «Мені дорікають, що моя лірика надто земна. Справедливий докір. Я, повірте, живу на землі, маю всі вади гарячої божественної глини, з якої Творець зліпив людину, але моя любов, хоч натикалась вона на гострі предмети, була і є ранимою, не відчувала й не відчуває наближення смерті. Переповнена життям, вона втішається розкошами грішного суходолу і тужливо дивиться в небеса» [5, с. 6].

Підставу для написання збірки «Золоте ябко», яку визнають по праву вершиною любовної лірики Дмитра Павличка і в якій чи не вперше змальовано найпотаємніші взаємини між чоловіком і жінкою, поет визначає так: «Певна річ. Ця книжка – мої переживання. Але мої вірші не є фотографіями того, що було в дійсності, вони відображають скоріше те, що діялось в моїй душі, коли я любив і спізнав найглибшу тайну людського буття. На світі нема нічого солодшого й гіркішого, міцнішого й тендітнішого, святішого й гріховнішого за кохання. Це почуття формує в людині доброту і мертвенність, виховує ніжність, розвиває розуміння й пошадання краси. Та воно ж здатне переходити в свою протилежність. Адже ненависть – це смертельно поранена любов, яка від болю стає подібною до смертельно враженого звіра» [5, с. 5].

Як і в загальномовній практиці, основними вербалізаторами концепту «любов» у поетичній творчості поета є передусім лексеми *любов*, *кохання*, наприклад: *«Мого кохання чистота, Як та блакить небесна»* [6, с. 349]; *«Писав хлопчина вірші Про щастя і любов. Щасливим народився І дівчину знайшов»* [6, с. 62]. Проте у досліджуваних творах простежуємо й інші номінації, як-от: *трунок*: *«Хочу тебе цілувати. Рятуюнок є в поцілунках від смерті. Бери Келих нехайно, бо звітріє трунок – Більше на нього не буде пори»* [6, с. 364]; *вогонь*: *«Це той вогонь, котрим Ти сповнила мене»* [6, с. 64]; *ласки племінець*: *«Я закріпив ласки племінець, Глибинний зблиск не смутку, а любові»* [5, с. 174].

Так, у поетичній творчості Дмитра Павличка лексема *любов* у позиції суб'єкта осмислення, як ім'я концепту, реалізує такі смисли: з одного боку, вона є «вічною»: *«Люблю життя, де повно сонця й грюку, І ця любов моя на сто століть»* [6, с. 347]; «живою»: *«Я з неї народивсь і знову нею стану, Та дух мій береже її жива любов»* [6, с. 111]; «світлою»: *«То любов правдива й світла»* [6, с. 252], а з іншого – «тією, що минає»: *«Минулося кохання вечорове, Невинні поцілунки відцвіли. Ти досі без моєї похвали Обходилась, моя ясна любове»* [6, с. 303]; «яку можуть стоптати»: *«Що то любов мою безмежну Стоптали так необережно»* [5, с. 152].

Амбівалентну сутність концепту «любов» засвідчують такі смисли, як-от: «та, що мучить»: *«Любов мене замучила до краю»* [6, с. 83]; «вбиває»: *«У серці рана в мене. Не можу я добути з нього терен, Любов'ю вбитий»* [6, с. 74]; «та, що болить»: *«Болять мені Рани любові Рани нездійсненого польоту»* [6, с. 79], а з іншого – «та, що породжує добре, чесне начало»: *«Була у нього усмішка дитяти – Блакиті української тепло. Любов'ю серце зроджене було, Як пісня – чесне, як бджола завзяте»* [6, с. 115]; «є живильною силою»: *«І кров моя любов мою живила»* [6, с. 83]; «долає будь-які перешкоди, навіть смерть»: *«Той смерть свою навіки поборов, Хто на її ненависть мав любов, Хто рівня їй, але у силі добрій»* [6, с. 115]; «супроводжує усе життя людину, даючи їй сили, наснаги»: *«Любов моя вмиратиме зі мною»* [6, с. 83]; «народжує, додаючи сили, наснаги»: *«Так, ти одна, моя любове, Даси мені снагу обнови, Народжуєш мене щодня»* [6, с. 370]; «виступає сенсом життя»: *«Все не те, коли нема любові. Почуття й слова – тріски дубові, Дні – болячі, немінні старці, Магістралі – темні манівці»* [5, с. 92]. Дмитро Павличко стверджує, що людина сама виступає творцем або руйнівником свого щастя: *«Від неї ми п'яніємо, як рекрути, Свою любов б'ємо на черепки, А потім, як ті материки, Складаємо, щоб цілісність їм вернуть»* [5, с. 83]. Трапляються випадки, де автор уточнює, що любов руйнує саме кохана людина: *«Але мені тоді здалося, Що то не золоте колосся, Що то любов мою безмежну Стоптали так необережно»* [5, с. 153]. Як суб'єкт зіставлення назва концепту «любов» реалізується у контекстах, що засвідчують смисли: «та, що уособлює веселість, радість»: *«Коли тебе, немов струмки веселі, Вмивають промені любові»* [6, с. 336]; «є довірливою»: *«Твоя любов – довір'я ідеал, Не обізвись до неї згірклим словом»* [6, с. 336]; «є безпомічною»: *«Любов, як немовлятко плаче, Але не каже, що болить»* [5, с. 199]; «є витривалою»: *«Наша любов як літак здатна нести тягарі величезні»* [5, с. 93]; «асоціюється з життєдайною силою»: *«Прояснює в мені любов, Як сонце неминує, Все, що в моїй душі моє Джерельне і цілюще»* [6, с. 349]; «асоціюється з розлукою»: *«Я знаю, що любов – це вічне прощання, І тому я повинен ще хоч раз приїхати Над фінське озеро, щоб попрощатися»* [6, с. 149]; «асоціюється зі смертю»: *«Моя любов – усохла деревина. Вона радіє, як зима надходить, Бо всі дерева схожими на неї Стають о тій порі»* [6, с. 89].

У позиції об'єкта зіставлення лексема *любов* виявляє також смисли, що характеризують почуття через традиційне зіставлення з «кров'ю»: *«Кров, що в серці не поблідла, – То любов правдива й світла»* [6, с. 252] та ін. Поет словосполученням «любов моя» номінує кохану дівчину: *«Чого ти мною так гордуєш, Чому ти слів*

моїх не чуєш, Коли тобі вклоняюсь я? Якщо ти іншого кохаєш, На мене й заміру не маєш, – Скажи мені, любов моя!» [6, с. 73].

Специфіку поезій Д. Павличка визначає те, що локусом любові найчастіше виступають *серце*: «Серце твоє не любило мене» [6, с. 376], «В моєму серці – схрещення доріг Ненависті й любові» [6, с. 375], «Любов'ю серце зроджене було, Як пісня – чесне, як бджола – завзяте» [6, с. 321] та ін. та *душа*: «Прояснює в мені любов, Як сонце неминуче, Все, що в моїй душі моє Джерельне і цілюще» [6, с. 349], «Прояснює в мені любов, Як сонце неминуче, Все, що в моїй душі моє Джерельне і цілюще» [6, с. 349]; *рідше очі*: «З якого дивляться на мене очі зажурені, Очі кохання короткого, як прощання» [6, с. 149] і *тіло*: «Радощами кохання Світилося твоє тіло» [6, с. 70]. Зафіксовано, що об'єктом любові у поезиці Дмитра Павличка є *життя*: «Люблю я бистрину життя» [6, с. 114], «Люблю життя, де повно сонця й грюку, І ця любов моя на сто століть!» [6, с. 347], «Мій друг помер. Я плакав, як дитя. В той день я справді полюбив життя» [6, с. 375]; *діти*: «Хлоп'ят любив я... Чей же діти Не винні в тім, що наймит я» [6, с. 123]; *батьки*: «Я Вас люблю великою любов'ю, Моя старенька мамо, тато мій» [6, с. 15]; *лірична героїня*: «Моя дівчинко, Моя перша любове, Житимеш у моїх словах вічно» [5, с. 75], «Дівчино, мій пишний короваю, Я тебе люблю, та не кохаю» [5, с. 182]; *народ*: «Народе мій, ясна любове, Ти волю лиш яви свою – Поклич, – а серце вже готове За тебе згинуту в бою» [6, с. 6]; *краса*: «Боялась зморишок. Любила бути гарною» [6, с. 244] місто Львів: «Я люблю тебе, Львово, без тям, За твої робітничі повстання» [6, с. 23] тощо. Як бачимо, об'єкти любові можуть мислитися як узагальнено (досить широко), так і конкретно. Подекуди автор розрізняє об'єкти любові і кохання, останнє з яких у його світобаченні тлумачиться вужче й включає зазвичай почуття до особи протилежної статі. Досить часто поет зазначає й суб'єкта любові, наприклад: для Франка – це народ: «Любив народ у царстві темноти» [6, с. 387]; для Куби – Ніколас, а для України – Шевченко: «І любить Куба свого Ніколаса, Як любить Тараса моя Україна» [6, с. 173]; для чабана – сопілка: «Сопілчина в чабана – То любов велика» [6, с. 384]; для вітру – русяве дівча: «Закохався вітер у дівча русяве» [6, с. 246].

Кохання як суб'єкт осмислення об'єктивується у таких смислах: «те, що вимагає плати»: «Платити за кохання Потрібно сонцем, друже» [5, с. 135], але ліками для якого є саме кохання: «Кохання виліковують коханням» [6, с. 5], тому що «Нема такого зілля на землі, Щоб серце лікувати ним» [6, с. 76]. Для поета кохання – це «те, що є канонізованим»: «Закон кохання не порушен, Для всіх однаковий закон» [6, с. 174]. У позиції суб'єкта зіставлення концепт «кохання» через аналогічну лексему реалізує такі значення: «те, що чисте, як небесна блакить»: «Мого кохання чистота, Як та блакить небесна» [6, с. 349]; «безгрішне, як дитя»: «Вона так ніжно принесла мені Своє кохання як малу дитину» [6, с. 245]; «те, яке не хочеться втрачати»: «Як дуб листочки пожовтілі Тримає на своєму гіллі Аж до травневого розмаю, Отак і я своє кохання, Зимою вбите спозарання, У серці юному тримаю» [5, с. 157].

Зміщення на аксіологічній шкалі в бік негативних конотацій демонструють тексти, у яких поняття любові розкривається через асоціативні зв'язки з ненавистю:

«Ненависть і любов, неначе крила. Коли одне крило в льоту пробила Ворожа куля – не склади його, Бо на однім летіти вже не сила» [6, с. 374], «Той смерть свою навіки поборов Хто на її ненависть мав любов» [6, с. 323]; злобою: «Сильніше за любов злоба горить» [6, с. 123]; смертю: «Дай тої муки, що в житті була Безтямою мого кохання й смерті» [5, с. 140]. І навпаки – з миром: «Я знаю, люди звільняться з ярем. Я вірю буде світ любові й миру» [6, с. 105]; щастям: «Писав хлопчина вірші Про щастя і любов» [6, с. 62]; довірою: «Твоя любов – довір'я ідеал, Не обізвись до неї згірклим словом» [6, с. 336]. Реалізується аналізований концепт у досліджуваних текстах передусім як позитивно маркований. Значною мірою це підтверджують тексти, у яких любов зіставляється з Богом: «Моя любове, ти, як бог. Я вже не вірю, що ти є» [6, с. 350] або ліричний герой воскресає в коханні: «Але яка хмільна пора була, Коли згоряв я сто разів до тла І воскресав, неначе бог, в коханні» [6, с. 344]. Тут експресія досягає верхньої межі. Своєрідною формулою-настановою вибору «другої половинки» є рядки, де звучить порада матері синові: «А як вона, не дайте бог, фарбує губи І нігті довгі носить, Неначе вмочені у кров, То хай така тебе не любить, І ти такий не віддавай любов! О, як хотіла б я, Моє хлоп'я, Аби вона лиш турбувалася про тебе, Про всі хатні, Великі і малі, Потреби, Аби могла почуть в душі своїй Луну твоєї радості чи суму» [6, с. 76].

Висновки. Отже, у поетичних творах Дмитра Павличка концепт «любов» виступає складною національно-культурною й індивідуально-авторською домінантою. Дмитро Павличко послідовний у своєму глибокому й щирому захопленні почуттям любові й кохання. Це підтверджують семантичні компоненти, реалізовані у структурі досліджуваного концепту, які можна об'єднати в один, що характеризує авторське світовідчуття: любов – це те, без чого не мислять життя. Концепт «любов» у поезії Дмитра Павличка репрезентує уявлення, емоції, почуття автора, тобто визначає специфіку авторського світобачення.

Список літератури

1. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: нариси / В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2007. – 262с.
2. Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу: монографія / В. І. Кононенко. – Київ – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – 248 с.
3. Лубківський Р. Посвітач добра і любові (Дмитрові Павличку – 75) / Р. Лубківський // Дзвін. – 2004. – № 9. – С. 110 – 126.
4. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учебное пособие / В.А. Маслова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.
5. Павличко Д. Золоте ябко: Поезії / Д. Павличко. – К.: Основи, 1998. – 207 с.
6. Павличко Д. Любов і ненависть / Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1975. – 424 с.
7. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.

Грозан Н. Ф. Объективация концепта «любовь» в поэзии Дмитрия Павлычко / Н. Ф. Грозан // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 182–188.

Статья посвящена вербализации концепта «любовь» в поэтических текстах Дмитрия Павлычко. Отмечается, что на сегодняшний день не существует еще единой модели анализа концепта, а разработаны лишь отдельные фрагменты. Несмотря на многочисленные научные труды языковедов, тема любви в современной научной парадигме остается сложной и мало исследованной.

Исследованный материал свидетельствует, что основными вербализаторами концепта «любовь» в поэтическом творчестве Дмитрия Павлычко являются прежде всего лексемы *любовь, кохання*. Амбивалентную сущность концепта «любовь» свидетельствуют такие смыслы, как: «та, что мучает», «убивает», а с другой – «та, что порождает хорошее, честное начало». Специфику поэзии Дмитрия Павлычко определяет то, что локусом любви чаще всего выступают *сердце, душа*.

Любовь как субъект осмысления объективируется в смыслах. Смещение на аксиологической шкале в сторону отрицательных коннотаций демонстрируют тексты, в которых понятие любви раскрывается через ассоциативные связи с ненавистью. Реализуется рассматриваемый концепт в исследуемых текстах прежде всего как положительно маркированный. Рассматриваемый материал свидетельствует, что в поэтических произведениях Дмитрия Павлычко концепт «любовь» выступает сложной национально-культурной и индивидуально-авторской доминантой.

Ключевые слова: концепт, смыслы, любовь, поэтические произведения, поэзия Дмитрия Павлычко.

Grozyan N. F. Objectification of the concept "love" in Dmitry Pavlychko's poetry / N. F. Grozyan // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 182–188.

The article is devoted to verbalization of the concept "love" in Dmitry Pavlychko's poetic texts. It is noted that nowadays there is not still any unified model of the concept analysis, and only separate fragments are developed. In linguistics various concepts in different languages were objects of research. In the research we use the concept definition of Vitaliy Zhayvoronok. Despite of the numerous scientific works of linguists, the love subject in a modern scientific paradigm remains complicated and investigated not enough.

The research material testifies that the main verbalizers of a concept "love" in Dmitry Pavlychko's poetic works are first of all lexemes *love, fondness*. The lexeme "love" in a position of the subject of understanding as the concept's name, realizes such meanings: on the one hand, it is "eternal", "alive", "light", and on the other one – "that one that passes by", etc.

The ambivalent essence of the concept "love" testify such meanings as: "that one who torments", "kills", and on the other hand – "that one who causes the good, honest beginning". The specificity of Dmitry Pavlychko's poetry is defined by the fact that as the love locus of love act more often *heart, soul*. It is recorded that object of love in Dmitry Pavlychko's poetics is life, people, children, the lyrical heroine.

Dmitry Pavlychko claims that the person himself acts as the creator or the destroyer of his happiness. We find the cases where the author precises that love is destroyed by the loved one. The research material shows that the objects of love can be conceived both generally (rather wide), and concrete. Sometimes the author distinguishes the objects of love and fondness, last of which in his world outlook is interpreted narrowly and includes feelings to the person of the opposite sex. The love as the subject of understanding is objectified in senses. The shift on an axiological scale towards negative connotations is shown by texts in which the concept of love reveals through associative links with hatred. The examined concept in the research texts is realized first of all as positively marked. The examined material testifies that in Dmitry Pavlychko's poetic works the concept "love" acts as a complicated national cultural and individual author's dominant.

Keywords: concept, meanings, love, poetic works, Dmitry Pavlychko's poetry.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

УДК 811.161.2'373.7

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ ЯК ЗАСІБ ТВОРЕННЯ ЕКСПРЕСИВНО-ЕМОЦІЙНОГО ФОНУ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ

Дехтярьова О. В.

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь
E-mail: dehtyaryova@rambler.ru*

Стаття присвячена опису різноманітних засобів підвищення експресивно-емоційного фону художніх текстів за рахунок використання діалектних фразеологічних одиниць. Аналіз проводився на матеріалі художніх творів західноукраїнських письменників кінця XIX – початку XX ст. Фразеологічні одиниці з діалектними компонентами значно експресивніші порівняно із кодифікованими, вони свідчать про копітку роботу щодо відбору, відшукування образних зворотів для посилення барвистості мовлення героїв творів і виразності думки письменників.

Ключові слова: емоційність, експресивність, діалектна фразеологічна одиниця, художній текст.

Розвиток фразеологічної науки в XXI ст. потребує розширення об'єктів дослідження, зокрема фразеологічного фонду, почерпнутого з художніх творів авторів, які є носіями живого говіркового мовлення. Такі твори актуалізують словникові скарби української традиційної фразеології та служать засобом фіксації багатьох мовних явищ, поширених лише на певній території. Тому вивчення функціональних властивостей діалектних фразеологічних одиниць (далі ДФО) у лінгвістиці тексту є одним із актуальних завдань на сучасному етапі дослідження фразеології. Одним з основних шляхів впровадження ДФО до літературного вжитку є мова художньої літератури. На важливість вивчення виражальних засобів, “вибраних і відібраних письменником із загальнонародної мовної скарбниці”, у свій час указували В. В. Виноградов [1, с. 226], О. І. Єфімов [2, с. 10]. У творах художньої літератури на перший план виходить саме експресивно-стилістичний бік ФО, що дає змогу митцям активно залучати останні до побудови поетичних картин [3, с. 125]. Виразні семантико-стилістичні якості фразеологізмів – їх образність, картинність, жива внутрішня форма – відсвіжують мовлення, роблять його невимушеним, соковитим, містким, що й приваблює майстрів художнього слова. Але вживання ДФО у художній літературі є органічним лише в такому вигляді, у якому це потрібно для здійснення авторського задуму, тобто завжди відбувається творча обробка. За допомогою ДФО можна відтворити кожне явище влучно, яскраво й оригінально, колоритно, бо у фразеологізмах закарбовано віковий досвід, етику й естетику, мудрість народу. “Неемоційних, стилістично незорієнтованих фразеологізмів не буває” [4, с. 179], у цьому дає змогу переконатись матеріал української художньої літератури кінця XIX – початку XX ст.

Метою дослідження є аналіз діалектних фразеологічних одиниць як виражальних засобів та опис різноманітних прийомів їх використання в літературі для підвищення експресивно-емоційного фону художніх текстів. Джерельною

базою послуговували ДФО, вибрані із творів Л. Мартовича, В. Стефаника, Г. Хоткевича, М. Черемшини.

Характерною особливістю ДФО є яскраво виражена емоційність, яка тісно пов'язана з їх експресивністю. Під експресивністю мовних засобів, які виконують виражальну функцію, розуміємо наявність експресії – виразної сили ФО, яка робить “мовлення значно яскравішим, сильно діючим, глибоко вражаючим” [5, с. 19]. Необхідно відзначити, що “експресивність діалектизму підтримується, безперечно, ще й тим враженням мовної свіжості, небуденності, яке він справляє на читача” [6, с. 243]. Твори західноукраїнських майстрів художнього слова показують численні приклади такого вживання ДФО, коли вони стають винятково експресивними.

Важливим чинником творення експресивно-забарвленого значення є граматична будова ДФО. Зокрема високий ступінь експресивності притаманний тим ДФО, які мають структуру порівняння: *То так, дивиси, стиснемо з двох боків лешиню, що тріснет, як вуша на гребінці* (Хотк-1, с. 153); *Ех / Смотолока / ... пропав, – каже, – як пес у ярмарку* (Март., с. 371); *Бадіки й челядь повставали, гей опарені* (Черемш., с. 138); *Бо не стій у церкві як слуп* (Стеф., с. 34).

До сполук із високим ступенем експресивності також належать тавтологічні ДФО, де підсилювальну функцію виконують повтори: *А-а...Оле / Єким чудом чудненьким, єким дивом дивненьким... / Ано-ко ви, молодеки / Посувайтесь, дайте місце. Наш поренний пастух прийшов...* (Хотк-1, с. 165); – *Не пішла-сме тогид, бо ніяк було, ба сесе, ба тото* (Март., с. 11).

Виразністю відзначаються ДФО, які введені в художній текст і вступають у різку суперечність з його кодифікованими нормами: фонетичними, морфологічними, синтаксичними, лексичними.

Дуже ефективним, емоційно підвищеним прийомом є вживання таких лексичних компонентів у складі ДФО, які мають фонетичні особливості певного діалекту та від нормативних відрізняються одним звуком, наприклад: вживання [y] замість [o]: *Хлопець бачив, що дедя грає кумедію, і мовчав* (Хотк-2, с. 88) – пор.: *грати (ламати) комедію* [7, с. 195]; • вживання [i] замість [e]: – *Причепиться, як рип'ях кожуха* (Март., с. 61) – пор. *як реп'ях до кожуха* [7, с. 734]; • вживання [и] замість [o]: – *Один одного в ложці води втопив би* (Черемш., с. 135) – пор.: *втопити в ложці води* [7, с. 159]; • вживання [a] замість [e]: – *А проше, газди, а озміт же без царамонії та будьте вібачні, бо ми вже подорожні* (Стеф., с. 66) – пор.: *без церемонії* [7, с. 940].

На загальну експресивність фразеологізму певною мірою впливає зміна словотвірної структури або морфологічної форми одного з його елементів, наприклад: ствердіння у 3-ій особі однини дієслів теперішнього часу флексійного [т']: *Як бог даст, то буде пишеница* (Стеф., с. 148) – пор.: *як бог дасть* [7, с. 41]; *Слухайте-ста, Ніколайко, люба та пишна, знаєте добре, що я вам не воріг, мене болит серце за вашим, але що я вам поможу, коли мені самому увесь талан забрали* (Черемш., с. 164) – пор.: *серце болить / заболіло* [7, с. 794] та ін.

Письменники часто вплітають у мовлення персонажів усічену форму родового відмінка однини займенника **його**: *Що то була за біда – так і най го дідько озьмет*

(Хотк-2, с. 273). Серед дібраних ДФО зафіксовано випадки утворення вказівних займенників шляхом редуплікації: *Рано вчула, а вобіда законилася, а з сонечком пішла на тот світ до сина у гості* (Черемш., с. 262).

Синтаксичні перетворення ДФО пов'язані зі зміною їхньої структури, тобто з переміщенням компонентів стосовно один одного та з розміщенням їх у різних частинах контексту. Хоча в українському синтаксисі немає жорстких правил розподілу слів у реченні, проте певний порядок все ж таки існує. Відхилення від нього відразу відчувається, воно сприяє певній естетичній напрузі, привертає до себе увагу, змінює експресивну роль того чи іншого компонента: *Коли ж рада громадська зачала урядувати, тоді аж староста доглунався, як він сам себе в дураки пошив* (Март., с. 44) – пор.: *пошитися в дурні* [7, с. 685]; *Били та катували наших татів та в ярм запрягали, а нам уже кусня хліба не дають прожертти* (Стеф., с. 70) – пор.: *запрягти / запрягати в ярмо* [7, с. 316].

Стилістичного ефекту звучання живого усного слова досягають письменники, коли вживають поряд кілька ДФО у контексті: *Єк дало мені пуду – волосє д'гори здіймалоси / То сми без памнеті вилеків наверх, аж там трохи очунавси* (Хотк.-1, с. 113); *Дай господочку милосердний, аби я з оного місця не рушилася, аби мені руки покрутило, аби мені ноги відоймило, аби мені очі повилазили, аби мені мову умкло, як брешу* (Март., с. 10); *Аби єму остатна година була, аби біг дав, шоби він сам тим молоком наїдавси / Християнин у губу не має що взєти, а він єго до аптики за молоком посилає* (Черемш., с. 78); *Якби ні жінка мізинним пальцем кинула, та й бих капурец зробив, на винне яблуко бих розносочив* (Стеф., с. 20).

Значний ефект дає заміна стилістично нейтрального нормативного складника ФО його експресивним діалектним синонімом. Майстри слова вдаються до лексичної заміни, щоб надати традиційному фразеологізмові забарвлення того діалекту, носієм якого є той чи інший герой художнього твору. Діалектні синоніми певною мірою стилізують мову художнього твору, служать засобами характеристики й самохарактеристики персонажів, але головною їхньою функцією є надання оповіді емоційно-оцінних обертонів, відсвіження загальноновживаних висловів, створення художньо-естетичної атмосфери в художньому тексті: діал.: *мрєч в очєх* (діал. *мрєч* – літ. *мжичка; мряка; туман* [8, с. 126]): *Та витак си провергли – а ту ті мрєч в очєх, а дух єк не зіпре у хавках* (Хотк.-2, с. 23) – пор. *туман в очах* [7, с. 903]. Фразеологічні синоніми – багатючий арсенал емоційно-експресивних характеристик осіб, предметів, процесів. Вдало дібраний синонім влучно, вичерпно й лаконічно передає ставлення мовця до об'єкта мовлення: пор. літ. *мати зуб* – діал. *мати пізьму (пизму), мати уру* “Сердитися, гніватися на когонебудь”: *А Головач дїправді має любаску собі, і вна на него пизму мала в серці* (Хотк.-1, с. 52); *Таже я казати казав, коли ж бо має на мене пізьму* (Март., с. 29); *Єк заступник віта на твого сина уру має, то ти собі Митрику, бійси, кілька хочєш, але села не рунтай, чєліди не положи* (Черемш., с. 139).

Зміна форми та експресивно-стилістичних якостей ДФО здійснюється також завдяки поширенню її новими лексичними компонентами, які диктуються логіко-ситуативними умовами контексту: *Ото дякувати Богові сєтельному, не біла нас ні раз громовицє сєго літа* (Хотк.-1, с. 121) – пор.: *дякувати Богові* [7: 287];

Повинувався голосові віщого серця (Март., с. 339) – пор.: *голос серця* [7: 187]; *Тому дівки та газдині міряють її згірдним зором, обминають і в селі, і в бабинці церковнім* (Черемш., с. 243) – пор.: *міряти оком* [7: 494]; *Молися за мене, най мене бог хоронит, най мене направит на ліпший розум, бо тьм спечу у вогні, як пацюка, бо меш три дні попів за своїм богацтвом згортати* (Стеф., с. 133) – пор. *направляти на розум* [7, с. 535].

Досить виразні, експресивно забарвлені контексти створюють антонімічні поєднання ДФО, наприклад: *Я му не дав житє та й відобрати не можу* (Хотк.-1, с. 52) – пор.: *давати життя* [7, с. 208] – *відбирати життя* [7: 114]; *Біг дав, та й біг узєв. Найшлоси було тройко, та й аді, так єк віником замів* (Черемш., с. 76) – пор.: *Бог дав* [7, с. 36] – *Бог прибрав* [7, с. 38].

Однією з особливостей українського діалектного мовлення є тісний зв'язок із частками. Ця лексико-граматична категорія не тільки не заперечує структурну достатність наказових форм, а й посилює їх стилістичну виразність, надає їм різних модально-експресивних відтінків. Так частка **не** разом із дієсловом-імперативом недоконаного виду передає експресивну заборону, експресивне прохання: *Е, ні / Не гніват Бога / Гостина була пишна* (Хотк.-1, с. 25); *Ти, мене, розумієш, на азмамент не бери*, бо я, ади, рівно не піду (Март., с. 77); *Ви, любєтка, не пиліт мого серця*, бо я вже спилений (Черемш., с. 67); *Ідіт, старий, спати, не гніт бандиги*, а завтра підемо в село на вибір, та ми тих богачиків трохи намнемо (Стеф., с. 134).

Потужною експресією відзначаються фразеологізовані прокльони та заклинання з діалектною часткою **най**: *А обсіли, най би їх так франця та короста обсіла*, єк вони нас обсіли (Хотк.-1, с. 30); *Най такого сина грім заб'є*, шо неню не шінує (Черемш., с. 81); *Агій на тебе, та же най твої голови дідько причепитси*, як не мої (Стеф., с. 34).

Повторення фразеологізму може бути засобом мовної характеристики персонажа: *Ану, аби так пани або крамарі, – сказав малий Микита, – то хоть най усі вимирають, що до ноги, то ніхто їм не заперечить / Хоть най їх холера витисне до лаби, то кождому зась* (Март., с. 42). У даному мікроконтексті повторюються 2 ФО: одна – кодифікована *до ноги* [7, с. 556], а інша – діалектна *до лаби* (діал. *лаба* – літ. *нога* [9, с. 246]). *Та й головов у стіни не бийте*, бо нічо з них не віб'єте / *А головов я в стіну б'ю*, бо би-м не місці задеревіла, як би-м не була (Стеф., с. 85) – пор.: *битися головою об стіни* [7, с. 27].

Посилюється експресивність ДФО, коли використовуються пояснювальні слова *єк тот повідав, як якийсь казав, єк єкийс казав, казати* та ін. *Та вно на правду, єк тот повідав, не пхай пальці межи двері, аби те не скалічило* (Хотк.-2, с. 175); – *Но-но-но, жінко, бог з тобою / Чоловік, як якийсь казав, хоче зажити світа: на то бог дав неділю / Цілий тиждень працюємо, як той казав, в поті чола, а....* (Март., с. 26); *Але, єк єкийс казав: дуріють, бо мають з-за чого дуріти, а на свіжім люхті то ше гірше йде їм дур до голови* (Черемш., с. 44); *Кажут, шо болото зробив з жінки / А рано вона хотіла втечи, але ймив та прив'єзав та місив обцасами, як у глину / Най бог боронит від такого!* (Стеф., с. 83).

При прямому використанні фразеологізмів ступінь вияву їх експресивності певною мірою зумовлений місцем в реченні: якщо ДФО перебуває в постпозиції,

вона становить образну вершину контексту. Привертають увагу зафіксовані ДФО із підвищеною експресивністю, локалізовані у кінці речення, які виконують додаткову узагальнювальну функцію в контексті, який їх оточує: *Хліба вони не роблять, підвод не дають так, як на долах, обходимося ми тут із ними, як із панянками якимось, – і все невлад, все він тебе ненавидить, **сатаною дивиться*** (Хотк.-1, с. 39); *Йди й ти за Гриньком та там будете оба сміятися з того свяця, – сказав Іван, а тут **стули хавку*** (Март., с. 237); *Стійте, як мур, як камінна скала, напротив і **бийте** його на скамузь* (Черемш., с. 128); *Слабував я тогди довго, гадав, що вже **буде капут*** (Стеф., с. 169). І навпаки: зниження експресії спостерігається, коли ДФО розміщена у препозиції, у такому разі вона вносить логічний відтінок пояснення, уточнення. *Та з мене мій **сім шкур ізпущит**, ек му не принесу чірвоних* (Хотк.-1, с. 60); *Узяв піп на мене **пізьму**, – говорив Гриць до жінки по якимось часі, вернувши від хреста / Як, за що/ – А чи ж я знаю* (Март., с. 29); *Іде **публіка в голову**, а я таки не темлю, коли-сьми її заживав / Нема з-за чого та й тому не кортит, най постит душа* (Черемш., с. 45); *Але мої діти **ростут по бурінах** разом з курьми, а як що до чого прийде, отак як тепер, то ніхто не знає, що вони цілий день їдьи* (Стеф., с. 139).

Отже, ДФО в художніх текстах є засобом підсилення емоційно-експресивного фону художніх текстів, увиразнення, іноді унаочнення думки, яку письменник доносить до читача. Проаналізований матеріал дозволяє встановити такі прийоми експресивно-стилістичного використання ДФО у художніх творах: 1) вживання ДФО, які мають структуру порівняння; 2) повторення фразеологізму, 3) трансформація ДФО (поширення і т. ін.); 4) зміна синтаксичної структури ДФО; 5) антонімічне поєднання ДФО; 6) використання діалектних синонімів, 7) зведення фразеологізмів у синонімічний ряд; 8) вживання поряд декількох ДФО у контексті; 9) місцезнаходження ДФО у реченні; 10) відбиття фонетичних, морфологічних, синтаксичних діалектних рис, притаманних певному говору та ін.

Як справжні майстри творчого слова, письменники намагаються “видобути” із кожної ДФО максимальний семантико-стилістичний ефект і, разом із тим, уміло використати їхню експресивну функцію. Збагачуючи експресивні засоби літературної мови, ДФО засвідчують свій вплив на цю мову й неабияку життєдайність.

Список літератури

1. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1959. – 654 с.
2. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – [2-е изд., доп. и перераб.]. – М. : Изд-во МГУ, 1961. – 519 с.
3. Пономарів О. Д. Стилiстика сучасної української мови : підручник / О. Д. Пономарів. – К. : Либiдь, 1993. – 248 с.
4. Дудик П. С. Стилiстика української мови : навчальний посiбник / П. С. Дудик. – К. : Академiя, 2005. – 368с.
5. Берлизон С. Б. Экспрессивность и эмоциональность – доминирующие элементы смысловой структуры фразеологических единиц / С. Б. Берлизон // Вопросы семантики фразеологических единиц славянских, германских и романских языков: тезисы докладов. – Новгород, 1972. – Ч. 2. – С. 19–21.
6. Чабаненко В. А. Стилiстика експресивних засобiв української мови : монографiя / В. А. Чабаненко. – Запорiжжя : ЗДУ, 2002. – 351 с.

7. Фразеологічний словник української мови : [у 2-х кн.] / [упоряд. В. М. Білоноженко та ін.]. – К. : Наук. думка, 1993. – 984 с.
8. Гуцульські говірки: Короткий словник / НАН України. Інститут українознавства імені І. Крип'якевича ; [уклад. Г. Гузар, Я. Закревська та ін.]. – Львів, 1997. – 230 с.
9. Словник буковинських говірок / за заг. ред. Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 2005. – 688 с.

Джерела

- Март. – Леся Мартович Твори / Леся Мартович. – К. : Дніпро, 1976. – 428 с.
- Стеф. – Стефаник В. Повне збір. творів : у 3-х т. / Василь Стефаник. – К., 1949. – Т. 1. – 377 с.
- Хотк.-1 – Хоткевич Г. Довбуш : [повість] / Гнат Хоткевич. – К. : Дніпро, 2004. – 392 с.
- Хотк.-2 – Хоткевич Г. Камінна душа : [повість] / Гнат Хоткевич. – К. : Дніпро, 1981. – 295 с.
- Черемш. – Черемшина М. Твори в двох томах / Марко Черемшина. – К. : Наук. думка, 1974. – Т. 1. – 336 с.

Дехтярева Е. В. Фразеологизмы как средство создания экспрессивно-эмоционального фона художественных текстов / Е. В. Дехтярева // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 189–194.

Статья посвящена описанию разнообразных способов повышения экспрессивно-эмоционального фона художественных текстов за счет использования диалектных фразеологических единиц. Анализ проводился на материале художественных произведений западноукраинских писателей конца XIX – начала XX вв. Фразеологические единицы с диалектными компонентами экспрессивнее по сравнению с кодифицированными; употребление таких фразеологических единиц в художественных текстах свидетельствует о кропотливой работе по отбору, поиску образных оборотов для усиления красочности речи героев произведений и выразительности мысли писателей.

Ключевые слова: эмоциональность, экспрессивность, диалектная фразеологическая единица, художественный текст.

Dekhtiariova O. V. Phraseological units as the means of expressiveness and emotionality in an artistic text / O. V. Dekhtiariova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 189–194.

Study of functionality of dialect phraseological units in text linguistics is one of the urgent tasks at the present stage of researching phraseology.

The article describes a variety of ways to enhance expressive and emotional background of literary texts through the use of dialect phraseological units. Analysis was carried out while exploring fictional texts of Western Ukrainian writers of the late XIX – early XX centuries, namely L. Martovych, V. Stefanyk, G. Khotkevych, M. Cheremshyna. The author came to the conclusion that phraseological units with dialectal components are significantly more expressive than codified phraseological units, and their application in the fictional text indicates the hard work on selection, retrieval of figurative expressions for boost of colorful speech of heroes and expressive thought of the author.

The writers are trying to extract maximum semantic and stylistic effect from each dialectal phraseological unit, though skillfully using their expressive function. As a result, dialectal phraseological units, on the one hand, enrich the expressive means of the literary language, on the other – affect the literary language and demonstrate its viability.

Keywords: emotionality, expressiveness, dialectal phraseological unit, fictional text.

УДК 808.3

ПРИКМЕТНИКИ ІЗ ЗАПОЗИЧЕНИМИ ПРЕФІКСАМИ (ТВОРЕННЯ, ФУНКЦІОНУВАННЯ)

Іщук М. В.

**РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь
E-mail: uakafedra@mail.ru**

У статті описані словотвірні типи прикметників з компонентами архі-, ультра-, супер-, екстра-: семантико-структурні особливості, акцентуація. У префіксальному словотворі прикметників беруть активну участь власне українські префікси й префікси запозичені. Усі префіксальні похідні прикметники розподіляються між трьома семантико-структурними категоріями: 1) деривати на позначення неповного, ослабленого вияву ознаки, 2) деривати на позначення інтенсивного, посиленого вияву ознаки, 3) деривати на позначення обставинних ознак, заперечення, протилежності, несправжності, уявності ознаки.

Акцентуємо, що похідні з префіксами архі-, ультра-, супер-, екстра- називають інтенсивний, посилений вияв ознаки, названої твірним прикметником. Названі словотвірні компоненти є синонімічними і характеризуються взаємозамінністю, але відрізняються ступенем інтенсивності вияву ознаки, емоційним забарвленням, сферою вживання, словотвірною активністю і регулярністю. Кожен із аналізованих префіксів приєднується до прикметників певного лексико-семантичного розряду: так префікс архі- приєднується до якісних або відносно-якісних прикметників, супер- – переважно до якісних, ультра- і екстра- – переважно до відносних. Збільшувально-емоційні префікси приєднуються в основному до похідних прикметників, утворень з похідними словами близько 12%. Усі прикметники з запозиченими префіксами зберігають наголос твірного слова.

Ключові слова: твірні слова, похідні прикметники, словотвірне значення, наголошення.

Словниковий запас української мови постійно поповнюється новими словами, які виникають у процесі словотворення або запозичення. Більшість похідних прикметників – це деривати, утворені суфіксальним, префіксальним, префіксально-суфіксальним способами.

Об’єктом нашого дослідження є префіксальні прикметники із запозиченими префіксами архі-, ультра-, супер-, екстра-.

Мета дослідження – вивчити й описати словотвірні типи названих прикметників, семантичні групи прикметників, які поєднуються з певним префіксом, словотвірне значення похідних прикметників, наголошування.

Питання словотвору прикметників розглядалися у багатьох роботах мовознавців: вивчення словотвору суфіксальних прикметників В. М. Огольцева [3], І. А. Карабаня [4], суфіксальних і префіксальних А. П. Грищенко [2], В. К. Радзіховська [7]. Прикметники з префіксами, які позначають ступінь вияву ознаки розглядаються в роботах Ю. А. Бельчикова, Р. П. Рогожникової [1; 8]. В українському мовознавстві префіксальним прикметникам присвячені роботи Н. В. Коссек [5].

Отже, як показує аналіз лінгвістичної літератури, в українському мовознавстві особливо маловивченим залишається префіксальний словотвір прикметників.

Серед запозичених префіксів найбільшою продуктивністю характеризуються синонімічні префікси архі- (грец.) і ультра- (лат.), які тепер вільно поєднуються з українськими прикметниками (архіпильний, архідурний, ультра корисний, ультрасучасний та ін.).

Префікс архі-, запозичений з грецької мови спочатку у складі церковної лексики, проявив словотвірну активність як іменниковий префікс, а потім і прикметниковий [3], продуктивний він і сьогодні.

Нами аналізується 31 лексема з префіксом архі-.

Деривати з префіксом архі- (грец. – головний, старший) означають вищий ступінь вияву ознаки і дорівнюють словосполученню прислівників дуже, надзвичайно, винятково з твірними прикметниками (архідавні явища (Досвітній), архібезтолкові листи, архінадійні люди, архіобережна політика (газ.).

Прикметники з архі- широко використовуються в публіцистиці, художній літературі, розмовному мовленні, рідше в науковому стилі, наприклад: архівідстала країна (газ.), архіреволюційна промова (Ю. Смолич), архіскладний життєвий шлях (газ.), архіделікатна людина (І. Драч), архінімецька назва (І. Франко), архіновий (І. Ле), архістрерильна операція (Наука і суспільство).

Префікс архі- часто виступає синонімом українських префіксів пре-, над-, а також най-, якнай-, щонай- (пор.: архітонкий - претонкий, надтонкий, найтонший, щонайтонший та ін.).

Префікс архі- приєднується в основному до похідних якісних прикметників (78%) (архістрокатий, архісерйозний, архіспокійний, архіпомірований, архіоб'єктивний та ін.) і до тих відносних, які можуть вживатися в якісному значенні, наприклад: архіреволюційний, архінімецький, архіопортуністичний, архіреакційний та ін., з непохідними прикметниками названий префікс поєднується рідше (архідурний, архідавні, архіновий тощо). Із похідних прикметників в ролі мотивуючих найчастіше використовуються похідні з суфіксальним морфом -н- (50%) (архіспокійний, архіобережний, архінадійний та ін.), з префіксальними морфами без- і не- (60%) (архібезтолковий, архінеправильний тощо). Прикметники з іншими суфіксальними і префіксальними морфами в ролі мотивуючих виступають рідко і представлені 1-2 лексемами (архівідсталий, архістрокатий, архітяжкий, архінімецький, архіопортуністичний тощо).

Усі деривати з префіксом архі- зберігають наголос твірного прикметника, наприклад: архіоб'єктивний – об'єктивний, архіреакційний – реакційний, архітяжкий – тяжкий.

З префіксом ультра- (лат. ultra – за, понад, по той бік, крайній, за межами) нами аналізується 46 лексем: це і суспільно-політична лексика, і наукова термінологія, і загальноживані слова (ультрареакційний, ультралівий, ультраакустичний, ультразвуковий, ультракорисний, ультрасучасний та ін.).

За допомогою префікса ультра- утворюються прикметники на позначення вищого, крайнього ступеня вияву ознаки, названої мотивуючим прикметником, наприклад: ультраживучі ізотопи (Наука і суспільство), ультракороткохвильовий діапазон (СУМ), ультралояльне угруповання (Я. Галан), ультрареволюційна фраза (газ.), ультрамодна сукенка (Ю. Мушкетик), ультрацінна річ (І. Микитенко) тощо.

Деривати з ультра- функціонують переважно в науковому і публіцистичному стилях, рідше в художньому та розмовному. У художній літературі та розмовному стилі названі деривати мають відтінок іронії, пор.: ультрапильний факультетський діяч (О. Гончар), ультрамодні художники (М. Рильський) тощо.

Префікс ультра- іноді може вступати у синонімічні зв'язки з українськими префіксами над- (ультракороткий – надкороткий), пре- (ультрависокий – превисокий), а також най-, якнай-, щонай- (ультрасучасний – найсучасніший, якнайсучасніший, щонайсучасніший).

Префікс ультра- приєднується переважно до відносних прикметників (57,4%), рідше – до якісних (ультраберезневий, ультракатолицький, ультранаціоналістичний, ультрареволюційний, ультратонкий, ультрачервоний, ультрамініатюрний та ін.)

Деривати з префіксом ультра- мотивуються найчастіше похідними прикметниками (89,1%) з суфіксами -н- (ультрапівденний, ультрацінний, ультрареволюційний та ін.), -к- (ультракороткий, ультра тонкий, ультрастійкий та ін.), -ськ- (ультрамонтанський, ультрамодерністський та ін.). Прикметники з іншими суфіксами рідко поєднуються з префіксом ультра- утворюючи 1-2 лексеми, наприклад: ультранационалістичний, ультраконсервативний, ультраберезневий, ультрарозрідений, ультрапорува́тий, ультрамодерний, ультрапористий, ультраживучий та ін.

Помітно активізувалося творення похідних з ультра- від складних прикметників (15,3%), наприклад: ультрависокочастотний, ультрадовгохвильовий, ультрамікрохімічний, ультрамікромініатюрний тощо. Утворення з ультра- від непохідних прикметників складають лише 10,9%, наприклад: ультралівий, ультрачервоний, ультраглу́пий та ін.

Прикметники з ультра- зберігають наголос твірних прикметників, наприклад: ультрависокотемперату́рний, ультракороткохвильо́вий, ультраакусти́чний, ультрапра́вий, (пор. високотемперату́рний, короткохвильо́вий, акусти́чний, пра́вий та ін.)

Запозичений з латинської мови префікс супер- (лат. – зверху, над) характеризується дещо меншою продуктивністю, ніж аналізовані вище архі- і ультра-, нами зареєстровано 12 прикметників із префіксом супер-, наприклад: супершвидкісний, супертонкий, суперсегментний, супермодний та ін.

Деривати з префіксом супер- позначають надзвичайно високий ступінь вияву ознаки, названої твірними прикметником і входять до синонімічного ряду прикметників з префіксами над- (супершвидкісний – надшвидкісний), пре- (суперчистий – пречистий), най-, якнай-, щонай- (суперважкий – найважчий, щонайважчий), архі- і ультра- (пор.: супермодний – ультрамодний).

Прикметники з префіксом супер- використовуються в науковому стилі: супершвидкісні літаки (Знання та праця), суперсегментний матеріал (Сучасна українська літературна мова), рідше в художньому, публіцистичному та розмовному стилях (суперсучасні швидкості (І. Драч).

Префікс супер- найчастіше приєднується до похідних якісних прикметників (66,7%), рідше до відносних (33,3%) з суфіксами -к- (суперважкий), -н- (супермодний), непохідну основу має дериват суперчистий.

Прикметники з префіксом супер- зберігають наголос твірного слова, наприклад: суперновітній – новітній, суперважкий – важкий.

Деяко остронь аналізованих словотвірних типів знаходяться похідні з префіксом екстра- (від лат. *extra* – поза, зовні, крім). Прикметники екстравагантний і екстраординарний називають виняткову, незвичайну ознаку, відмінну від звичайної, наприклад: Швидко і звично стала вона одягати свій костюм, - на диво сміливий і екстравагантний (В. Собко). Інші деривати мають значення «такий, що знаходиться за межами того, що названо твірним прикметником», (пор.: екстралінгвістичний – позалінгвістичний; позалінгвістичні чинники (Сучасна українська літературна мова). Більшість дериватів з екстра- це медична термінологія, наприклад: екстразональний, але екстралінгвістичний, екстракристалічний.

Префікс екстра- приєднується в основному до відносних прикметників з суфіксами -н- (екстраокулярний), -альн- (екстразональний), -ичн- (-ічн-): екстралінгвістичний, хоча можливий і факт запозичення. Тип малопродуктивний.

У всіх похідних цього типу зберігається наголос твірного прикметника.

Отже, прикметники на позначення інтенсивного, посиленого вияву ознаки утворюються суфіксальним і префіксальним способами творення. У префіксальному словотворі беруть участь власне українські префікси і префікси запозичені. Запозичені префікси приєднуються переважно до якісних непохідних і похідних прикметників. Деривати усіх словотвірних типів із запозиченими префіксами зберігають наголос твірних прикметників.

Список літератури

1. Бельчиков Ю.А. Об именах прилагательных с приставкой *сверх-* в современном русском языке. – Сб.: Вопросы культуры речи. – М., 1959, вып.2. – С.67-82.
2. Грищенко А.П. Прикметник в українській мові. – К.: Наук.думка, 1978. – 206с.
3. Земская Е.А. Современный русский язык. Словообразование. – М.: Просвещение, 1973. – 304с.
4. Карабань И.А. Прилагательные с усилительно-эмоциональными суффиксами в белорусском и русском языках. – В кн.: Филологический сборник. – Минск, 1966. – С. 95-100.
5. Коссе Н.В. Особливості префіксального словотвору прикметників у східнослов'янських мовах. – Мовознавство, 1973, №6. – С.42-47.
6. Огольцев В.М. О значении и употреблении имен прилагательных с суффиксами *-аст-, -ат-, -а*. – Сб. Вопросы современного русского литературного языка. – Челябинск, 1966, вып.1. – С.34-44.
7. Радзиховская В.К. Словообразовательная структура прилагательных в современном русском языке. – Русский язык в школе, 1961, №1. – С.11-13.
8. Словник української мови. – К.: Наук.думка, 1970-1980. тт. I-XI. 10. Сучасна українська літературна мова: Морфологія / За заг.ред.акад. Білодіда. – К.: Наук.думка, 1969. – 583с.

Ишук М. В. Прилагательные с заимствованными префиксами (образование, функционирование) / М. В. Ишук // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 195–200.

В статье описаны словообразовательные типы прилагательных с компонентами *архи-, ультра-, супер-, экстра-*: семантико-структурные особенности, акцентуация. В префиксальном словообразовании прилагательных активно участвуют собственно украинские префиксы и префиксы заимствованные. Все приставочные производные прилагательные распределяются между тремя семантико-структурными категориями: 1) дериваты для обозначения неполного, ослабленного проявления признака, 2) дериваты для обозначения интенсивного, усиленного проявления признака, 3) дериваты

для обозначения обстоятельственных признаков, отрицания, противоположности, истинности, мнимости признака.

Акцентируем, что производные с приставками архи-, ультра-, супер-, экстра- называют интенсивное, усиленное проявление признака, названное образующим прилагательным. Названные словообразовательные компоненты являются синонимами и характеризуются взаимозаменяемостью, но отличаются степенью интенсивности проявления признака, эмоциональной окраской, сферой употребления, словообразовательной активностью и регулярностью. Каждый из рассматриваемых префиксов присоединяется к прилагательным определенного лексико-семантического разряда: так префикс архи- присоединяется к качественным или относительно-качественным прилагательным, супер- преимущественно к качественным, ультра- и экстра- преимущественно к относительным. Эмоционально-экспрессивные приставки присоединяются в основном к производным прилагательным, образований с непроизводными словами около 12%. Все прилагательные с заимствованными приставками сохраняют ударение образующего слова.

Ключевые слова: производящие слова, производные прилагательные, словообразовательное значение, ударение.

Ishchuk M.V. Wordforming types of obtained of adjectives / M.V. Ishchuk // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 195–200.

This article describes wordforming types of adjectives *архі-, ультра-, супер-, екстра-*: semantic and structural features, accentuation. In platformers word-building adjectives are active Ukrainian own prefixes and prefixes borrowed. All prefixes derived adjectives distinguish between three semantic and structural categories: 1) to denote partial derivatives, attenuated expression of symptoms, 2) to describe intense derivatives, enhanced expression of symptoms, 3) to indicate adverbial derivatives signs objection, opposition, imaginary signs.

The biggest word building activity is characterized ultra prefix (46 tokens). With prefix *ультра-* formed adjectives to describe a tall, extremely high degree of expression of symptoms called generators adjective. Prefix *ультра-* joins mainly to the relative derivative adjectives with the suffix *-н-, -к-, -ов-, -ськ-* and others. With dynamic creation of ultra derivatives of compound adjectives.

Stress from derivatives of *ультра-* operate mainly in the scientific and journalistic style, at least - in the artistic and conversational. Borrowed prefixes are synonymous with each other and can enter into relations with Ukrainian synonymous prefixes *над-, пре-, най-*.

Somewhat less derivational prefix *архі-* activity characterized (31 tokens). Adjectives with *архі-* indicate a higher degree of display signs and equal to the value combinations adverbs *very, extremely, extremely* generators with short, but distinct field of use (journalistic, artistic, conversational style, occasionally - research) and lexical-semantic adjectives discharge generators (mainly derivatives qualitative adjectives). The prefix *архі-* can join and platformers adjectives.

The prefix *супер-* low productivity belong to the structural word formants (12 tokens) and is used for creating derivative denoting the highest, over-expression of the degree of symptoms. Adjectives with *супер-* primarily used in scientific style, at least - in the artistic, journalistic, colloquial. Often called the prefix joins derivatives qualitative adjectives, relative to occasionally.

Somewhat detached unproductive prefix *екстра-* (8 tokens). Only a few derivatives indicate intense, over-expression of characteristics (extravagant, extraordinary), while others have to "one that is outside of what is called generating an adjective." Most of the analyzed derivatives - is a medical terminology.

Emphasizes that the derivatives of the *архі-, ультра-, супер-, екстра-* called intense expression of enhanced features, called generators adjective. Named wordforming components are synonymous and are characterized interchangeability, but different levels of intensity of display signs, emotional coloring, its usage, word building activity and regularity. Each of the analyzed prefix is attached to adjectives certain lexical-semantic level: as a prefix *архі-* joins qualitative or relative and qualitative adjectives *супер-* mainly to quality, *ультра-* and *екстра-* mainly to the relative. Magnifying and emotional prefixes joined mainly derivative adjectives formed with words derived approximately 12%. All adjectives with prefixes borrowed keep stress generating word.

Keywords: adjectives producing (motivating) word (base), derivative, word formation components derivational value derived adjectives.

Стаття надійшла до редакції 11 листопада 2014 року

УДК 81'06'373.421=111

ТЕРМІНОЛОГІЧНЕ МІКРОПОЛЕ НА ПОЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ЛІТЕРАТУРА» НАПРИКІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Масликова О. С.

РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь
E-mail: uakafedra@mail.ru

У статті висвітлюється питання про особливості вживання терміна «література» на позначення сукупності писаних творів визначними науковими діячами XIX–XX ст. Зазначається, що поряд із терміном «література» найчастіше вживалися синонімічні назви: «писемство», «письменність», «письменство», «словесність». Проте на відміну від російської мови, де лексема *словесность* зазнала дальшого семантичного розвитку і почала означати “сукупність усіх писаних творів” (а не лише художніх, як раніше), в українській мові вживання цього слова занепало, лише зрідка відновлюючись у разі потреби вжити синонім до слова *література*.

Діяльність, пов’язана з літературою та наукою про літературу, відображена у працях М. С. Грушевського. Терміном *література* вчений називає сукупність писаних і друкованих творів певного народу, а також літературу як різновид мистецтва. Досить часто термін *література* входить до складу номенклатур, яких засвідчено у творах М. Грушевського понад 50 одиниць. Найчастіше вживаною є номенклатура *українська література*.

Ключові слова: література, лексема, народна словесність, термін, термінологічна номенклатура, художній твір.

У дослідженні аналізуються термінологічні одиниці на позначення поняття «література», визначаються термінологічні одиниці на позначення сукупності писаних творів, а також синонімічні назви, які найчастіше вживалися наприкінці XIX – на початку XX століття в українській мові та в терміносистемі М. С. Грушевського. Метою статті є аналіз найуживаніших термінів та номенклатур праць М. С. Грушевського, що позначають поняття «література»; з’ясування частотності та специфіки їх використання в українській мові; визначення основних терміносполук, що найчастіше фіксуються у наукових творах того періоду.

У першій половині XIX ст., а також у 60–70-х роках для позначення сукупності писаних творів, у тому числі й художніх, уживалися синонімічні назви: *писемство*, *письменность*, *письменство*, *словесність* і *література* [див.: 12]. Проте на відміну від російської мови, де лексема *словесность* зазнала дальшого семантичного розвитку і почала означати “сукупність усіх писаних творів” (а не лише художніх, як раніше), в українській мові вживання цього слова занепало, лише зрідка відновлюючись у разі потреби вжити синонім до слова *література* [10, с. 109].

З 70-х років XIX ст. починає активізуватися слово *письменство* як абсолютний синонім до слова *література* [8, с. 576]. При виразній активності цього слова фіксуються й інші утворення; окремі з них мають до певної міри індивідуальний характер і співвідносяться з іншими, ніж *письменство*, твірними основами: *письменничество* (від *письменник*), *письмовість* (від *письмовий*). Отже, слово

письменство звужує свій семантичний обсяг до значення, аналогічного значенню слова “література”, а *письменність* – до значення “грамотність” [10, с.109].

Тематична група “художня творчість” представлена такими термінами: *писемство, письменность, письменство, словесность і література* [1, с. 106–113], гіперонімом яких став термін *література*, активізований у другій чверті XIX ст. Відомими на той час були такі терміни: *словесність* [5, с. 130], *словесність народна* [6, с. 128], *література* [6, с. 173], *критика літературна* [5, с. 231], *письменство* [5, с. 66, 80, 84], *письменство красне* [5, с. 231]. Визначні діячі кінця XIX – початку XX століття досить часто у своїх працях паралельно послуговувались термінами *красне письменство і література*, які засвідчуємо, наприклад, у Михайла Коцюбинського: “Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лиш на теми,.. наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної **літератури** ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах **красного письменства** нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і т. ін.” [7, с. 271]. Широта історико-культурних і літературно-художніх інтересів ученого зумовила великий діапазон і часту вживаність філологічних термінів, які за значенням, охопленням проблем та явищ можна поділити на декілька функціонально-тематичних груп.

Усе, що пов’язане з літературою та наукою про літературу, знайшло відображення у працях М. С. Грушевського. Термін *література* досить часто вживається у працях вченого [9, с. 115]. Цим терміном вчений називає сукупність писаних і друкованих творів певного народу, а також літературу як різновид мистецтва: “В міру, як писана **література** розвивається і захоплює все ширші верстви й інтелектуально сильніші елементи входять в круг її впливів, користають з неї, послуговуються нею, – так усна продукція спадає все нижче і вартість її маліє” [2, т. 1, с. 58; надалі при посиланні на це видання вказується том і сторінка].

Досить часто термін *література* входить до складу номенклатур, яких засвідчено у творах М. Грушевського понад 50 [9, с. 116–117]. Найчастіше вживаною є номенклатура *українська література*. Вона зафіксована більш як 500 разів: “Коли ж моя робота над моїм курсом припинилась, – з початком війни, я став думати над виданням окремого огляду **української літератури**” [т. 1, с. 236].

Близько 30 разів вживається номенклатура *великоруська література*, (у значенні *російська література*): “Так само як **великоруську літературу** XIX – XX вв. не можна дробити на літературу петербурзьку, московську, рязанську, а українську – на київську, полтавську, катеринославську і т. д., не годиться се робити і для XII – XIII в.” [т. 2, с. 58]. Лише декілька разів вчений, уточнюючи на основі літературного матеріалу історичні відомості, вживає номенклатуру *середньовічна література*: “Широко доводиться на підставі легенди про Кирила й Мефодія, проложних житій, “росских” літописів і різної середньовічної **літератури**, що не тільки Русь, але й Угорщина, Чехія, Польща спочатку прийняли християнство із Сходу і словенські книги – наводяться на доказ згадка про слов’янську Біблію королеви Софії (жінки Казимира Ягайловича) і Фіолеві друки, мовляв, споряджені для вжитку краківських і празьких бенедиктинів” [т. 4, кн. 1, с. 216].

Термін *література* функціонує у таких терміносполуках: *агіографічна література* [т. 4, кн. 2, с. 194], *анонімна література* [т. 2, с. 7], *антична література* [т. 4, кн. 2, с. 241], *героїчна література* [т. 2, с. 7], *билинна література* [т. 4, кн. 1, с. 57], *біблійна література* [т. 2, с. 213], *богословська література* [т. 6, кн. 2, с. 77], *великоруська література* [т. 2, с. 58], *героїчна література* [т. 2, с. 58], *гномічна література* [т. 3, с. 201], *дидактична література* [т. 2, с. 34], *дружинна література* [т. 3, с. 13], *друкована література* [т. 6, кн. 2, с. 22], *західноєвропейська література* [т. 4, кн. 2, с. 30], *історична література* [т. 3, с. 76], *книжна література* [т. 1, с. 244], *легендарна література* [т. 4, кн. 1, с. 180], *лицарська література* [т. 3, с. 69], *моралістична література* [т. 4, кн. 1, с. 180], *наукова література* [т. 2, с. 165], *новітня література* [т. 1, с. 265], *новіша література* [т. 1, с. 170], *оригінальна література* [т. 2, с. 51], *паломнича література* [т. 2, с. 95], *панегірична література* [т. 4, кн. 2, с. 213], *перекладна література* [т. 2, с. 28], *писана література* [т. 2, с. 5], *письменна література* [т. 1, с. 169], *повістева література* [3, с. 43], *поетична література* [4, с. 76], *покаяницька література* [т. 4, кн. 2, с. 224], *проповіднича література* [Грушевський 1993, с. 482], *псевдографічна література* [т. 2, с. 7], *релігійна література* [т. 3, с. 76], *релігійно-віршова література* [т. 6, кн. 1, с. 81], *релігійно-моралістична література* [т. 3, с. 68], *романтична література* [т. 2, с. 43], *світова література* [т. 3, с. 236], *світська література* [т. 3, с. 183], *святоотецька література* [т. 2, с. 34], *середньовічна література* [т. 4, кн. 1, с. 216], *слов'янські літератури* [Грушевський 1991, с. 10], *стара література* [т. 1, с. 170], *усна література* [т. 4, кн. 1, с. 220], *християнська література* [т. 2, с. 43], *церковна література* [т. 6, кн. 1, с. 40], *церковно-релігійна література* [т. 3, с. 68], *шкільна література* [т. 1, с. 116].

Синонімом до лексеми *література* в працях вченого виступає термін *словесність*. Іноді, говорячи про літературу, М. Грушевський розрізняє *писану* і *усну словесність*: "... за краще вважаю переглядати по змозі паралельно, в порядку еволюції, різні цикли тої і другої – **писаної і усної словесності**" [т. 1, с. 170].

На позначення поняття *художня література* вчений вживає термінологічну назву *красна словесність* [т. 1, с. 50].

Говорячи про фольклор, М. Грушевський вживає термін *народна словесність*: "Тип романсового попа або дяка давно став улюбленим мотивом **народної словесності**, відси перейшов до творів Котляревського та Квітки й досі повторюється українськими драматургами" [т. 4, кн. 2, с. 30].

Термін *словесність*, яким досить часто послуговується у своїх літературно-громадських джерелах Михайло Драгоманов, у працях вченого не зафіксовано. У цьому виявляється прагнення вченого до вживання термінів у такому фонетико-морфологічному оформленні, яке відображає норми сучасної української літературної мови.

Поряд із терміном *словесність* у М. Грушевського для називання сукупності літературних творів вживаються паралельні термінологічні назви *словесне мистецтво*, *словесна творчість*, *словесні твори*, *словесний текст*. Наприклад: "Впливи сі, одначе, не змінили основних прикмет ні змісту ні форми нашого **словесного мистецтва**..." [т. 1, с. 130]. "За поміччю і посередництвом тої нижчої

духовної верстви за сеї доби така маса нового влилася з нею разом між люд, до сфери народної уяви, чуття і гадки, означивши дальший напрям **словесної творчості...**” [т. 4, кн. 2, с. 7]; “...дозволю намітити кілька таких загальних тез щодо християнізації народного обряду і зв’язаних з ним ідей та **словесних творів**” [т. 4, кн. 2, с. 8]; “З другого боку, ще більше значення мало для їх заховання, що в сім циклі особливо живо і нерозривно заховалась в’язь **словесного тексту**, пісні з мелодією і ритмом...” [т. 1, с. 119]. Утворений від іменника *словесність* прикметник *словесний* функціонує у терміносполуках типу: *словесний образ*, *словесний репертуар* [9, с. 217].

Для називання писаних і друкованих творів частіше, ніж термін *словесність*, у працях М. Грушевського виступає термін *письменство*. Його зафіксовано близько 50 разів. Він починає активізуватися як абсолютний синонім до лексеми *література* з 70-х років XIX ст. і функціонує у працях І. Франка та М. Драгоманова паралельно з терміном *література*.

Термін *письменство* у працях М. Грушевського співіснує лише як вторинний до лексеми *література*. Засвідчуємо його у таких синонімічних терміносполуках: *анонімна література* і *анонімне письменство*; *історична література* і *історичне письменство*; *книжна література* і *книжне письменство*; *оригінальна література* і *оригінальне письменство*. Наприклад: “... такі твори мали шанси на поширення між різною **анонімною** або **псевдографічною літературою**” [т. 2, с. 7], і “Деякі з них заховали імена своїх авторів... інші розпалися в морі **анонімного письменства**, де кінець кінцем незвичайно трудно буває їх відрізнити від аналогічних перекладних, перероблених або принесених з Болгарії писань” [т. 2, с. 51]; “В порівнянні з такими визначними і багатими останками **дружинної літератури** – поетичної й **історичної** – релігійна література сього століття представляється далеко скромніше...” [т. 3, с. 76] і “В сім взагалі секрет краси і експресії нашого **історичного письменства...**” [т. 1, с. 99]; “Сі ж цикли **дружинної поезії**, які стикаються з нашою старою **книжною літературою** ... притягли до себе передусім увагу наших старих фольклористів та були ними оброблені з історичного і почасти – історично-літературного становища” [т. 1, с. 224] і “...наприклад новіший автор популярного підручника «руської літератури» Келтуяла, з початку пішовши за старою схемою, в новім виданні поставив огляд усної словесності після **письменства книжного...**” [т. 1, с. 170]; “... переважна більшість сеї **оригінальної літератури** все зістається «під підозрінням» під можливістю бути признаною за перерібку, тільки більш або менш не оригінальну, якихось візантійських творів чи їх компіляцію...” [т. 2, с. 51], і “по-друге, величезна більшість сього **оригінального письменства** має дуже мало претензій на літературність...” [т. 2, с. 51]. Зрідка вживається М. Грушевським словосполучення *красне письменство*, що в другій половині XIX ст. продуктивно вживалося українськими критиками та публіцистами. Ця термінологічна назва функціонує із значенням «художня література»: “Тим старі історичні писання різняться від теперішніх, бо тепер те, що брали на себе старинні історики, полишається **красному письменству**” [Грушевський 1991, с. 28].

Говорячи про способи відображення і передавання літературних матеріалів, М. Грушевський у своїх працях розрізняє *писану (письменну) літературу* та *усну*

літературу: “...**писана література** сих часів – се тільки невеличкий сегмент, який відбиває ... настрої й гадки невеличких гуртків інтелігенції” [т. 2, с. 5]; “Тим часом як старіші історики літератури цілу старшу традицію трактували як вступ до **письменної літератури**, наприклад новіший автор популярного підручника «руської літератури» Келтуяла, спочатку пішовши за старою схемою, в новім виданні поставив огляд усної словесності...” [т. 1, с. 170]; “Так що нема сумніву щодо широкої популярності сеї повісті, часто, очевидно, перероблюваної і доповненої різним матеріалом: історичними образами, зачерпненими з книжної й **усної літератури**” [т. 4, кн. 1, с. 220].

Літературну творчість епохи середньовіччя вчений передає такими термінологічними назвами: *шкільна література* [т. 1, с. 116]; *шкільна словесність* [т. 4, кн. 1, с. 7]; *шкільна творчість* [т. 6, кн. 1, с. 33]. Попередники М. Грушевського не вживали ці назви. Так, Іван Франко, наприклад, звертається лише до назви окремого різновиду літературного твору цієї епохи, вживаючи словосполучення *шкільна драма* [11, с. 269].

На позначення сукупності писаних або друкованих творів М. Грушевський використовував також термін *письменність*: “Цілий ряд течій – повівів, рефлексів світового життя пройшло над нашим громадянством... і викликало відгомони в житті і **письменності**” [т. 5, кн. 1, с. 104]. Вживався цей термін вченим із суфіксом – *ість*, який функціонує у сучасній українській мові, на відміну від часто вживаного у XIX столітті терміна *письменность*, утвореного за допомогою дуже продуктивного для абстрактно-книжної лексики суфікса – *ость*, вживаного ще в давньоруськоукраїнській, а також в російській мові. Вживання М. Грушевським терміна *письменність* може свідчити про прагнення вченого до встановлення єдиних норм термінології української мови.

Отже, тематична група “терміни на позначення літератури” охоплює як лексеми, що закріпилися з літературознавчим значенням у попередні періоди розвитку наукової думки, так і терміни, які входили в українську мову кінця XIX – початку XX століття. Деякі з них набули в наш час ознак історизмів: *паломнича література*, *святоотецька література*, *апостольські писання*, *красне письменство* тощо. У переважній більшості терміновживань ці слова реалізують своє значення у номенклатурах, вживаних і сучасним літературознавством.

Список літератури

1. Быстрова Е. А. Термины *литература, словесность и письменность* // Современная русская лексикология / Быстрова Е. А. – М.: Наука, 1996. – С. 106 – 113.
2. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 т., 9 кн. / Грушевський Михайло. – К.: Либідь, 1993–1996.
3. Грушевський М. Історія України / Грушевський Михайло. – К.: Освіта, 1991. – 271 с.
4. Грушевський М. Історія України-Руси: в 11 т., 12 кн. / Репринт. вид. / Михайло Грушевський. – Т 3. – К.: Наук. думка, 1993.
5. Жовтобрюх М. А. Мова української періодичної преси (кінець XIX – початок XX ст.) / Жовтобрюх М. А. – К.: Наук. думка, 1970. – 303 с.
6. Жовтобрюх М. А. Мова української преси (до середини 90-х років XIX ст.). / Жовтобрюх М. А. – К.: Вид-во Академії наук Української РСР, 1963. – 415 с.
7. Коцюбинський М. Твори: у 6 т. / М. Коцюбинський – К.: АН УРСР, 1961 – 1962. – Т. 2–3.

8. Кримський А. Розвідки, статті та замітки. I – XXVII. Укр. Акад. Наук // 36. іст - філ. відділу. – № 57 / А. Кримський – К., 1928; Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1965. – 576 с.
9. Масликова О. С. Словник філологічної термінології та номенклатури творів М.С. Грушевського / О. С. Масликова. – Сімферополь, 2002. – 256 с.
10. Муромцева О. Г. Розвиток лексики української літературної мови у другій половині XIX – на початку XX ст / О. Г. Муромцева. – Харків: Вища школа, 1985. – 152 с.
11. Пінчук С. П. Словник літературознавчих термінів Івана Франка / С. П. Пінчук, Є. С. Регушевський. – К.: Наук. думка, 1966. – 271 с.
12. Словник української мови: в 11 т. – К.: Наук. думка, 1970–1980.

Масликова Т. С. Терминологическое микрополе на обозначение понятия «литература» в конце XIX – начале XX столетий / Т. С. Масликова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 201–207.

В статье рассматривается вопрос об особенностях употребления термина «литература» для обозначения совокупности писанных произведений известными научными деятелями конца XIX – начала XX в.. Отмечается, что наряду с термином «литература» чаще всего употребляются синонимические названия: «*писемство*», «*письменность*», «*письменство*», «*словесность*». Но в отличие от русского языка, в котором лексема «*словесность*» в дальнейшем семантизировалась и начала обозначать «совокупность всех писанных произведений» (а не только художественных, как раньше), в украинском языке прекратилось употребление этого слова, только иногда употреблялось в случае необходимости как синоним к слову *литература*. Достаточно часто термин *литература* входит в состав номенклатур, которых зафиксировано в трудах М. Грушевского около 50 единиц. Наиболее употребляемой есть номенклатура *украинская литература*.

Ключевые слова: литература, лексема, народная словесность, термин, терминологическая номенклатура, художественное произведение.

Maslykova T. S. Terminological micro field concerning the conception “literature” in the end 19 – beginning 20 centuries / T. S. Maslykova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 201–207.

The article addresses the question about peculiarities of the usage of the term “literature” for denotation of totality of written works of well-known scientific figures of the XIX – XXth centuries. It is noted that in addition to the term “literature” often used synonymous names: *pisemstvo*, *pismennost*, *pismenstvo*, *slovesnost*. But unlike Russian language in which the lexeme “*slovesnost*” further took the meaning “the totality of all hand-written works” (not only the works of fiction, as before), in the Ukrainian language usage of this word was stopped and it was used only occasionally, if necessary, as a synonym for the word “literature”.

It is indicated that since the 70s of the XIXth century the use of the word “*pismenstvo*” activates as an absolute synonym to the word “literature”. With an expressive activity of the word the other units are also fixed; some of which are individual in nature and correlate with other words, that are different from “*pismenstvo*”, by their forming bases. The term “*pismenstvo*” narrows its semantic meaning, that is *analogical* to the meaning of the word “literature” and “*pismennost*” – to the meaning “literacy”.

The article notes that the activities related to literature and the study of literature, reflected in the writings of M. Hrushevsky. The term is often used in the writings of scientist. Pointed terminology unit is used by the scientist to refer the totality of *written* and *printed* works of particular nation, as well as for denotation of literature as the variety of art. The term “literature” is quite often the part of the nomenclatures, it’s about 50 units that are fixed in Hrushevsky’s works. One of the most used nomenclature is “*Ukrainian literature*”.

According to research of the thematic group “terms for denotation of the literature and the study of literature” it is defined, that it contains lexemes that were fixed with the significance of literary criticism in the previous periods of development of the scientific thought, as well as terms that were a part of the Ukrainian language vocabulary in the late XIX – early XXth centuries.

Keywords: literature, lexeme, folk-literature, term, terminological nomenclature, the work of fiction.

Стаття надійшла до редакції 21 листопада 2014 року

УДК 811.161.2

ФРАЗЕООБРАЗИ РИТУАЛЬНОГО ЕТНОКОДУ У ФРАЗЕОСИСТЕМІ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ

Савченко Л. В.

Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского, Симферополь
E-mail: lubov29@bk.ru

У статті аналізується роль ритуального етнокоду у формуванні системи етнофразеології східнослов'янських мов. Схарактеризовано походження окремих етнофразеологічних одиниць, підґрунтям для творення яких стали ритуали. В ієрархічній системі етнокодів культури виділено етнофразеологізми, мотивовані фразеообразами духовної культури. Виокремлено кореляційні зв'язки ритуального етнокоду з іншими етнокодами, а також із субстанційними та концептуальними кодами культури.

Ключові слова: етнофразеологічна одиниця, етнокод культури, етносубкод культури, ритуали.

Проблеми лінгвокультурологічного аналізу етнофразеологізмів, пов'язаних із ритуалами, відтворено в працях В. Жайворонка, В. Ужченка, В. Мокієнка, С. Толстої, І. Лепешева, В. Ковалю та ін. Однак системно та комплексно ритуальна етнофразеологія з елементами етнолінгвокультурологічної етимології не вивчалася. Саме тому дослідження ролі ритуального етнокоду у формуванні фразеосистеми є актуальним. Мета наукової розвідки з'ясувати поняття ритуального етнокоду культури та виокремити етнофразеообрази, що корелюють у межах етнофразеологічних одиниць (ЕФО).

Ритуальний етнокод культури репрезентує сукупність образів символізованої поведінки людини, що складається з системи акціональних дій, які можуть супроводжуватися магічними вербальними мікротекстами і слугують своєрідним транслятором світоглядних уявлень людини. У фразеології ритуальний етнокод співвідноситься з образною основою ЕФО, яка сформувалася під впливом фрагментів комплексу магічних ритуальних дій етносу, і є індикатором генези. Він закріпився за низкою ЕФО, зокрема, *[аж] рвати, дерти, скубти на собі [на голові] волосся (патли, чуба); посипати (присипати) / посипати (присипати) голову попелом; перемивати / перемити кісточки (кістки); плакати за миску проса; кричати, як найнявся*. У структурі ЕФО *рвати на собі волосся* портативний елемент *волосся*, як базовий соматичний компонент, поєднується з компонентом *рвати*, що передає сакральну дію. Внутрішня форма ЕФО пов'язана з давнім поховальним обрядом, із культом предків, оскільки, як відомо, раніше в поховальній церемонії на знак трауру розплітали й розпускали волосся. Фразеообраз співвідноситься з соматичним і антропним кодами і характерний не тільки для східнослов'янських мов, у яких ЕФО фіксується з XIX ст.: *аж на собі волосє рву* – 'говорить чоловік, доведений чимось до розпуки' [5, с. 3, 8] (пор. рос. ЕФО *ухватиться за волосы, рвать волосы* – 'выйти из себя' [6, с. 138]). За визначенням етимологів, ЕФО є калькою з грецької мови. Походження російської ЕФО *волосы на себе рвать [от горя, отчаяния]* пов'язують із

давнім ритуальним звичаєм таким чином бурхливо виражати горе – роздирати на собі одяг, рвати волосся, посипати голову землею або попелом [див. 4, с. 202; 2, с. 584]. Отже, фрагмент поховального обряду через такі дії оплакувати померлого трансформувався в сему *‘виражати горе та відчай’*.

Із ритуальною дією посипати голову попелом чи землею на знак туги від нещастя чи загибелі близьких людей вживають ЕФО *посипати (присипати) / посипати (присипати) голову попелом* із ремаркою *‘книжне’* та семантикою *‘вдаватися в тугу, в розпач, втрачати мужність, надію; картати себе, журитися’* [14, с. 547]. (пор. рос. ЕФО *посыпать голову пеплом* із ремаркою *‘книжна, застаріла’* [8, с. 211]). До опису етимології цієї ЕФО одними з перших зверталися такі вчені, як Е. А. Вартамян, З. І. Семенова [див. 13, с. 92; 4, с. 202]. Акціональне вираження обрядової дії передане в первинному контексті з прямим значенням. Згодом текст набув метафоричного вживання й семантичне навантаження уточнилося і відшліфувалось. У науковій літературі подано таку семантичну та етимологічну характеристику: *посипати голову попелом* – *‘впадати в глибоку скорботу’*. Є свідчення, що «зворот пов’язаний із описаним у Біблії (Йов, 2, 12) ритуальним звичаєм посипати голову» [1, с. 137], «біблійний вираз на означення «виражати відчай, скорботу і розпач» з приводу нещастя» [7, с. 140]. Як відомо, цей ритуал описано в багатьох місцях Старого Завіту (П’ятикнижжя, Книга Іова, Книга Есфірі та ін.). Наприклад, «...[Мардохей] розірвав одяг, посипав себе попелом і голосно кричав» (Книга Есфірі, гл. 4, ст. 17), «...і кидали порошок над своїми головами аж до неба» (Йов, 2, 12). Однак, як бачимо, у перекладі Біблії українською мовою фіксується лексема *порох* (замість попіл). Із тексту зрозуміло, що лексичні варіанти *попіл, порошок* уживаються в значенні *земля*. Сценарій ЕФО кодовано за ритуальною дією, що в атрибутивно-сакральному значенні реалізується через природний код (компонент *попіл*). Номінатема *попіл* (зменшене *попілець*) – легка пилоподібна сіра (рідко чорна або біла) маса, яка залишається після згорання чого-небудь. У всіх народів це символ спустошення, а тому, й суму (*посипати голову попелом* – *‘вдаватися в жалобну тугу’*). Культ вогню поєднується з міфом про добродійне світло, що перемагає темряву (тому попіл, що залишається, коли зникають вогонь і світло, отожднюється з перемогою темряви й зла).

Аналіз словникових статей українських фольклорних збірок і лексикографічних праць ХІХ – поч. ХХ ст. свідчить, що така ЕФО не зафіксована. У словнику В. І. Даля є ЕФО *посыпать голову пеплом* зі значенням *‘быть в жали, в трауре’* [6, с. 464]. Однак І. Я. Франко записує два варіанти фразеологізмів із компонентом-соматизмом *нога* замість *голова*: *рідким гостям ноги попелом посипають (посипати)* із поясненням *‘так ніколи не роблять, а тільки говорять так жартом вітаючи рідкісних гостей’* [5, т. 1, с. 335; т. 2, с. 457]. Образна мотивація цієї одиниці вимагає подальшого детального аналізу. Однак, як відомо, у давнину посипали ноги попелом бажаним гостям, щоб частіше приходили. Поховальні обрядодії стали деривативною базою для виникнення низки ЕФО, які є застарілими. І. Я. Франко подає ЕФО *заплачеш ти си в гіркий череп*, яка означає *‘ще будеш шкодувати про щось учинене, каятися у вдіяному’*. Автор наводить фрагмент поховального ритуалу, який і відкриває таємницю походження ЕФО: «раніше сльози, проліті при

похоронах покійника, збирали у фляшечки або в глиняні черепки і хоронили разом із покійником. Це і є значення «гіркого черепа» [5, т. 2, с. 549]. За давнім похоронним обрядом покійникові в могилу клали, крім інших дарів, маленькі посудини (слізниці), повні сліз, що збиралися під час оплакування померлого. Цей факт закріпився в давній фразеосистемі української мови: *в гіркий череп заплачеш* із етимологічним поясненням «плакати в череп, мабуть неясна ремінісценція давнього похоронного обряду... Гіркий череп тут мабуть має значення «похоронний» за аналогією до «гірка смерть» [5, т. 1, с. 330]. У працях XIX – поч. XX ст. зафіксовано варіанти ЕФО з компонентом-соматизмом *кулак* та семантикою ‘гірко плакати’: *въ горкій кулакъ заплакати* [12, с. 242]; *въ горкій кулакъ трубити* [12, с. 242]; *в гіркий кулак заплакати* [5, т. 2, с. 549]; *будеш ти ще в кулак трубити* [5, т. 2, с. 320]. Можливо, це пов’язано з жестом, коли під час плачу затискають кулаки, прикладають їх до очей, ніби плачуть у кулак.

Важливим елементом ритуальних обрядодій є кістка. Ця структурна частина ендоскелету людини наділена магічними властивостями, оскільки зберігає енергію та силу покійника. Класичним прикладом ЕФО з базовим соматичним компонентом *кістка*, що співвідноситься з остеологічним субкодом, є східнослов’янська ЕФО з семою ‘обмовляти кого-небудь’: укр. *перемивати / перемити кісточки (кістки)* [14, с. 496]; рос. *перемывать косточки* [1, с. 383]; біл. *перамываць костачкі* [15, с. 173]. І. Я. Лепешев вважає цю ЕФО власне білоруською і синонімічною зі східнослов’янськими [11, с. 129]. У фольклорній збірці І. Я. Франка зафіксовано лексичний варіант цієї ЕФО *полокати чий кости* – ‘обмовляти кого’ [5, т. 2, с. 567], що є свідченням давнього вживання в мовленні українців цієї ЕФО з аналогічною семантикою. Як відомо, виникнення ЕФО пов’язане з давнім язичницьким ритуалом переховувати останки небіжчика вдруге через кілька років після першого поховання. В історико-етимологічній довідці про походження цієї ЕФО зазначено мету цього дійства: «очищення померлого від гріхів і зняття з нього закляття» [17, с. 104]. Спочатку це було вільне словосполучення з прямим значенням, оскільки, за повір’ям слов’ян, проклятий грішник після смерті виходив з могили упирем і губив людей. Так продовжувалося доти, «поки останки покійника через кілька років будуть викопані, промиті чистою водою та захоронені. Таким чином знімається закляття» [2, с. 517]. Етнографічні матеріали підтверджують цю етнокультурну інформацію: «Народ, доведений до тривоги нещастям, як наприклад, неврожаєм, мором, епідемією, вигрібав мерців з могили» [9, с. 565]. Згодом ця ЕФО набула значення оцінки характеру людини. Як зазначає В. І. Коваль, «семантика етнофраземи *перемивати кісточки* стала результатом актуалізації уявлень про дії, що супроводжують сам обряд вторинного захоронення (перемивання кісток) – розмови про покійника, обговорення його характеру та різних учинків» [10, с. 131]. І. Я. Франко з компонентом *кістка* записує діалектну ЕФО *обійшов мі з мертвов кістков* зі значенням ‘обдурити, обманути’. Автор згадує про існування вірування, що обійшовши когось з мертвою кісткою, можна зовсім задурити, визискати кого» [5, т. 2, с. 462]. Крім того вірили, що внаслідок таких дій можна завдати шкоди, навести порчу чи заподіяти смерть. Тут неодмінно діє магія «кола», замикання нечистих думок в енергетичне поле людини.

Оскільки оплакування вважалося своєрідним заробітком на прожиття, за таку нетрадиційну роботу господарі віддачували жінкам. У «Галицько-руських приповідках» записано ЕФО *плакати за миску проса* [5, т. 2, с. 550], якій можна дати семантичну характеристику *‘плакати нещиро, неприродно, щоб викликати жалість до себе’*, оскільки така процедура в обрядодії могла бути до певної міри акторською грою, «підробленим» горем. Український фольклорист М. Номис записав компаративну ЕФО *що ти кричиш, як найнявся* [16, с. 184], етимологічно пов’язаний зі звичаєм спеціального найму на похорони плачок і натуральною оплатою їхніх послуг. Зауважимо, що рідні оплакували небіжчика, але плач цей був не над «померлим, а тільки над тим, хто відправляється в далеку путь» [3, с. 81]. У словниковій статті збірки І. Я. Франка щодо етимології ЕФО *плакати за миску проса* зазначено: «раніше для похоронів наймали плачок, щоб заводили при виносі мерців із хати на кладовище» [5, т. 2, с. 550]. І сьогодні на Львівщині вживаються ЕФО *що ти плачеш, як найнявся* і *що ти кричиш, як найнявся* з тотожним значенням, фразеологізм яких стосується стану людини, співвідносного з плачем, що супроводжується криком. Фразеологічний словник фіксує ЕФО *як (мов, неначе, ніби) найнявся* з семантикою *‘дуже інтенсивно, сильно’* [14, с. 419]. Зафіксоване значення ЕФО має узагальнений характер і стосується будь-чого. Не виключено, що семантика ЕФО на початковому етапі вживання співвідносилася з процесом плакання, а згодом розширила значеннєву сферу й стала застосовуватися.

Отже, ритуальний етнокод закріпився в образах ЕФО, які базуються на фрагменті системи певних акціональних дійств, оскільки будь-який ритуал передбачає насамперед дію, тому один з компонентів (виражений дієсловом) у структурі ЕФО співвідноситься з антропно-акціональним субкодом: *посипати / кричати / плакати / дерти / перемивати* та ін. У культурній традиції східних слов’ян виявлено культурно марковані етнофразеологізми, генеза яких має етнокультурне підґрунтя через ритуальні сценарії. Крім того, образи ЕФО, що корелюють з ритуальним етнокодом, пов’язані з іншими елементами духовної культури і, відповідно, мотивовані звичаєвим, родинно-обрядовим і громадсько-обрядовим етнокодами, а компоненти ЕФО співвідносні з субстанційними та концептуальними кодами культури.

Список літератури

1. Бирих А. Русская фразеология : ист.-этимол. словарь [Текст] / А. Бирих, В. Мокиенко, Л. Степанова. – 3-е изд. испр. и доп. – М. : Астрель : АСТ : Хранитель, 2007. – 926 с.
2. Большой фразеологический словарь русского языка: значение, употребление, культурологический комментарий [Текст] / отв. ред. д-р филол. наук В. Н. Телия. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. – 784 с.
3. Брайловский С. Малорусская похоронная причетъ и мифическое ее значение [Текст] / С. Брайловский // Киевская старина. – 1885. – Т. 13. – С. 73–84.
4. Вартаньян Э. А. Из жизни слов [Текст] / Э. А. Вартаньян. – М. : Дет. лит., 1973. – 288 с.
5. Галицько-руські народні приповідки [Текст] / зібрав, упоряд. і пояснив др. Іван Франко. – Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1901–1910. – Т. 1–3.
6. Даль В. И. Толковый словарь русского языка: современная версия [Текст] / В. И. Даль. – М. : Эксмо, 2005. – 736 с.
7. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури [Текст] : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

8. Жуков В. П. Фразеологическая синонимия и словарь фразеологических синонимов [Текст] / В. П. Жуков, М. И. Сидоренко, В. Т. Шкляров // Жуков В.П. Словарь фразеологических синонимов русского языка / В. П. Жуков, М. И. Сидоренко, В. Т. Шкляров ; под ред. В. П. Жукова. – М., 1987. – С. 3–18.
9. Забылин М. Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия [Текст] : в 4 ч. / М. Забылин. – М. : М. Березин, 1880. – 607 с.
10. Коваль В. И. Фразеология народной духовной культуры в деривационно-семантическом аспекте [Текст] : дисс. ... д-ра филол. наук : спец. 10.02.02 «Русский язык», 10.02.01 «Белорусский язык» / В. И. Коваль. – Гомель, 1999. – 214 с.
11. Лепешаў І. Я. Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў [Текст] / І. Я. Лепешаў. – Мінск : Нар. асвета, 1981. – 160 с.
12. Пословицы и поговорки Галицкой и Угорской Руси [Текст] // Записки Императорского русского географического общества по отделению этнографии. – СПб., 1869. – Т. 2. – С. 227–362.
13. Семенова З. И. Фразеологические единицы современного русского языка, восходящие к Библии [Текст] / З. И. Семенова // Вопросы истории и теории русского языка. – Тула, 1968. – С. 87–95.
14. Словник фразеологізмів української мови [Текст] / укладачі : В. М. Білоноженко [та ін.]. – К. : Наук. думка, 2003. – 1104 с.
15. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы [Текст] : пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. – 4-е выд. – Мн. : БелЭН, 2005. – 784 с.
16. Українські приказки, прислів'я і таке інше [Текст] / уклад. М. Номис. – К. : Либідь, 1993. – 768 с.
17. Шанский Н. М. Опыт этимологического словаря русской фразеологии [Текст] / Н. М. Шанский, В. И. Зимин, А. В. Филиппов. – М. : Рус. яз., 1987. – 240 с.

Савченко Л. В. Фразеобразы ритуального этнокода во фразеосистеме восточнославянских языков / Л. В. Савченко // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. – С. 208–213.

В статье анализируется роль ритуального этнокода в формировании системы этнофразеологии восточнославянских языков. Дается характеристика происхождения отдельных этнофразеологических единиц, основой для создания которых стали ритуалы. В иерархической системе этнокодов культуры выделены этнофразеологизмы, мотивированные фразеобразами духовной культуры. Указаны корреляционные связи ритуального этнокода с другими этнокодами, а также с субстанциональным и концептуальным кодами культуры.

Ключевые слова: этнофразеологическая единица, этнокод культуры, этносубкод культуры, ритуалы.

Savchenko L. V. Phraseoimages of ritual ethnocode in phraseosystem of eastern slavis languages / L. V. Savchenko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. – P. 208–213.

The article analyzes the role of ritual ethnocode in the formation of ethnophraseological system of eastern slavis languages. Ritual ethnocode of culture represents a set of images symbolizing human behavior, which consists of actional acts which may be accompanied by magic verbal microtexts and serve as a translator of philosophical ideas of man. In phraseology, ritual ethnocode is correlated with image basis of ethnophraseological unit, which was formed under the influence of fragments of complex of magic ritual acts of nation, and is an indicator of its genesis. In the hierarchical system of ethnocodes of culture, the ethnosubcodes were allocated, that are marked by phraseoimages of spiritual culture. The correlation links of ethnocodes and ethnosubcodes of culture with substantial and conceptual codes of culture are shown.

The author gives the characteristics of origin of some ethnophraseological units, the creation of which were grounded on rituals.

Ritual ethnocode was rooted in images of ethnophraseological units based on a fragment of system of certain actional acts, as any ritual involves primarily action. That's why one component (expressed by the verb) within the structure of ethnophraseological unit correlates with anthropic-actional ethnosubcode. In addition, the images of ethnophraseological units that correlate with ritual ethnocode are associated with other elements of spiritual culture and thus are motivated by customary and family-rituals ethnocodes.

Keywords: ethnophraseological unit, ethnocode of culture, ethnosubcode of culture, rituals.

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2014 року

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Александрова Ірина Вікторівна	д. філол. н., професор кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, iva-510@mail.ru
Ачилова Віра Павлівна	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, elena-achilova@yandex.ru
Бойкарова Лінуре Рустемівна	аспірант кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, Linure22@mail.ru
Вишняк Михайло Якович	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, uakafedra@mail.ru
Власенко Валентина Василівна	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, uakafedra@mail.ru
Гладка Ірина Сергіївна	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, loshadka@mail.ru
Грозян Ніна Федорівна	к. філол. н., доцент, завідувач кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, n.f.grozyan@mail.ru
Гуменюк Віктор Іванович	д. філол. н., професор, завідувач кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, ukrlit_tnu@mail.ru
Гуменюк Ольга Миколаївна	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, uakafedra@mail.ru
Деркач Василь Васильович	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, ukr_movoznavstvo@mail.ru
Дехтярьова Олена Віталіївна	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, dehtiaryova@rambler.ru
Думанський Нестор	учитель-методист, Житомирський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, Житомир, zippo@ukrpost.ua

Тимофійович

**Ішук
Марія
Василівна** к. філол. н., доцент кафедри української філології
РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет»,
Сімферополь, uakafedra@nail.ru

**Кадирова
Аліє
Діляверівна** викладач кафедри української філології
РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет»,
Сімферополь, uakafedra@mail.ru

**Карпов
Валерій
Вікторович** народний артист України, професор кафедри теорії, історії музики та
музичного виховання РВНЗ «Кримський гуманітарний університет»,
Ялта; соліст-вокаліст Кримського академічного українського
музичного театру, Сімферополь, kaf_muz_kgu@mail.ru

**Коба
Анастасія
Андріївна** магістрант кафедри української філології
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,
Сімферополь, anastasia.koba@yandex.ru

**Ковальова
Тетяна
Володимирівна** аспірант кафедри української філології
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,
Сімферополь, ukrlit_tnu@mail.ru

**Кривенко
Оксана
В'ячеславівна** аспірант кафедри української філології
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,
Сімферополь, oksanaugr@rambler.ru

**Кумкова Ольга
Геннадіївна** аспірант кафедри української філології
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,
Сімферополь, kymkova@gmail.com

**Масликова
Оксана
Степанівна** к. філол. н., доцент кафедри української філології
РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет»,
Сімферополь, uakafedra@mail.ru

**Мокренцов
Денис
Сергійович** к. філол. н., доцент кафедри російської, української філології та
методики викладання РВНЗ «Кримський гуманітарний університет»,
Ялта, vaschik_pandory@ukr.net

**Мустафаєва
Медіне
Алімівна** магістрант кафедри української філології
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,
Сімферополь, mustafayeva93@mail.ru

**Османова
Зарема
Сейтяг'яївна** викладач кафедри української філології
РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет»,
Сімферополь, uakafedra@mail.ru

Остапенко Ірина Володимирівна	д. філол. н., професор кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, i_ostapenko@mail.ru
Пелипась Микола Іванович	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, p_shkola@mail.ru
Рожко Світлана Василівна	викладач кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, uakafedra@mail.ru
Савченко Любов Василівна	д. філол. н., професор кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, lovov29@bk.ru
Семенець Ольга Сергіївна	к. філол. н., докторант кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, semenetsOS@yandex.ua
Сеферова Фера Асанівна	к. філол. н., доцент кафедри кримськотатарської і турецької літератури РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, fera-sef@ukr.net
Ташкінова Тетяна Миколаївна	здобувач кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, aspi-catu@mail.ru
Шацький Ігор Валентинович	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, igor_shatsky@mail.ru
Юнусов Шевкет Ельвісович	к. філол. н., доцент кафедри кримськотатарської філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, schew.yunusoff2010@yandex.ua

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

<i>Кадирова А. Д.</i> Семантичне поле концепту «доля» у творчості Тараса Шевченка	3
<i>Коба А. А.</i> Національно-культурний код назв народних танців у поемі «Гайдамаки» Тараса Шевченка	7
<i>Мустафаєва М. А.</i> Переосмислення історичних образів та реалій у творчості Тараса Шевченка та Ліни Костенко.....	13
<i>Пелипась М. І.</i> Характеристика мовних особливостей творчості Кобзаря у роздумах Максима Рильського.....	21
<i>Сеферова Ф. А.</i> О передаче художественно-изобразительных средств произведений Тараса Шевченко в крымскотатарских переводах.....	31

ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

<i>Ачилова В. П.</i> Паравербальний супровід спонукальних висловлень у драматичній поемі Лесі Українки «Оргія».....	35
<i>Власенко В. В.</i> Лінгвостилістичні параметри епістолярної спадщини Лесі Українки.....	42
<i>Гуменюк В. І.</i> Особливості стилю лірики Лесі Українки.....	45
<i>Деркач В. В.</i> Індивідуально-авторські ознаки епістоляризмів Лесі Українки.....	58
<i>Османова З. С.</i> Словотворчість Лесі Українки в епістолярному дискурсі.....	65
<i>Рожко С. В.</i> Семантико-граматичний та етимологічний аналіз імен демонологічних персонажів драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».....	69
<i>Шацький І. В.</i> Суб'єктна сфера лірики Лесі Українки: засоби вираження.....	74

СТИЛЬОВІ ТА ЖАНРОВІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОГО І ТЕАТРАЛЬНОГО ДРАМАТИЗМУ

<i>Александрова И. В.</i> К вопросу о творческом методе комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».....	80
<i>Бойкарова Л. Р.</i> Літературний та сценічний переклад драми як перекладознавча проблема.....	88
<i>Вишняк М. Я.</i> До питання творчої спадщини Степана Руданського, місце в ній історичних поем та їх оцінка в критиці.....	96
<i>Гладка І. С.</i> Особливості реалістичного письма Гната Михайличенка.....	102

<i>Гуменюк О. М.</i> Романтичний дестан «Таїр і Зоре» в контексті кримськотатарської фольклорної епіки.....	109
<i>Думанський Н. Т.</i> Засади вивчення комедії як літературного жанру.....	117
<i>Карпов В. В.</i> Оперета як літературний і театральний жанр, його побутування на кримській сцені.....	122
<i>Ковальова Т. В.</i> Мальовничість драматургічного стилю Миколи Куліша.....	129
<i>Кривенко О. В.</i> Магічний код у повісті Марії Матіос «Черевички Божої Матері».....	135
<i>Кумкова О. Г.</i> Між етнографізмом і постмодерном (еволюція концепції характеру персонажа в прозі Євгена Гуцала).....	140
<i>Мокренцов Д. С.</i> Раціональний месіанізм ідейного пафосу в малій прозі Володимира Винниченка.....	147
<i>Остапенко И. В.</i> Образная сфера картины мира в пейзажном дискурсе лирики Б. Чичибабина.....	155
<i>Семенец О. С.</i> Роль мифологического компонента в романах Бернара Вербера.....	163
<i>Ташикина Т. Н.</i> Освоение библейских образов в дилогии пьес «Собака–Паладин» и «Искушение Магдалины» Марии Виргинской.....	169
<i>Юнусов Ш. Е.</i> Головний герой як виразник естетичних поглядів Письменника.....	178
<u>ЛІНГВО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ</u>	
<i>Грозян Н. Ф.</i> Об’єктивація концепту «любов» у поезії Дмитра Павличка.....	182
<i>Дехтярьова О. В.</i> Фразеологізми як засіб творення експресивно-емоційного фону художніх текстів.....	189
<i>Іщук М. В.</i> Прикметники із запозиченими префіксами (творення, функціонування).....	195
<i>Масликова О. С.</i> Термінологічне мікрополе на позначення поняття «література» наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття.....	201
<i>Савченко Л. В.</i> Фразеообрази ритуального етнокоду у фразеосистемі східнослов’янських мов.....	208
Відомості про авторів.....	214
Зміст.....	217