

Журнал основан в 1918 г.

**УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ**  
**ТАВРИЧЕСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО**  
**УНИВЕРСИТЕТА**  
**имени В. И. Вернадского**

Научный журнал

Серия «Филология. Социальные коммуникации»  
**Том 27(66), № 4. Часть 2**

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

**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 30.12.2014. Формат 70x100 1–16, 17,9 уч.-изд. л. Тираж 300. Заказ № 22/13-2.  
 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. Часть 2.

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 ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ**

**УДК 821.161.2-3.09**

### **ІСЛАМСЬКІ МОТИВИ В ДРАМАТИЧНОМУ ДІАЛОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

#### **«АЙША ТА МОХАММЕД»**

**Аблаєва У. Т.**

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь*

*E-mail: uriewka248@gmail.com*

У статті розглядається психологізм як суттєва риса драматичного діалогу Лесі Українки «Айша та Мохаммед». Художні постаті зіставляються з реальними історичними особистостями, осмислюються в контексті особливостей ісламської культури та їх осягнення в п'єсі авторки. Відзначається, що образи Айші та Мохаммеда подаються у творі в контрастному зіставленні. Важливою героїнею твору є хоч і не виведена безпосередньо, але повсякчас присутня в думках і розмовах дійових осіб Хадіджа. Образ Хадіджи письменниця використовує для більш широкого розкриття їхніх постатей. Релігійні джерела й хадиси підтверджують, що в основі сюжету п'єси не тільки реальні історичні особистості, а й їхні взаємини. У хадисах повідомляється, що друга улюблена дружина пророка Мохаммеда Айша справді ревнувала його до покійної Хадіджи й дорікала йому.

В окресленні постатей головних персонажів твору письменниця використала зокрема такі літературні прийоми як гіпербола та антитеза. Лесі Українці вдалося створити складний і оригінальний сюжет, пов'язаний з життям реальних історичних особистостей. Художня майстерність письменниці, її знання ісламської культури допомогли глибоко розкрити психологію головних героїв. Неординарні, виразно й витончено виписані персонажі, напружені місткі діалоги, композиційна відточеність властиві цьому вкрай лаконічному, але емоційно насиченому, психологічно проникливому, інтелектуально незглибимому драматичному твору Лесі Українки.

**Ключові слова:** Леся Українка, іслам, психологізм, драматичний діалог, конфлікт, система образів.

Ім'я Лесі Українки нерозривно пов'язане із Кримом, куди вона вперше приїхала сімнадцятирічною дівчиною лікувати тяжку хворобу. Під час її перебування на півострові побачили світ багато відомих творів письменниці, у тому числі й драматичний діалог «Айша та Мохаммед», написаний в Ялті в 1907 році. Лесю Українку, так само, як і Михайла Коцюбинського, вабила кримськотатарська тема. Поетеса цікавилася фольклором, культурою кримських татар. Очевидно, саме в Криму письменниця ближче познайомилася з ісламом – релігією, яку сповідує корінний народ півострова. Ісламські мотиви й стали основою сюжету аналізованого твору.

Ліричні та драматичні твори Лесі Українки неодноразово ставали об'єктами літературознавчих досліджень. Проте драматичний діалог «Айша та Мохаммед» досі не розглядали крізь призму ісламу, а його сюжет не зіставляли з хадисами (розповіді про вчинки й висловлювання пророка Мохаммеда та його сподвижників). У статті поставлено за мету порівняти сюжет драматичного діалогу з релігійними

джерелами, а також зіставити психологічні портрети літературних персонажів з їхніми історичними прототипами.

П'єса Лесі Українки «Айша та Мохаммед» не раз привертала увагу дослідників, зокрема таких як Б. Якубський, Н. Колошук, Ю. Левчук, І. Баранова, О. Вісич, В. Гуменюк, С. Кочерга та інші.

Хоча діалог «Айша та Мохаммед» невеликий за обсягом, він належить до тих творів, «де кожний рядок оброблений, кожний вислів обдуманий, кожне слово виважене» [9]. На думку Б. Якубського, Леся Українка обирає динамічний, драматичний, навіть трагічний сюжет, бо становище її Айші, як жінки, як дружини, – справді трагічне. В основі сюжету діалогу лежить «любовний трикутник»: Мохаммед, молода дружина Айша та покійна дружина Хадіджа [9]. Леся Українка у своєму творі зачіпає тему краси жінки, яку демонструють два образи: «стара, негарна, навіть мертва» Хадіджа і «красива, молода, кохана і закохана, жива» Айша. Поступово діалог між подружжям переростає в «боротьбу» між двома жінками. У своєрідній подачі образів Айші та Хадіджи письменниця використовує прийом антитези – зіставлення реального з ірреальним, живого й мертвого.

Релігійні джерела й хадиси підтверджують, що в основі драматичного діалогу Лесі Українки лежить дійсний історичний факт. Взаємини пророка Мохаммеда і його другої улюбленої (після Хадіджи) дружини Айші ґрунтувалися на справжньому коханні та ревношах: *«Ні до однієї з дружин, я не ревнувала Пророка, мир йому, так, як до Хадіджи, тому що він часто згадував про неї»; «Я не ревнувала Пророка, мир йому, до його інших дружин так, як до Хадіджи, хоча я не застала її живою»; «Кожного разу, коли Пророк говорив про Хадіджу, він хвалив її і просив для неї вибачення. Одного разу, коли він згадав її, мене охопили ревності, і я сказала: «Аллах дарував тобі натомість молоду». Пророк сильно розгнівався на мої слова, і в мене всередині все схопило»* [11, с. 288]. Проте в цілому можна зауважити, що реальні факти у творі дещо гіперболізовані.

Діалог «Айша та Мохаммед» Леся Українка побудувала не на гострому конфлікті, що сам по собі може привернути увагу й інтерес читача, а виключно на антитезі двох протилежних характерів, сутність яких розгортається під час прочитання твору [6, с. 15]. Письменниця змалювала образ Мохаммеда з усією можливою точністю. Її Мохаммед, так само як і реальна особистість, стриманий. Протягом усього діалогу від нього постає одинадцять запитань, але всі вони, крім одного – викликані Айшиними окликами, а його окликів тільки-но два – і обидва лунають тоді, коли треба було доводити, що він таки кохає Айшу. Пророк постає перед нами мудрим (*«Хіба се гріх – пошанувати пам'ять / людини, що була мені женою?»*); *«Се гріх – радіти так з чужої смерті»*); справедливим (*«...мусиш / ти те добро з усім живим створінням / нарівні поділяти»*), чесним (він не приховує від Айші, що відвідував могилу Хадіджи: *«Навіщо б мав дурити? Так, я був там»*), людиною, що боїться Бога (*«Не спокушай Аллаха. Невідомо, / хто з нас до кого прийде на могилу»*), розважливим (*«Так се тому, що й сонце перший промінь / чомусь одному завжди віддає, / найпершому, що стрінеться»*) [тут і далі цитати з п'єси за: 4, с. 220–226].

Сама Айша так говорила в хадисах про характер чоловіка: *«Його вдачею був Коран»* (хадис «Муснад» імама Ахмада). *Це означало, що він велів робити те, що велить Коран, і забороняв робити те, що забороняє Коран, відрізняючись тими хорошими якостями, які згадані в Корані, і уникаючи поганих якостей і вчинків, від яких застерігав Коран. І це не дивно, оскільки пророк сказав: «Воістину, я був посланий, щоб довести благу вдачу і благі діяння до досконалості»* [7].

Художній образ головної героїні відповідно до опису реальної Айші в хадисах, також змальований з максимальною точністю. Вона ревнива (*«Ти першій милій не казав такого, / Хадіджа слів таких не вислухала»*), егоїстична (*«Я хочу, щоб мене любив Мохаммед... / Мене любив і більш нікого!»*). При тім вона спостережлива (*«Але за гроші / нікого так не люблять у могилі!»*), любить чоловіка і добре його знає (*«Ти був на кладовищі! На могилі / Хадіджиній! Я зараз те пізнала!»*). Хадиси свідчать, що Айша мала твердий характер і не боялася говорити правду, відстоювала справедливість, була стійкою і безстрашною жінкою. Мохаммед характеризував її як жінку, що володіє всіма гідними мусульманки рисами характеру – це очевидне свідчення поваги, яку він проявляв до своєї дружини.

Багато хадисів доводять, що Айша безмірно кохала свого чоловіка. Вона вийшла заміж за Мохаммеда в дуже молодому віці, але не в 6 чи у 8, чи в 11 років, як часто подають різні джерела. Насправді раніше в Арабістані вік дівчини рахували після того, як вона стане дівчиною. Також у цих країнах через відповідні кліматичні умови дівчата дорослішають раніше, тому й зараз вони виходять заміж раніше. Останнім часом раннє заміжжя вважають проблемою Сходу, тому що це не узгоджується із сучасними уявленнями про вік нареченої. Треба зазначити, що раніше виходити заміж або одружуватися в такому молодому віці вважалося нормою. Психічно молоді люди дорослішали набагато швидше, тому що їх готували до того, що вони стануть чоловіками і дружинами, і вони були готові до шлюбу в більш юному віці. З психологічної точки зору, якщо дівчину змушують вийти заміж за того, хто їй не подобається, або примушують до шлюбу в занадто молодому віці, коли вона не готова до цього, у ній наростає сильна антипатія до людини, за яку вона вийшла заміж. І це відбивається на її подальшому житті. Вочевидь неважко спростувати думку тих, хто вважає, що Мохаммед одружився з «маленькою дівчинкою» проти її волі. Айша так сильно полюбила Мохаммеда, що стала улюбленою дружиною після Хадіджи. І навіть після його смерті вона стала однією з тих, що несли послання Мохаммеда світові. Це доводить, що Айша була досить зрілою жінкою, щоб учитися у пророка ісламу, і так сильно його кохала, що змогла стати одним з головних розповсюджувачів його релігії [12, с. 180].

Леся Українка подає образ Айші, що любить Мохаммеда, та не може згодитися, аби він з любов'ю повсякчас згадував свою Хадіджу. У трактуванні поетеси Мохаммед, кохаючи по-своєму Айшу, не має сили забути свою першу дружину.

Справді, у реальному житті він безмежно кохав Хадіджу. Її вважають першою жінкою, яка прийняла іслам. Уперше пророк Мохаммед одружився, коли йому виповнилося 25 років, а вдруге – вже у віці за 50 років тільки після смерті Хадіджи. У нього було 12 дружин. Проте важливо знати, що Мохаммед одружувався на жінках не заради плотських насолод, а для того, щоб зміцнити суспільство

мусульман, сприяти поширенню ісламу серед жінок, забезпечити їм соціальний захист. Не раз його дружинами ставали вдови померлих сподвижників.

Хадіджа була знатною жінкою з почесного роду курайш. Вона мала великий статок, успішно вела власні торговельні справи. Переконавшись у чесності, порядності, доброзичливості Мохаммеда, у його високій моралі, через посередників Хадіджа запропонувала йому одружитися на ній, і він погодився. Йому тоді було 25 років, а їй – 40. Мохаммед міг одружитися на юній дівчині, оскільки був молодий, дуже гарний, мав прекрасну вдачу, належав до почесного роду й жодного разу до першого шлюбу не був одружений. Але він обрав саме Хадіджу. Хадіджа була Мохаммедові відданою дружиною, їх шлюб тривав 25 років. Пророк ісламу ставився до неї з повагою як при житті, так і після її смерті. Хадіджа була мудрою і терплячою жінкою. Свої багатства вона віддавала на поширення ісламу. У той час, коли інші люди називали Мохаммеда брехуном і сміялися з нього, вона підтримувала його й ставала на його захист. Хадіджа терпіла всі труднощі, глузування суспільства і стійко зберігала свою гідність і честь чоловіка. Вона – мати всіх його дітей, крім одного сина – Ібрахіма, якого народила дружина Маріят [11, с. 345]. Мохаммед був глибоко засмучений смертю Хадіджи і до кінця своїх днів зберігав про неї добру пам'ять.

В аналізованому творі гострота й трагічність колізії полягають у певній несумірності психології двох образів-характерів Айші та Мохаммеда в царині кохання. Їхні образи подаються в контрастному зіставленні. Письменниця використала такі літературні прийоми, як антитеза й гіпербола.

Лесі Українці вдалося створити складний і оригінальний сюжет. У творі виразно поєднані виключна поетична майстерність, сміливість у доборі персонажів і побудові діалогу, глибина ідеї і чіткість форми. Структура діалогу (в основі якого – боротьба думок і пристрастей) свідчить, що перед нами не лише літературний, але й театральний твір, який криє в собі неабиякі сценічні можливості.

#### Список літератури

1. Али-заде А. Исламский энциклопедический словарь / А. Али-заде. – М. : Ансар, 2007. – 400 с.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки / Олег Бабишкін. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1963. – 408 с.
3. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки) / А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 302 с.
4. Гуменюк В. І. Кримські мотиви у новій українській літературі (кінець XIX – початок XX ст.). – Сімферополь : Таврія, 2007. – 320 с.
5. Колошук Н. Г. Драматургія Лесі Українки та «нова європейська драма» / Н. Г. Колошук // Волинь філологічна: текст і контекст. – Вип. 8 : Леся Українка та зарубіжні письменники : зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук; редкол.: Г. Л. Аркушин [та ін.]. - Луцьк : РВВ Волин. нац. у-ту ім. Лесі Українки, 2009. – С. 41–57.
6. Мних Р. Творчість Лесі Українки: маргінальні нотатки про компаративістичні аспекти дослідження / Роман Мних // Творчість Лесі Українки у вимірах порівняльного літературознавства : зб. наук. праць / ред. Р. Мних. – Дрогобич : Коло, 2001. – С. 14–21.
7. Мухаммад ибн'Иса Абу 'Иса ат-Тирмизи 209-279 г.х. Аль Джами' ас-Сахих Сунан ат-Тирмизи. – Сб. хадисов под. ред. Шейха Мухаммада Насир-уд-Дина аль-Албани. – М. : Умма, 2010. – 522 с.
8. Українка Леся. Зібрання тв. : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1977. – Т. 4. – 349 с.
9. Якубський Б. В. Айша та Мохаммед / Б. В. Якубський [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.l-ukrainka.name/uk/Guide/JakubskyBorys/AishaAndMohammed.html>

10. Якубський Б. В. Леся Українка – белетрист / Б. В. Якубський // Українка Леся. Твори : у 12 т. – Т. 10. – К. : Книгоспілка, 1929.
11. Языджи С. Основы исламских знаний. Жизнеописание Пророка Мухаммеда / С. Языджи. – Симферополь : Таврида, 2012. – 411 с.
12. Ислам в истории и культуре Крыма : учебное пособие для учителей общеобразовательных школ / [Н. Акчурин-Муфтиева, Н. Абдульвапов, З. Хайредина и др.]; под ред. А. Исмаилова, Э. Муратовой. – Симферополь : Таврида, 2013. – 388 с.

**Аблаева У. Т. Исламские мотивы в драматическом диалоге Лесы Украинки «Айша и Мохаммед» / У. Т. Аблаева // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 3–7.**

В статье рассматривается психологизм как существенная черта драматического диалога Лесы Украинки «Айша и Мохаммед». Художественные персонажи сопоставляются с реальными историческими личностями, осмысливаются в контексте особенностей исламской культуры и их постижения та в пьесе писательницы. Отмечается, что образы Айши и Мохаммеда подаются в произведении в контрастном сопоставлении. Важной героиней произведения является хоть и не выведенная непосредственно, но постоянно присутствующая в мыслях и разговорах действующих лиц Хадиджа. Мотив такого присутствия Хадиджи писательница использует для более широкого раскрытия их образов. Религиозные источники и хадисы подтверждают, что основе сюжета пьесы не только реальные исторические личности, но и их взаимоотношения. В хадисах повествуется, что вторая любимая супруга пророка Мохаммеда Айша действительно ревновала его к покойной Хадидже и укоряла ему.

В изображении главных персонажей произведения писательница использовала в частности такие литературные приемы как гипербола и антитеза. Лесе Украинке удалось создать сложный и оригинальный сюжет, связанный с жизнью реальных исторических личностей. Художественное мастерство писательницы, ее знание исламской культуры помогли глубоко раскрыть психологию главных героев. Неординарные, выразительно и утонченно выписанные персонажи, напряженные емкие диалоги, композиционная четкость, даже отточенность присущи этому крайне лаконичному и в то же время эмоционально насыщенному, психологически проникновенному, интеллектуально неисчерпаемому драматическому произведению Лесы Украинки.

**Ключевые слова:** Леся Украинка, ислам, психологизм, драматический диалог, конфликт, система образов.

**Ablayeva U. T. Islam motives in Lesia Ukrainka's dramatic dialog "Aisha and Mohammed" / U. T. Ablayeva // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 3–7.**

The article sets the problem of artistic psychological disclosure of the main characters of dramatic dialogue "Aisha and Mohammed" by Lesia Ukrainka in their comparison with real historical figures. The author considers the uniqueness of images Aisha Mohammed from the Islamic culture's point of view. The author of the article concludes the opposition of Aisha and Mohammed's figures. Also writer used Khadija's character in order to provide wider disclosure of main characters. Religious sources confirm that in the basis of the plot underlaid not only real historical figures, but also their relationships. Second beloved wife of the Prophet Mohammed was actually jealous of the late wife Khadijah and reproached him.

In describing protagonists' characters writer used literary devices such as hyperbole and antithesis. Holistic analysis of "Aisha and Mohammed's" dialogue suggests that Lesia Ukrainka managed to create complex and original story associated with the life of a real historical figures. Artistic mastery of the writer, her knowledge of Islamic culture helped the author to disclose fully the psychology of the main characters.

Courage in the choice of characters and building dialogue, intensity of the idea, clarity and precision of the form reduce Lesia Ukrainka's dialogue in a literary work of great artistic value.

**Keywords:** Lesia Ukrainka, Islam, psychology, dramatic dialogue, conflict, system of images.

Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.  
Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Частина 2. – С. 8–12.

УДК 821.161.2 – 2.029

## ДРАМАТУРГІЯ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА У ТВОРЧИХ ЗАЦІКАВЛЕННЯХ

БОРИСА ТЕНА

Бойкарова Л. Р.

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

Стаття присвячена огляду перекладів драматичних творів В. Шекспіра, здійснених Борисом Теном. Для майстра важливо, аби в перекладі було передано ритміку та мелодійність першотексту й при цьому максимально збережено його зміст. Переклади Бориса Тена семантично насичені, засвідчують тонке відчуття мовних нюансів оригінальних текстів, глибоке осягнення їх поетики й проблематики. Борис Тен здає собі справу з того, що твори В. Шекспіра потребують вдумливого читання й потрактування. Перекладач тут – не так безпосередній учасник сценічних подій, як майстер складних шахових композицій, який з певної відстані зважає оптимальні рішення, добираючи найвідповідніші фігури. Це переклад, що формує інтелектуалів і потребу в добрій освіті та знанні Шекспірової творчості. Притому драматичний текст Бориса Тена звучить цілком невимушено й природно, ніби ллється як пісня.

**Ключові слова:** Борис Тен, першотекст, переклад, драма, поетичне мовотворення, рима.

Серед українських перекладачів ХХ ст. виділяються постаті таких майстрів як Максим Рильський, Микола Лукаш, Григорій Кочур, Миколи Бажан, Василь Мисик, Євген Дроб'язко, Дмитро Білоус, Віктор Коптілов, Дмитро Паламарчук, Анатолій Перепада, Максим Стріха, Іван Світличний, Дмитро Павличко, Іван Драч... Постать Бориса Тена (справжнє ім'я Микола Васильович Хомичевський) по праву займає в цій плеяді гідне місце. Він був усебічно обдарованою, освіченою, багатогранною людиною, справжнім енциклопедистом: поет, музикант (диригент, композитор), мистецтвознавець, мовознавець, педагог, церковний і громадський діяч. Особливе місце у творчому житті Бориса Тена займає художній переклад. Як влучно висловився Олексій Опанасюк: «Сто зарубіжних авторів запросив до української оселі Микола Васильович Хомичевський» [2, с. 176].

Обмаль праць, присвячених творчості Бориса Тена, зокрема його ролі в галузі перекладу драматургії (а творам В. Шекспіра належить доволі помітне місце в перекладацькому доробку майстра), обумовлюють актуальність відповідної теми. Творчість англійського драматурга зацікавила Бориса Тена ще у 40-х роках ХХ ст., відтоді інтерес до неї не згасає.

В українській перекладацькій шекспіріані важливе місце посідає тритомник, виданий київським видавництвом «Дніпро» 1964 року [3]. Борис Тен дуже радів його появі й пишався, що там, у першому томі, були вміщені його переклади – «Життя і смерть короля Річарда III», «Віндзорські жартівниці». Не без його ентузіазму та конкретної перекладацької роботи на світ з'явився у тому ж таки видавництві «Дніпро» шеститомник творів Шекспіра (1984–1986), куди увійшли такі переклади майстра: «Річард III» (т. 1), «Тіт Андронік» (т. 1), «Макбет» (т. 5),



«Антоній і Клеопатра» (т. 5). На жаль, перекладач своїх результатів творчої праці у цьому шеститомнику вже не побачив: у березні 1983 року його не стало.

Переклад драматичного твору ускладнює завдання перекладача, який, за твердженням американського дослідника Джорджа Велворта, опиняється перед двома основними проблемами: проблемою «вимовлюваності» (speakability) і проблемою стилю (style) [5, с. 140-146]. Під «вимовлюваністю» розуміється ступінь легкості вимовляння слів у перекладному тексті, який є важливішим за дотримання принципу стислості (concision). Під «стилем» розуміється та якість перекладу, завдяки якій п'єса звучить невимушено й знайомою аудиторії мовою: неначе вона й була написана цією мовою-сприймачем. Тож єдино прийнятною формою драматичного перекладу, за Дж. Велвортом, є «ситуативна концептуалізація» (situational conceptualization), тобто відтворення іншою мовою ситуації, чи зв'язного семантичного блоку, у висловах культурного середовища цієї мови.

«Містками» до глибшого розкриття тексту В. Шекспіра для Бориса Тена були окреслені неокласиками принципи збалансованого перекладу, що їх майстер осмислив у своїх перекладознавчих студіях і реалізовував у власних перекладах.

Для Бориса Тена важливо те, що перекладач повинен зуміти передати ритміку та мелодійність драматичного тексту й при цьому максимально зберегти його зміст. Суттєва особливість Бориса Тена як перекладача – його образно-мелодійна мова, що легкою формою й простотою поетичного вислову наближається до музичного речитативу й водночас надзвичайно емоційна, динамічна і пластична.

Що ж до глибини поетичного вислову й відчуття мовних тонкощів першотвору, то переклад Бориса Тена сприймається семантично насиченим і є порівняно з переважною більшістю перекладів попередніх періодів якісно новим етапом осягнення поезики та проблематики першотвору. Його переклади драматичних текстів В. Шекспіра – композиційно продумані, емоційно доволі стриманіші, опосередковані необхідністю вдумливого читання. Перекладач тут – не так безпосередній учасник сценічних подій, як майстер складних шахових композицій, який з певної відстані зважає оптимальні рішення, добираючи найвідповідніші фігури. Це переклад, що формує інтелектуалів і потребу в добрій освіті та знанні Шекспірової творчості. Текст Бориса Тена звучить так невимушено й природно, ніби ллється пісня.

Працюючи спільно з майстром, поет-перекладач В. Гуменюк помітив чимало такого із досвіду Бориса Тена, що стосується мистецтва поетичного перекладу. Борис Тен тонко відчував не лише проблематику, специфіку образів-персонажів у творах Шекспіра, а і його стилістику, особливе мовлення. Зокрема, Борис Тен звернув увагу на те, що у Шекспіра кожен рядок – по-своєму завершена фраза, на що слід зважати перекладачеві. Але при цьому майстер вважав, що ставитися до рядка слід не сліпо, догматично, а мати на увазі, що подекуди й у самого драматурга все ж трапляються закінчення фраз посеред рядка, урізані рядки тощо. Головне, що варто врахувати у цих випадках, – при перекладі необхідно домагатися, аби фраза (навіть переходячи з рядка в рядок) звучала природно, органічно. «Борис Тен, – зазначає В. Гуменюк про ставлення перекладача до текстів Шекспіра, – був рішучим прихильником однакової кількості рядків в оригіналі й перекладі. Збільшення такої

кількості вважав поразкою, ознакою невміння зорієнтуватись у невичерпному багатстві мовної стихії. Безвихідних моментів, казав, не буває – скільки разів зневірився знайти вдалий український відповідник, а врешті-решт знаходив» [1, с. 376]. Перекладаючи Шекспіра, Борис Тен зважав не лише на специфіку англійського тексту, а й на закономірності та особливості української традиційної версифікації та мови.

У здійснених Борисом Теном перекладах п'єс В. Шекспіра здебільшого гармонійно втілюється добре організована система перекладацьких прийомів, яка відповідає суттєвим взаємопов'язаним критеріям концепції перекладу. Спробуємо це дещо конкретизувати, звернувшись до характерних прикладів з творчої практики перекладача, а саме з його версії п'єси В. Шекспіра «Антоній і Клеопатра».

### 1. Уникання парафраз та імітацій, увага до поетичної деталі

У відтворенні Шекспірового тексту Борис Тен тримається принципу лексичної відповідності, нерідко вдаючись у цьому зв'язку до словотворення й формальних експериментів. Перекладач об'єктивно уникає парафраз (повних або часткових фразеологічних еквівалентів) та імітацій (функціональних аналогів). Ось промовистий зразок з п'єси:

*Let Rome in Tiber melt, and the wide arch / Of the ranged empire fall! Here is my space. / Kingdoms are clay: our dungy earth alike / Feeds beast as man: the nobleness of life // Is to do thus [5].*

*Хай з Тібром сплине Рим, / Склепіння хай завалиться державне, – / Моя оселя – тут! Всі царства – тлін. / Земля – лиш гній, однаково корисний / Людині й звіру. Велич вся життя / У цьому ось [4, т. 5, с. 419; надалі при цитуванні перекладу вказується лише сторінка].*

### 2. Дотримання версифікаційних особливостей першотвору

Рима в Шекспірових драмах несе на собі екстратекстуальне смислове навантаження, вживаючись головно з метою надання афористичної виразності та ємності вислову й частіше зустрічається наприкінці монологів. Для Бориса Тена найголовніше зберегти загальний дух і ритм першотексту. У його перекладацькій практиці це стало законом. Аналоги шекспірівським римам, точним, асонансним чи тавтологічним, неодмінно присутні у перекладах майстра. Ось деякі приклади: «Ми розлучаємось... Та ні, *не те*. / Ми так кохалися... Ні, знов *не те*» [с. 429]; Ти будеш і на віддалі зі *мною*, / А я, відпливши, залишусь з *тобою* [с. 429].

Так само майстер неодмінно зберігає експресивний лексичний повтор: «Хто перший пригощає? Киньмо *жереб* <...> / Ні, киньмо краще *жереб* [с. 453]»; Моя ти найдорожча! Щоб *тебе* – / Та скривдити отак! Боги небесні // Поможуть нам помститися за *тебе* [с. 472].

### 3. Ставлення до перекладу як до сфери поетичного мовотворення

Зберігається висока концентрація метафоричних висловів: «Хай *розцвітить* // *Любовний чар* твої побляклі губи! / *З'єднай красу з підступністю і хиттю*, / В бенкетах *затумань* гульвісі *мозок* [с. 435]»; «Надто ти гарячий. // *Не воруйши жарин*» [с. 437]; «Мов царський трон, *сіяла* над водою / Її *галера*, золотом покрита; / *Вітрила* пурпуром *цвіли* пахучим, / Аж *вітер млів* з жаги до них, і *весла* / Сріблясті влад *торкалися* води / Під звуки флейт, за ними *хвильки бігли*, / Природи

*мрію найяснішу*. <...> / І леготом барвистих опахал / Їй лица ніжні обвівали, й *цвів* / Ще більше їх *рум'янець*» [с. 443]; «*Линув* з галери *аромат п'янки* на берег» [с. 443]; «*Покірни* Цезареві й *кості* в грі» [с. 445]. Так само важлива передача афористичної влучності поетичного вислову: «*Для справ назрілих завжди слушний час*» [с. 437]; «*Світ і обов'язки державні часом / Нас будуть розлучать*» [с. 444]; «*Я хочу музики! Це хліб душі, / Що живить нас в коханні*» [с. 446]. Не лишається не поміченою й афористична побудова цілої поетичної строфи: «*Підходь, не бійся. Чесний, та невдячний / Труд – вість приносити лиху. Приємна / Стоусто хай лунає, а погану / І так відчуєм*» [с. 449]; «*Як згода є, то розійдімось мирно, / Ні лез, ані щитів не пощербивши*» [с. 452]; «*Доля зла лице й порила, / Та серця не доступиться вона / І не підкорить*» [3, с. 453]; «*Наш час багатий на нові тривоги, / Їх кожна мить народжує на світ*» [с. 475]; «*Ніж із пораненим дражнитись левом, / То краще з левеням*» [с. 485].

Борис Тен відомий насамперед як автор українських інтерпретацій славетного епосу Гомера – поем «Ліада» та «Одіссея», а також шедеврів давньогрецької драматургії – творів Есхіла, Софокла, Еврипіда. Досвід, здобутий у процесі освоєння античної епічної й драматичної поезії, кельми прислужився і в зверненні до класичних зразків інших літератур. Особливе місце тут належить драматургії В. Шекспіра. У збереження семантичних та формальних особливостей творів великого англійця, їх композиційно-структурних рис Борис Тен виявив неабияку точність, подекуди навіть педантичність. При тому його переклади відзначаються цілковитою природністю мовного звучання, легкістю й невимушеністю віршованого плину. Ці загальні спостереження мають бути підкріплені ретельним аналізом творчих осягнень перекладача, більш конкретним окресленням особливостей його інтерпретації окремих п'єс В. Шекспіра. Як бачимо, тут маємо широке поле для дальших досліджень.

#### Список літератури

1. Гуменюк В. *Amici vitam ornant* / В. Гуменюк // Жадань і задумів неспокій. З творчої спадщини Бориса Тена : вірші, переклади, статті, листи, спогади. – К. : Рад. письменник, 1988. – С. 365–376.
2. Опанасюк О. Чи затишно пані провінції в Житомирі? / О. Опанасюк. – Житомир, 2000. – 320 с.
3. Шекспір В. Твори : в 3 т. / Вільям Шекспір [переклад з англійської]. – К. : Дніпро, 1964.
4. Шекспір В. Твори : в 6 т. / Вільям Шекспір [переклад з англійської]. – К. : Дніпро, 1984–1986.
5. Wellwarth G. E. *Special Considerations in Drama Translation* / Wellwarth George E. // *Translation Spectrum : Essays in Theory and Practice* [Ed. by Rose, Marilyn Gaddis]. – Albany : State University of New York Press, 1981. – P. 140–146.
6. Shakespeare W. *Antony and Cleopatra* / William Shakespeare. – Режим доступу: [William%20Shakespeare%20-%20Antony%20and%20Cleopatra.pdf](#).

Бойкарова Л. Р. *Драматургія Уильяма Шекспира в творческих интересах Борис Тена / Л. Р. Бойкарова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 8–12.*

Статья посвящена обзору переводов драматических пьес В. Шекспира, осуществленных Борисом Теном. Для мастера важно, чтобы в переводе были переданы ритмика и мелодичность оригинального текста и при этом максимально сохранено его содержание. Переводы Бориса Тена семантически

насыщены, свидетельствуют о тонком ощущении речевых нюансов первоисточников, о глубоком постижении их поэтики и проблематики.

Борис Тен отдает себе отчет в том, что произведения В. Шекспира требуют вдумчивого чтения и трактовки. Переводчик здесь – не столько непосредственный участник сценических событий, сколько мастер сложных шахматных композиций, который из определенного расстояния взвешивает оптимальные решения, подбирая подходящие фигуры. Это перевод, который формирует интеллектуалов и потребность в хорошем образовании и знании творчества Шекспира. При этом драматический текст Бориса Тена звучит вполне непринужденно и естественно, можно сказать, то есть льется, как песня.

**Ключевые слова:** Борис Тен, оригинал, перевод, драматический текст, поэтический язык, рифма.

**Boykarova L. R. Boris Ten as a translator of dramatic works by William Shakespeare / L. R. Boykarova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 8–12.**

The article under discussion is intended to examine the translations of W. Shakespeare's dramatic plays by Boris Ten. Boris Ten's points out that a translator must manage to pass rhythmic and tunefulness of dramatic text and here maximally to save his maintenance. It is shown that the content depth of poetic utterance, Boris Ten's translation is perceived richer in content, semantically intensity and is new, in intellectual and, especially, linguistic features by more mature stage of understanding of poetics and subject matter of original in many strophes.

Translation of W. Shakespeare's dramatic texts is compositionally thoughtful, more emotionally restrained, mediated the necessity of the serious reading. A translator here is as a master of difficult chess compositions, which from certain distance weighs optimum decisions, chosen additionally correspondence figures. It is a translation which forms intellectual persons and requirement in good education and knowledge of W. Shakespeare's creation. Boris Ten's dramatic text sounds so naturally that flows as a song.

Boris Ten's translations of Shakespeare's dramatic text is marked by high of translating trade, naturalness of the linguistic sounding with a maintenance composition structural features of original.

**Keywords:** Boris Ten, art translation, dramatic text, poetical language, rhyme.

УДК 82.0:7.038

## ПРОЦЕС ПІЗНАННЯ В КОМЕДІЇ (ЯК КОМЕДІЙНИЙ ГЕРОЙ ПІЗНАЄ НАВКОЛИШНЄ)

*Думанський Н. Т.*

*Житомирський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, Житомир  
E-mail: zippo@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).

Ця стаття присвячена детальному осмисленню особливостей процесу пізнання доквілля комедійним героєм. Цей процес є інтенсивним, поверховим, але насамперед – помилковим.

**Ключові слова:** літературний жанр, комедія, категорія комічного, процес пізнання.

Смішне – це яка-небудь помилка.  
Арістотель

Насамперед задумуємось над тим, чи досліджував хто-небудь означене питання. Арістотель у своїй «Поетиці» приділив дуже багато уваги аналізу так званого *пізнавання*. «Пізнавання, – писав мислитель, – є перехід од незнання до знання, або до дружби, або до ворожнечі... Найкраще те пізнання, разом з яким відбувається перипетія, як, наприклад, в «Едіпі». Бувають, звичайно, і інші пізнання; вони можуть стосуватись... і неживих речей та взагалі різних випадковостей» [2, с. 56; далі вказується сторінка]. Аналізу пізнавання Арістотель присвячує XI і XVI розділи твору. В XI розділі дає загальну характеристику пізнавання, підкреслюючи, що воно, разом з перипетією, є складовою частиною фабули («Фабула включає в себе як складні частини перипетію і пізнання» – [с. 57]). У XVI розділі дає класифікацію видів пізнання, яких нараховує п'ять – «впізнання по зовнішніх ознаках», «пізнання, придумані самим поетом», «пізнання через спогад», «пізнання через міркування», а також «пізнання, сполучене з хибним поглядом глядачів» [с. 65–66]. Закінчує Арістотель класифікацію видів впізнавання висновком про те, що «найкраще з усіх впізнавання, яке виникає з самих подій через

природно викликане здивування» [с. 66]. Крім того, у VI розділі «Поетики» Арістотель говорить про *мислення*, називає його одним з шести складових елементів трагедії (поруч з *фабулою*, *характером* та ін.), вказує, що мислення і характер – це дві причини дій, відповідно до яких, «усі дії або мають успіх, або зазнають невдачі» [с. 48], пояснює, що мислення «полягає в умінні говорити по суті і відповідно до обставин», що воно «виявляється в тому, чим доводять існування або не існування чого-небудь взагалі або взагалі що-небудь висловлюють» [с. 49–50].

Які висновки з цього можна зробити? Насамперед, треба мати на увазі, що «Поетика» присвячена головним чином аналізу трагедії, комедії ж стосуються окремі зауваження. Арістотель обіцяв, що «про комедію поговоримо пізніше» [с. 47], але, мабуть, та частина геніального твору, у якій йшла мова про комедію, на жаль, загубилась. Цілком можливо, що там говорилося про особливості впізнавання і мислення, характерні для комедії. Але про це ми можемо тільки здогадуватися. Що ж стосується сказаного ним про пізнання і мислення з трагедії, то й сьогодні можна дивуватись, як глибоко проник Арістотель в особливості трагедії. Однак було б найвіщим сподіватись, що сьогоднішнє розуміння проблеми може повністю збігатися з арістотелівським. Більше двох тисяч років пройшло з часу написання «Поетики», і кожна з проблем, поставлених великим мислителем давнини, виступає в новому світлі. Арістотель бачив окремі сторони, окремі моменти процесу пізнавання героєм трагедії навколишнього, зокрема він помітив найвищі піки, кульмінаційні моменти цього процесу, які і назвав пізнаванням. З другої сторони він бачив певну цілісність цього процесу і назвав його мисленням. На жаль, Арістотель не помітив єдності цих двох сторін одної медалі, єдиного цілісного пізнання героєм твору навколишнього середовища.

Після Арістотеля проблема ця якщо і не була забута повністю, то тільки згадувалась у зв'язку з «Поетикою». Дослідники нашого часу визнають, що Арістотель мав рацію, впізнавання справді було одним з головних мотивів античної трагедії. Більше того – визнається, що впізнавання і зараз залишається важливим елементом драматичної дії. Так, Олександр Анікст пише, що «навіть побіжний погляд на драму нового часу покаже, що впізнавання і зараз залишається важливим елементом драматургічної дії. Наприклад, в «Ревізорі» Гоголя впізнавання, помилкове і правильне, є основою всього розвитку фабули. Те ж саме можна сказати про драму Ібсена «Привиди» [1, с. 34]. Однак настав час переосмислити арістотелівське розуміння впізнавання. Не впізнавання як складова частина фабули і не мислення як складовий елемент трагедії, а пізнання як одна з важливих форм взаємодії людини з навколишнім, відображення якої є необхідною умовою словесно-образного відтворення дійсності. А з цього виникає необхідність аналізу цього процесу, його характеру, бо саме він у значній мірі обумовлює якість естетичного об'єкта (або є вираженням цієї якості), а також жанр твору, в якому цей об'єкт відображений.

А тепер подивимось, як пізнають герої комедії.

При читанні гоголівського «Ревізора» складається враження, що від початку і до кінця комедії на першому плані стоїть процес пізнання. Ось знаменита перша репліка городничого: «Я запросив нас, панове, для того, щоб оголосити вам

пренеприємну звістку. До нас їде ревізор» [7; тут і далі комедія цитується за цим виданням]. Це звичайна пізнавальна дія – передача інформації. Проходить кілька секунд, звучать репліки здивування, і знову повторюється та ж сама пізнавальна дія в новому варіанті: «Ревізор із Петербурга, інкогніто. Та ще й із секретним наказом». Знову кілька реплік – і втретє повторюється в новому варіанті та ж пізнавальна дія – городничих читає листа.

Сигнал про об'єкт осмислений, однак самого об'єкта немає. Невже процес пізнання загальмується, заглухне? Ні, він не може заглухнути. Герой переходить до самопізнання. І це виходить так природно. Адже приїжджий захоче все оглянути. Що ж він побачить? І ось городничий з чиновниками вдивляються, вдумуються у все, що може побачити непроханий гість. Вдивляються в те, що сто разів бачили. Але тепер дивляться ніби очима приїжджого. І бачать хворих, чорних, ніби ковалі, та й взагалі їх дуже багато. В присутствених місцях сторожі завели гусей з гусенятами. А в самім присутстві висушується всяке дрантя. Від засідателя – такий дух, наче він «тільки вийшов з винокурного заводу» і т. д. і т. ін.

Поява Добчинського і Бобчинського знову привертає увагу городничого і чиновників до об'єкта. Він, виявляється, вже не десь там далеко, не їде, а тут, приїхав, живе в готелі, всім цікавиться, навіть у тарілки заглядає... Сумнів – чи це справді він? – розвіюється «залізним» доказом: «Він! І грошей не платить, і не їде. Кому ж ото бути, як не йому?» Пізнання героєм комедії таємного ревізора стає безпосереднім. Але ще не всі чиновники – і в тому числі городничий – бачили приїжджого і переконались, що це саме він. Обдумується найбільш зручний спосіб зустрічі. І знову – перехід до самопізнання. В голові городничого проносяться картини міста, його вулиці, міст і т. д. Правда, всі ці моменти, які ми називаємо самопізнанням, мають ще другу сторону – самоорганізацію. Пізнання і діяння нерозривно зв'язані.

Перед зустріччю городничого і чиновників з тим, хто «і грошей не платить, і не їде», його бачать і пізнають глядачі. Дізнаються, що це не «щось путяще», а «елистратишко звичайнісінький», що він «просвистів у дорозі грошики,... а тепер хвіст під себе», опісля сам приїжджий у монологах та діалогах з Йосипом і трактирним слугою повністю розкриває себе. З цього моменту глядач знає незмірно більше про приїжджого, ніж герої комедії, тобто городничий з чиновниками. Між пізнанням героєм комедії навколишнього і пізнанням глядачами комедії виникає характерна невідповідність.

Городничий і Хлестаков зустрічаються і «обидва перелякано дивляться кілька хвилин один на другого, витріщивши очі». Діалог, який зав'язується, свідчить, що городничий «впізнав» у приїжджому ревізора...

Нижче продовжимо розмову про пізнання в «Ревізорі». Але вже зараз можна зробити висновок, що городничий і чиновники пізнають виключно інтенсивно, виключно помилково. Тобто процес пізнання героєм комедії (а героєм вважаємо городничого з чиновниками, до цього питання ще повернемося) навколишнього має яскраво виражені характерні риси – інтенсивність, поверховність і помилковість. Але чи таким він буває завжди в комедії?

Стрепсіад (комедія Арістофана «Хмари») дуже заклопотаний: «А все через синочка. Чубом вихрячи, / Гасає верхи, править колісницю, / Лиш кіньми й снить» [3]. Однак коні, колісниця – на все це потрібні гроші, які треба позичати. І ось коли надходить термін оплати боргів. Стрепсіад у відчаї. «Я ж гину з жаху, дивлячись, / Як з місяцем строк виплати кінчається. / Борги ж ростуть». Однак він знаходить вихід. «Сьогодні міркував я ніч цілісінку / Й до засобу чудового додумався». Розбудивши сина Фідіппіда, Стрепсіад пропонує йому йти вчитись у «школу думання», в якій «уми високі... навчать однаково / Здолати словом правого й неправого». Отже, в героя виникає мета – оволодіти «облудною мовою», способом заперечення істини. Він не приховує її і кілька разів викладає то Сократові, прохаючи його: «Такої мови научи мене, / Щоб не платити лихварям», то провідниці хору Хмар – «Я законом, як дишлом вертїти б хотів, – / Кому винен – усіх ошукати», то знову повторює Сократові – «Боргів нікому не платить хотів би я». Пізніше, віддаючи в науку сина, знову нагадує: «То ж пам'ятай, повинен він / Уміти всяку правду заперечити».

Чи можна дивуватися тому, що Стрепсіада так сильно захопила особлива мета? Ні, тому що кожен комедійний герой має якусь особливу мету. Треба тільки мати на увазі, що мета людини має найбезпосередніше відношення до того, як герой пізнає і розуміє світ – і себе самого, і свої стосунки з навколишнім. Коли кажемо, що героя комедії захоплює особлива, незвичайна мета, то це – наслідок особливого, тобто помилкового пізнання.

Фідіппід рішуче відмовляється йти в науку, і Стрепсіад вирішує: «сам учитися / Подамся зараз до тієї думальні». Він наближається до думальні. Тут Арістофан малює геніальну карикатуру на помилковий, на його думку, процес пізнання Сократом і його учнями дійсності. Спочатку один з учнів називає кілька «проблем», над якими тут роздумують («на скільки кроків блошачих стрибне блоха?» «Комар гуде гортанно чи гузницею?»), опісля відкриваються двері думальні і Стрепсіад бачить, як учні «пізнають» – одні «очима в землю втупились», інші низько над чимось нагнулись («Глиб темряви під Тартаром досліджують»), третій «сідницю в небо виставив» (виставив астрономію), а сам Сократ «у кошику гойдається», «в повітря лине і про сонце думає». Ця зла і майстерна карикатура навряд чи має щось рівне собі у світовій літературі.

Після зустрічі Стрепсіада з Сократом починається навчання, тобто процес пізнання відображається вже в іншому плані. Однак хоч Стрепсіад дуже хотів навчитися «мови облудної» («заради мети на собі я дозволю й залізо кувати»), і хоч Сократ намагався навчити його, то пояснюючи, то даючи поради («Весь час у себе не тримай думок своїх, / А відпусти в повітря, мов жука того, / За лапочку прив'язаного ниткою»), то змушуючи лягти на тапчані і в самого себе думкою заглиблюватись, все ж із цього нічого не виходить. Замість «заглиблюватись думкою», Стрепсіад журиться: «Чи з мене що після блошиць зостанеться». Сократ вигонить Стрепсіада: «Йди, більш тебе не вчитиму, / Старий забудьку, несусвітній йолопе». Стрепсіад переконає сина йти в науку, і мету свою він врешті-решт досягає, але... але не будемо зараз про це говорити. Досягнення мети – наслідок діяння, а не пізнання. І хоч ні дві сторони процесу взаємодії людини з навколишнім



– пізнання і діяння – тісно зв'язані, все ж про досягнення мети варто поговорити окремо.

Який висновок з цього всього можна зробити? Коли про «Ревізора» можна сказати, що немає в світовій літературі комедії, герой якої пізнавав би більше інтенсивно, ніж городничий і чиновники, то про «Хмари» можна сказати, що немає іншої комедії, в якій процес пізнання був би відображений більш усебічно. Це обумовлене особливостями побудови і спрямованості комедії. Насамперед активно шукає, пізнає і ніби знаходить, гіт досягає бажаного, а насправді грубо помиляється герой комедії Стрепсіад. Але й ті, до кого він звертається, – Сократ і його учні, – нібито пізнають, у чому смисл їх життя. І теж помиляються. Отже, «Ревізор» – не єдина комедія, для героя якої характерна помилковість пізнання. Але придивимось ще до Мольєрової комедії «Міщанин-шляхтич».

Пана Журдена, людину «зовсім темну», яка «справді нічогосінько не тямить», такого «йолопа», що «другого такого й у цілому світі не знайдеш» (як характеризують його інші герої комедії) захопила незвичайна мета – стати аристократом, «вдати з себе галантного шляхтича» [9; переклад Ірини Стешенко]. Звичайно, така мета обумовила характер пізнання героєм навколишнього. Адже йому треба знати багато про життя аристократів, їх звичаї і т. ін., щоби зажити, як і вони. Треба знати і вміти багато з того, що знають і вміють аристократи. А тому в його домі з'являються вчителі музики, танців, фехтування, філософії. А тому знову на передньому плані – процес пізнання, процес навчання. Як це нагадує «Хмари»! Тільки там Стрепсіад йшов у «школу думання», а тут Журден перетворює в школу своє житло.

Все навчання, все пізнання Журденом навколишнього, точніше аристократичного способу життя – потворне, смішне, помилкове. І не тому помилкове, що він щось одне приймає за інше, а тому що в основі його помилкова, нерозумна мета – стати не самим собою, стати кимось іншим, стати аристократом. Правда, пізніше Журден справді грубо помиляється, приймаючи Клеонта за сина турецького султана.

Як бачимо, у всіх трьох комедій пізнання стоїть на передньому плані, герої всіх трьох комедій пізнають інтенсивно, поверхово і помилково. І все ж багатолікий герой «Ревізора» пізнає особливо інтенсивно, особливо поверхово і особливо помилково. Тому є смисл задуматись на тим, як Гоголеві вдалось досягнути цього. *Перше*, що обумовлює інтенсивність пізнання в «Ревізорі» – це *багатоликість героя*. Городничий і чиновники – багатолікий герой комедії, суб'єкт комедійної ситуації. Декілька чиновницьких голів думає над одним і тим же, декілька пар очей вдивляються в одну і ту ж людину, а тому пізнання переходить в процес спілкування, об'єктивізується. Кожна думка, кожен сумнів, припущення і т. ін. висловлюється. Крім того, багатолікість героя комедії робить можливим застосування деяких спеціальних прийомів посилення процесу пізнання, наприклад, трикратне повторення сигналу-повідомлення на початку комедії. *Друге*, що обумовлює інтенсивність пізнання, – це *особливість пізнаваного об'єкта*. Спочатку він відсутній і пізнається на віддалі, за одержаним сигналом, потім «впізнається» в приїжджому, опісля сам приїжджий пізнається знову на віддалі (сцена читання

листа Хлестакова). І останній момент процесу пізнання – повідомлення про приїзд чиновника «по іменному велінню з Петербурга». Крім того, пізнаваний на протязі дії об'єкт різко змінює свій характер. Спочатку з Хлестакова не можуть слова витягнути, найменші крупинки інформації про нього здобувають ціною великих зусиль, а пізніше інформація б'є могутнім, нестриманим фонтаном (сцена хлестаковської брехні). *Третє*, що обумовлює інтенсивність пізнання в «Ревізорі», – це постійне переключення уваги багатолікого героя комедії з об'єкта на самого себе, на самопізнання.

Закінчуючи розмову про процес пізнання в комедії, можемо зробити висновок, що він є інтенсивним, поверховим і помилковим. Причому найголовнішою рисою його є, звичайно, помилковість, тоді як інтенсивність повинна саме підкреслювати помилковість, а поверховість робить можливим поєднання таких несумісних рис, як інтенсивність і помилковість.

На прикладі пізнання бачимо, що процес взаємодії об'єкта комедійного зображення, героя комедії з навколишнім справді має яскраво виражені характерні особливості. Однак, пізнання – лише одна сторона цього процесу. Другою є діяння, про яке слід повести окрему розмову.

#### Список літератури

1. Аникст А. История учений о драме. Ч. 1. : Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. – М.: Наука, 1967.
2. Аристотель. Поэтика / Пер. з давньогр. Борис Тен. – К. : Мистецтво, 1967.
3. Аристофан. Комедії / Пер. з давньогр. Борис Тен. – К., 1956.
4. Білоус П. В. Теорія літератури / П. В. Білоус. – К. : Академвидав, 2013. – 328 с.
5. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Юрий Боров. – М.: Астрель, АСТ, 2003. – 576 с.
6. 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.
7. Гоголь М. В. Твори / М.В. Гоголь, пер. Остапа Вишні : у 2 т – К., 1952.
8. Кривцун О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – М. : Аспект Пресс, 1988. – 430 с.
9. Мольер Ж. Б. Комедії / Ж. Б. Мольер. – К. : Дніпро, 1970.
10. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.

**Думанский Н. Т. Процесс познания в комедии (как комедийный герой познает окружающее) / Н. Т. Думанский // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 13–19.**

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).

Эта статья посвящена детальному осмыслению особенностей процесса познания окружающего комедийным героем. Этот процесс является интенсивным, поверхностным, но прежде всего – ошибочным.

**Ключевые слова:** литературный жанр, комедия, категория комического, процесс познания.

**Dumansky N. T. The process of knowledge in comedy (how a comedy hero perceps surroundings) / N. T. Dumansky // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 13–19.**

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).

This article is dedicated to the detail investigation of the perceptive process in a genre of comedy. This process is intensive, superficial, but previously – mistaken.

**Keywords:** literary genre, comedy, category of comic, process of perception.

**УДК 792.027.2'06(477)**

## **РОК-ОПЕРА ЯК НОВІТНИЙ СЦЕНІЧНИЙ ЖАНР, ЇЇ ВТІЛЕННЯ НА КРИМСЬКІЙ СЦЕНІ**

***Карнов 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 такого своєрідного театрального жанру як рок-опера, наголошується, що цей жанр посідає чільне місце в репертуарі музичних театрів з другої половини ХХ століття. Особлива увага приділяється зверненню до рок-опери митців Кримського академічного українського музичного театру, розглядаються відповідні вистави творчого колективу, зокрема рок-опера сучасного українського композитора Сергія Будусенка за поемою «Енеїда» Івана Котляревського.

***Ключові слова:*** сценічний жанр, рок-опера, театральна інтерпретація.

Рок-музика виникає й утверджується в художній культурі десь із середини ХХ сторіччя, спершу у Західній Європі та США, а потім і у всьому світі. Дуже швидко стає зрозуміло, що це не якась модна забаганка, як декому могло здатися попервах, а доволі потужна художня течія, яка відповідає суттєвим особливостям розвитку сучасного мистецтва. Це засвідчує й оформлення жанру рок-опери, до перших зразків якого відносять такі твори як «Волосся» Г. Макдермота (1967), «Спасіння» Т. Ліна (1969), «Томмі» та «Квадрофенія» П. Таушенда (1970, 1972) [6, с. 468]. Особливе піднесення жанру пов'язане з появою рок-опери Е. Л. Вебола «Ісус Христос – суперзірка» (1971). Майже космічна монументальність, якій сприяє звернення до міфологічних та біблійних образів і мотивів, владна експресивність, яскрава видовищність, що невимушено сягає граней епатажності, а разом з тим і увага до внутрішнього світу людини, до психологічних нюансів, що зумовлює тяжіння до ліричної проникливості, – усе це забезпечує жанру не просто популярність, а й неабияку естетичну значимість.

До перших зразків жанру рок-опери в українському музично-театральному мистецтві можна віднести твір композитора Геннадія Татарченка та поета Юрія Рибчинського «Біла ворона». Наприкінці 1991 року ця рок-опера була поставлена і в Кримському українському театрі (режисер-постановник – В. Судов, диригент-постановник – О. Крохмаль, музичний керівник вистави – Е. Гейс). В ролі Жанни д'Арк виступили актриси О. Баркевич, Л. Єгорочкіна, С. Крохмаль. Пізніше (1992) в цій ролі успішно дебютувала на сцені театру Т. Медведєва. Природно, що театр, який широко звертається до таких жанрів як музична комедія, оперета, мюзикл, починає все ширше включати до свого репертуару й рок-опери. Мабуть, не випадково звернення до цього жанру не раз стає помітною подією в творчому житті колективу.

Особливий успіх випав на долю кримської постановки рок-опери сучасного українського композитора (він же виступив і в ролі лібретиста) Сергія Бедусенка «Енеїда», створеної на основі славетної поеми Івана Котляревського. Вистава була здійснена за активної підтримки директора театру, диригента Володимира Загурського. Прем'єра відбулася 24 січня 2003 року. Глядачів на змогло лишити байдужим яскраве колоритне дійство, в якому органічно поєдналися піднесене й водночас невимушено дотепне слово, експресивна й прониклива музика, запальні й при тому вишукано орнаментовані танці, чому сприяла злагоджена робота під керівництвом режисера-постановника Володимира Аносова – художника-постановника Юрія Суракевича, диригента Олександра Коваленка, балетмейстера Тетяни Брисіної. Вистава того 2003 року була удостоєна Гран-Прі на Міжнародному фестивалі античного мистецтва «Боспорські агони», котрий тривалий час щорічно проводиться в Криму, насамперед у Керчі. Треба відразу сказати, що й пізніше саме рок-опери Кримського українського театру не раз удостоювалися цієї високої відзнаки.

Режисер В. Аносов прагнув опоетизувати, за його словами, насамперед «здоровий авантюризм», невисипущий потяг людини до пошуків невідомих шляхів, до нових обр'їв. Адже Еней, якого було вигнано з Трої і якому довелося зазнати чимало небезпечних пригод, не похнюпився, не склав рук та зброї, а всупереч усім негараздам завзято заходився шукати виходу зі скрути. Такий задум кореспондується з неабиякою образною динамікою вистави, увиразненою мінливістю співочих монологів персонажів, символікою групових мізансцен, органічно поєднаних з хореографічними планами, світловими ефектами. Владним деміургом, кмітливим розпорядником усієї цієї яскравої веремії постає ведучий у виконання актора Юрія Грищенка, якому випало читати авторський віршований текст, сприяти окресленню наскрізного сюжету, сполученню в єдине ціле калейдоскопічної мозаїки сценічних епізодів.

Мені випало в цій виставі виконати провідну роль. Яскрава та колоритна постать відчайдушного мандрівника Енея виявилася мені вельми близькою. Слід сказати, що в цій виставі барвистій, феєричній і водночас позначеній високим художнім смаком та неабиякою постановочною культурою, акцентуються насамперед героїчні, а не бурлескні мотиви. Тестова партитура починається не звичним задушевно-жартівливим «Еней був парубок моторний...», а піднесено-героїчним «Любов к отчизні де героїть, / Там сила вража не устоїть, / Там дух сильніший од гармат...» І ці слова, ніби камертон, визначають провідну тональність усієї вистави. Ходором ходить сценічний круг, грають світлотіні, тріпочуть блакитні полотнища, знаменуючи шторми, мигочуть, перекриваючи їх, широкі, як море, козацькі шаровари й ладно скроєні жупани, здіймаються весла, виблискують шаблі... Вся ця веремія чітко впорядкована, спрямована на невисипущі пошуки пристановища для вцілілого після грізних боїв і бур троянського козацтва, не схильного впадати в розпач чи зневіру навіть за найскрутніших обставин.

Належний лад у цій стихії наводить насамперед Еней, відважний досвідчений ватажок, який веде за собою товариство, запалює й підносить його дух. Саме на цьому я й прагнув наголосити в цій ролі.

Доволі влучно окреслює особливості втілення «Енеїди» на кримській сцені та моє трактування ролі театрознавець В. Гуменюк: «В. Карпова стрімкий, енергійний, рішучий, він завжди там, де найбільша небезпека, він здатен її передбачити, розпізнати – чи то на морі, чи то в бою, чи то в підступних діях мешканців Олімпу, а відтак згуртувати товаришів, аби запобігти чи зарадити лиху. Певна плакатність, монументальність вистави, яка увиразнюється піднесеною музикою, продуманою кольоровою гамою (переважають червоні, чорні й білі барви), відточеністю пластики, доволі переконлива, бо зігрівається жвавою ритмікою, вигадливою бравурною мелодійністю, впливовими світловими ефектами, запальністю акторського виконання. Всі ці особливості сценічного твору своєрідно концентруються в постаті Енея, втілюваного В. Карповим, схильним до ефектного поєднання героїки й задушевності, високої патетики й принадної щирості» [2].

Думається, В. Гуменюк має рацію, відзначаючи, що і композитор, і постановник не звернули належної уваги на те, що вони мають справу насамперед з бурлескним матеріалом, тож вельми важливі в поезиці І. Котляревського жартівливі аспекти виявилися затіненими згаданою героїкою, хай навіть не казенною, а зворушливо широю. На думку критика Еней у моєму виконанні вносить у виставу дуже доречні комедійні барви: «Впевнений у доланні труднощів, він сприймає їх здебільшого безжурно й грайливо, більше того – з упевненістю, що саме дотеп і жарт є чудовими засобами того долання. Відтак його суголосо загальній стилістиці вистави чітка пластика раз у раз змінюється розкутістю, гнучкістю, спрямованою то на викриття й пародіювання полохливості окремих троянців, то на осміяння зятятості й захланності богів, скажімо, Нептуна, який «іздавна був дряпичка». Такі акторські пристосування надають провідній ролі, а відтак і всій виставі не тільки життєвої переконливості, а й особливої вишуканості, цілком віддаляють її від поверхової помпезності» [2].

Рок-опера «Енеїда» упродовж багатьох сезонів лишається в репертуарі сценічного колективу. Не менший успіх випав на долю кримської версії рок-опери «Юнона і Авось», якою театр відкрив свій 56-й сезон. Прем'єра відбулася спочатку під час гастролей у Керчі 9 жовтня 2010 року, а потім у Сімферополі в день відкриття нового сезону – 15 жовтня. Яскрава постановка доволі популярного твору композитора Олексія Рибаківа та поета Андрія Вознесенського «Юнона і Авось», здійснена свого часу відомим московським режисером Марком Захаровим, здобула неабиякий розголос, тож природно, що цим твором зацікавилися й інші митці. У нашому театрі цю постановку здійснив молодий режисер Володимир Косов, відомий кримським глядачам за такими неординарними виставами як «Черевики на товстій підшві» П. Гладиліна, «Дуже проста історія» М. Ладо. У постановці вистави «Юнона і Авось» його співтворцями стали художник Лариса Махтеєва, диригент Віктор Клімов.

Юнона і Авось – це наймення двох морських кораблів, з якими на початку ХІХ століття царський сановник Резанов переплив Тихий океан задля налагодження економічних стосунків між Росією та Америкою. Ця реальна історія прислужилася в театральному творі до поезифікації високих людських поривань – жаги небезпечних, але захоплюючих мандрів, жаги творення, яка не могла не поєднатися з жагою

кохання, з палкою любовною пристрастю. Небуденність і романтична масштабність подій та ситуацій зумовлює особливу жанрову багатогранність сценічного твору, в якому сполучилися риси пригодницької історії, любовної мелодрами, філософської притчі. А це диктує ефектну взаємодію розмаїтих видовищних засобів. Тому в інтерпретації нашого театру цей поліфонічний сценічний твір постає як рок-опера-балет.

Ще одна вистава, яка стала помітною подією кримського і не лише кримського театрального життя, – втілення рок-опери «Ірод» (музика відомого українського композитора Ігоря Поклада, п'єса Олександра Вратарьова). Прем'єра відбулася 30 травня 2013 року. Слід уточнити, що це була не просто прем'єра, а прапрем'єра, себто загалом перше сценічне прочитання твору композитора й драматурга. Режисер-постановник вистави – Володимир Косов, художник – Геннадій Легута, балетмейстер – Алла Рубіна, музичний керівник постановки – О. Коваленко, керівник проекту – В. Загурський.

Тиранія, власне узурпація влади та утримання її будь-якою, навіть кривавою ціною, здавна набула різкого засудження, зокрема й у біблійних текстах. Це явище людської природи й суспільної практики далеко не викорінене й досі, тим-то постать царя Ірода, звучне ймення якого стало синонімом та узагальненим символом необмеженої владної сваволі й жорстокості, крізь віки й тисячоліття продовжує тривожити, непокоїти, відлунюється в численних художніх творах, так само як постаті братовбивці Каїна чи зрадника Іуди.

Жанр рок-опери, здатний ефектно впливати на глядача, з допомогою розмаїтих мистецьких засобів збудьорювати й розбурхувати нашу уяву, вельми надається до досягнення такої небуденної теми. Композитор І. Поклад спільно з поетом О. Вратарьовим запропонували свою музично-театральну версію знаного сюжету. Особливістю цієї версії є прагнення показати тирана як людину, якій начебто ніщо людське не чуже. Відтак центральною в творі стає тема кохання всевладного державця до юної вродливиці Маріани. Горда й чуйна дівчина зважується прийняти осоружну царську ласку в прагненні змінити тирана, вплинути на нього, аби порятувати й захистити рідних і не лише рідних людей, а може й усю країну. Роль Маріани успішно виконали молоді актриси Діана Бурова та Марина Гіман.

Відомий майстер жанру ліричної пісні, І. Поклад сміливо вводить ліричну стихію і в рок-оперу. Але ця стильова риса не нівелює гострого драматизму, а контрастно відтіняє його. Я прагнув, аби в моєму виконанні Ірод поставав щирим та навіть зворушливим у своєму палкому коханні, аби глядач на якусь мить ми навіть пройнявся жалем і співчуттям до нього. Але тим разючіший осуд супроводжує прикре з'ясування того, що ніщо не здатне змінити страхітливої суті тирана. Відтак трагічна розв'язка неминуха – і для світу, що оточує лиходія, і для нього самого.

Прикметно, що так само, як свого часу «Енеїда» в постановці В. Аносова, кримські версії рок-опер «Юнона і Авось» та «Ірод», здійснені В. Косовом, здобули визнання громадськості і преси, обидві удостоєні Гран-Прі на Міжнародному фестивалі античного мистецтва «Боспорські агони», який щороку проходить у Криму.

### Список літератури

1. Гуменюк В. Театральна журналістика. Випуск 1: Творчий портрет актора / Віктор Гуменюк. – Сімферополь: Таврія, 2006. – 134 с.
2. Гуменюк В. Творчий портрет В. Карпова / Цитата за рукописом з архіву втора.
3. Загурський В. І. Особливості сучасної репертуарної політики Кримського українського музичного театру / В. І. Загурський // Культура народів Причорномор'я. – 2006. – № 84. – С. 7–9.
4. 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.
5. Корольов В. Кримський український музичний театр: Історичні нариси. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 68 с.
6. Обуховская Л. О любви, страсти, злодействе и запоздалом раскаянии: рок-опера «Ирод» Крымского украинского театра / Людмила Обуховская // День. – 2013. – 13 авг.
7. Шельгин А. А. Рок-опера / А. А. Шельгин // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. редактор Г. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 468.
8. Шестак А. «Божий суд всегда суров, Божий храм – всегда с любовью!»: В Симферополе состоялась премьера рок-оперы «Ирод» / Анна Шестак // Бульвар Гордона. – 2013. – № 32 (август).

**Карпов В. В. Рок-опера как новейший сценический жанр, ее 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. Часть 2. – С. 20–24.**

В статье известного педагога и артиста, одного из ведущих актеров Крымского академического украинского музыкального театра идет речь о литературных и сценических особенностях такого своеобразного жанра как рок-опера, подчеркивается, что этот жанр занимает существенное место в репертуаре музыкальных театров со второй половины XX столетия. Особое внимание уделяется обращению к жанру рок-оперы творческих работников Крымского академического украинского музыкального театра, рассматриваются соответствующие спектакли сценического коллектива, в частности рок-опера современного украинского композитора Сергея Бедусенко по поэме «Энеида» Ивана Котляревского.

**Ключевые слова:** сценический жанр, рок-опера, театральная интерпретация.

**Karpov V. V. Rock-opera as a new scene genre, its 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. Part 2. – P. 20–24.**

The article of well-known pedagogue and artist, one of the key actors of Crimean Academic Ukrainian Musical Theater is intended to describe the peculiarity of rock-opera, and is stressed that this genre is occupied the important place in modern creative life of many musical collectives.

In our days a rock-opera is one of the most widespread and favorite theatrical genres. A rock-opera which came into being on basis of other genres, was already formed as an entirely original variety musical and theatrical arts in the middle of XX century.

The special attention is given here to the presence of a rock-opera on the stage of the Crimean Academic Ukrainian Musical Theater. The author of the article describes in details the scene embodiment of the rock-opera “Aeneis” (“Aeneida”) by contemporary Ukrainian composer S. Bedusenko after the well-known poem of I. Kotliarevsky, first classic of new Ukrainian literature. He also writes here about such performances as “Yunona and Avos” (composer A. Rybnikov, poet A. Voznienski), “Irod” (music by I. Poklad, play by A. Vratariov).

**Keywords:** scene genre, rock-opera, theatrical interpretation.



**УДК 821.161.2**

**ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ПОСТАТІ ЛОВЕЛАСА В ПОЕТИЧНІЙ  
ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» І КОМЕДІЇ МАРКА  
КРОПИВНИЦЬКОГО «ДЖИГУН»**

***Киричок М. С.***

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

У статті зіставляються твори Лесі Українки й Марка Кропивницького – “Камінний господар” і “Джигун”, окреслюються їх подібності й відмінності, пов’язані, зокрема, з психологією головних персонажів – Дон-Жуана і Павла Вдовиченка. Мало відома п’єса Марка Кропивницького «Джигун» може розглядатися як попередниця славетної драми Лесі Українки “Камінний господар”. Адже в цих творах, хай і на різному матеріалі, порушуються багато в чому спільні морально-етичні проблеми.

Масштаби спокуси жінок у дон Жуана безмежні, світові, а у Павла Вдовиченка вони обмежені селом, у якому він спромігся запаморочити голову багатьом жінкам, які до безтями його кохають, віддані йому, нехтують зради нього навіть ріднею та дітьми. Як дон Жуан, так і Павло Вдовиченко переслідуються. Перший владними структурами, та так званим “вищим світом”, другого ненавидять селяни за руйнування родин, порушення і нехтування традиціями, а чоловіки скривджених жінок погрожують розправою над ним. Сільські парубки теж вороже ставляться до Павла й при нагоді ладні вдатися до силових засобів і дій. Дон Жуан від переслідувань переховується, Павло Вдовиченко захищається словом. Він розумний, заможний, тактовний, вміло полемізує з селянами, жінками і чоловіками й відверто зізнається у своїх гріхах, кається.

У кожному суспільному прошаркові є мораль і антимораль. Художнє осмислення цих категорій характерне для п’єс Лесі Українки і М. Кропивницького. Спільного між поглядами письменників на джигунство і ловеласство чимало. Є чимало спільного також у побудові діалогів, особливо дон Жуана і Павла з коханками.

**Ключові слова:** драма, поетика, мораль, воля, влада.

Мало відома п’єса Марка Кропивницького “Джигун” може розглядатися як попередниця славетної драми Лесі Українки “Камінний господар”. Адже в цих творах, хай і на різному матеріалі, порушуються багато в чому спільні морально-етичні проблеми. Цікаво провести аналогію між образною системою поетичної драми Лесі Українки і комедії Марка Кропивницького. Ймовірно, що така аналогія не буде сприйматися окремими літературознавцями, але заперечувати її повністю аж ніяк не можна.

Відомий дослідник творчості Лесі Українки О. К. Бабишкін вважає драму “Камінний господар” “геніальним твором на поширену в світовій літературі тему про спокусника жінок дон Жуана” [2, с. 271]. В листі до А. Кримського поетеса з певним іронічним острахом писала: “Боже, прости і помилуй! Я написала “Дон Жуана”! Отого-таки самого, “всесвітнього і світового”, не давши йому навіть ніякого псевдоніма” [5, т. 12, с. 396]. Побоювалася поетеса і за можливе негативне ставлення літературознавців до твору й особливо не сприйняття його читачами. У листі до сестри вона повідомляла: “...Краще почути осуд на рукопис і здержатись

від друкування, ніж видрукувати невдалу річ та ще з такою відповідальною темою! – се ж неслава не стільки для мене, а для нашої літератури взагалі, – скажуть: “Ну, вже розігнались хохли з дон Жуаном, за 300 літ уперше, та й то недотепно...” [5, т. 12, с. 414].

Працю над “Камінним господарем” Леся Українка розпочала у 1912, в якому і завершила твір. Звичайно, вона ознайомила з творами на цю тему багатьох митців світової літератури, зокрема п’єсами Тірсо де Моліни “Севільський спокусник”, Мольєра “Дон Жуан, або Кам’яний гість”, оперою Моцарта “Дон Жуан”, новелою Е. Гофмана “Дон Жуан”, романом у віршах Байрона “Дон Жуан”, новелою Меріме “Душі чистилища”, драмою О. Пушкіна “Кам’яний гість”, оперою О. Даргомижського на цей текст, драматичною поемою О. К. Толстого “Дон Жуан”... Звичайно, знаючи художні полотна таких визначних попередників, Леся Українка певною мірою побоювалася за наслідки своєї праці над осмисленням теми про дон Жуана, тим паче, що еволюція цього образу в світовій літературі відбувалася завжди і в різних ракурсах. Дон Жуан змальовувався як гуляка, гвалтівник і спокусник, а також як людина з глибокими почуттями і романтичними ідеалами.

У Е. Т. А. Гофмана дон Жуан несе людям лише зло, спокусу та нещастя. У Байрона дон Жуан – шукач вічної краси, втіленої в багатьох жінках. Пушкінський дон Гуан, як визначає Б. Городецький, є “втіленням високого пафосу моральної чистоти” [3, с. 295]. Леся Українка в художньому осмисленні образу дон Жуана йде своїм, оригінальним шляхом і витлумачує його не традиційно, а, як слушно зауважує Павло Антокольський, “полемізує з усією традицією донжуанізму, викликає на змагання і Пушкіна, і Байрона, і Моцарта, і багатьох інших...” [1, с. 77]. Уже в назві твору української письменниці відчутна своєрідність: “Камінний господар”, а не “Кам’яний гість”. Ідея твору Лесі Українки визначається зіткненням свободи і консерватизму. Колись вільнолюбивий дон Жуан, який заради волі не бажав пов’язувати свою долю з найвродливішою жінкою, докорінно змінився, погнавшись за владою, і скам’янів. Він перестав бути “лицарем волі”, як писала письменниця у листі до А. Кримського [5, т. 12, с. 396].

Марко Лукич Кропивницький тему джигунства, тобто ловеластва, художньо осмислює на матеріалі буденного життя і побуту українського народу. У 1893 році, ще задовго до появи “Камінного господаря” Лесі Українки, він написав комедію “Джигун”. У листі до В. Лукича-Левицького Марко Лукич писав: “Я, сидячи дома, та охаючи, та стогнучи, написав нову комедію в 3 діях із сучасного існування села і оце завтра-післязавтра посилаю в цензуру” [4, т. 6, с. 429]. В іншому листі до цього ж адресата М. Кропивницький повідомляє, що читав п’єсу декому в Харкові, і п’єса сподобалась [с. 430].

У підручниках з історії української літератури, а також у літературознавчих дослідженнях, ця комедія письменника інколи лише згадується, але ґрунтовно не розглядається. Сценічне життя п’єси теж було нетривалим, оскільки грали її лише у трупі Манька і Боярської у Харкові у 1894 році 20 липня. Над удосконаленням тексту твору автор теж не працював. Рукопис п’єси зберігається лише у Санкт-Петербурзькій театральній бібліотеці, інвентарний № 27970. Його цензура

23 листопада 1893 року дозволила до вистави і друку. Між рукописом і опублікованим текстом п'єси наявні певні відмінності, зокрема у характеристиці головного образу – джигуна Павла Вдовиченка. Це питання потребує окремого дослідження.

Як дон Жуан, так і Павло Вдовиченко, ошукують жінок, спершу захоплюються ними, запалюючи в їхніх серцях почуття кохання, а потім, скориставшись ними, залишають без будь-якої відповідальності за їхню долю. Обидва персонажі спершу принижуються перед жінкою, а потім знущаються над нею. Отож мораль, вірніше, антимораль характерна для різних суспільних прошарків, для так званого “панівного середовища” і звичайних селян.

Звернімо увагу з цього приводу на діалоги донни Соль з дон Жуаном та Павла з Катрею:

ДОН-ЖУАН (*ховає стилет*) Що ж вам бажано, прехороша пані?  
ДОННА СОЛЬ Не знаєте?  
ДОН-ЖУАН Ні, далєбі не знаю.  
ДОННА СОЛЬ Ви пам'ятаєте, що ви писали?  
ДОН-ЖУАН Я вам писав: “Покиньте чоловіка,  
як він вам осоружний, і втікайте”.  
ДОННА СОЛЬ З ким?  
ДОН-ЖУАН А конче треба з кимсь?  
ДОННА СОЛЬ Хоч і зо мною. Можу вас провести.  
ДОН-ЖУАН Куди?  
ДОННА СОЛЬ В Кадікс.  
ДОННА СОЛЬ Навіщо?  
ДОН-ЖУАН Як – навіщо?  
ДОННА СОЛЬ Хіба на волю вирватись то мало?  
ДОННА СОЛЬ То ви мене просили на стрівання,  
щоб се сказати?  
ДОН-ЖУАН А для чого ви  
на те стрівання йшли? Чи ви хотіли  
підсолодити трохи гірку страву  
подружніх обов'язків? Вибачайте,  
я солодошків готувать не вчився.  
ДОННА СОЛЬ (*подається до сходів на рундук*)  
Ви ще мені заплатите за се! [5, т. 6, с. 100–101].

ПАВЛЮ. Не я тебе покидаю, а моя шербата доля!..

КАТРЯ. ...Чого так дивишся на мене? Так зрадів, може, що мене вздрів, що аж язика прикусив?..

ПАВЛЮ. Чого ти, Катре, хочеш від мене?

КАТРЯ. Коли б тямилася – сказала б, коли б змогла – вимовила б!.. Вздріла тебе і дивлюсь, вдивляюсь, очей не одведу!..

ПАВЛЮ. Ти, Катре, заміжня, не моя...

КАТРЯ. Твоя я, тільки твоя!.. Піду за тобою, куди скажеш, піду й не оглянусь!

ПАВЛЮ. У тебе дітки є!..

КАТРЯ. Не жаль мені їх!.. Я не можу без тебе жити!.. Павле! У чоловіка, в схованці, лежать гроші, мало не дві сотні, я візьму їх, втечемо: на Дін, в Бессарабію, за Дніпро!.. Куди хочеш втечемо, з грішми всюди нам добре буде!..

ПАВЛЮ. Доженуть!..

КАТРЯ. То ось який ти сміливий? А тоді, як підлабузнювавсь до мене, казав: втечемо, нас ніде не знайдуть. Казав: хоч знайдуть, то в домовині, та й там укупці!..

ПАВЛО. Думав тоді, що можна вихватись... [4, т. 2, с. 379–380].

Подібність ситуацій і діалогів у творах письменників незаперечна. У М. Кропивницького Катря спроможна заради Павла залишити трьох малолітніх дітей, у Лесі Українки мореска заради дон Жуана – отруїла рідного брата:

ДОЛОРЕС                      Я бачила його  
останній раз, як ми були в Кадіксі,  
він жив тоді, ховаючись в печерах...  
жив контрабандою... а часом плавав  
з піратами... Тоді одна циганка  
покинула свій табір і за море  
з ним утекла, та там десь і пропала,  
а він вернувся і привіз в Кадікс  
якусь мореску, що струїла брата  
для Дон-Жуана... Потім та мореска  
пішла в черниці [5, т. 6, с. 75].

Масштаби спокуси жінок у дон Жуана безмежні, світові, а у Павла Вдовиченка вони обмежені селом, у якому він спромігся запаморочити голову багатьом жінкам, які до безтями його кохають, віддані йому, нехтують навіть ріднею та дітьми. Як дон Жуан, так і Павло Вдовиченко переслідуються. Перший владними структурами, та так званим “вищим світом”, другого ненавидять селяни за руйнування родин, порушення і нехтування традиціями, а чоловіки скривджених жінок погрожують розправою над ним. Сільські парубки теж вороже ставляться до Павла й при нагоді ладні вдатися до силових засобів і дій. Дон Жуан від переслідувань переховується, Павло Вдовиченко захищається словом. Він розумний, заможний, тактовний, вміло полемізує з селянами, жінками і чоловіками й відверто зізнається у своїх гріхах, кається і має намір одружитися з вродливою дівчиною Явдохою, дочкою селянина Пилипа Галушки. Проте селяни настільки збентежені його витівками, що не ймуть йому віри, а десяцький за аморальну поведінку заарештовує гульвісу. Заміжні коханки Павла приносять йому їжу, терпуг і він втікає з-під арешту, щоб знову зводити жінок. Дон Жуан же, як відомо, жадає влади, намагається бути командором й одягнувши його плаща – кам’яніє. Епоха успіхів світового дон Жуана у Лесі Українки ніби завершується, донжуанство у М. Кропивницького продовжує жити, а джигуни й дотепер зваблюють жінок та дівчат й залишають їх з дітьми, тепер матерями-одиночками, а раніше покритками.

У кожному суспільному прошаркові є мораль і антимораль. Саме художнє осмислення цих категорій характерне для п’єс Лесі Українки і М. Кропивницького.

Проблему моралі, проблему ставлення до жінки М. Кропивницький розроблював у своїй творчості набагато раніше Лесі Українки і спільного між поглядами письменників на джигунство і ловеластво чимало. Є чимало спільного у побудові діалогів, особливо дон Жуана і Павла з коханками. Хоча мистецька

вивершеність твору Лесі Українки значно вища. Кропивницький же сам був не досить високої думки про свій твір, хоча й вважав цю тему актуальною і вічною.

П'єса Лесі Українки «Камінний господар» здобула всевітнє визнання, твір М. Кропивницького «Джигун» і дотепер мало відомий не лише читачеві та глядачеві, а й літературознавцям-фахівцям, які не спромоглися належно оцінити його як своєрідне мистецьке явище.

#### **Список літератури**

1. Антокольский П. Поэты и время / Павел Антокольский. – М., 1957.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки / Олег Бабишкін. – К., 1963.
3. Городецкий Б. П. Драматургія Пушкина / Б. П. Городецкий. – М.–Л., 1953.
4. Кропивницький М. Твори : в 6 т. / Марко Кропивницький. – К. : Держ. вид. худ. літ., 1958–1960.
5. Українка Л. Збір. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.

**Киричек М. С. Особенности трактовки образа ловеласа в поэтической драме Лесии Украинки «Каменный властелин» и комедии Марка Кропивницкого «Джигун» / М. С. Киричек // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27 (66), № 4. Часть 2. – С. 25–30.**

В статье сопоставляются произведения Лесии Украинки и Марка Кропивницкого – «Каменный властелин» и «Джигун», очерчиваются их сходства и различия, связанные, в частности, с психологией главных персонажей – дон Жуана и Павла Вдовиченко. Малоизвестная пьеса М. Кропивницкого «Джигун» может рассматриваться как предшественница знаменитой драмы Лесии Украинки «Каменный властелин». Ведь в этих произведениях, пусть и на разном материале, затрагиваются во многом общие морально-этические проблемы.

Масштабы искушения женщин у дон Жуана, можно сказать, безграничные, мировые, а у Павла Вдовиченко они ограничены селом, в котором ему удалось заморочить голову многим женщинам, которые до безумства в него влюбляются, преданы ему, пренебрегая ради него даже родней и детьми. Как дон Жуан, так и Павло Вдовиченко преследуются. Первый властными структурами и так называемым «высшим светом», второго ненавидят крестьяне за разрушение семей, пренебрежение к традициям, а мужья обманутых женщин грозятся расправой над ним. Сельские парни также, как к врагу, относятся к Павлу и при случае склонны прибегнуть к силе. Дон Жуан от преследований скрывается, Павло Вдовиченко защищается словом. Он разумный, состоятельный, тактичный, умело полемизирует с крестьянами, женщинами и мужчинами, сознается в своих грехах, раскаивается.

В каждой общественной прослойке есть мораль и антимораль. Художественное осмысление этих категорий характерно для пьес Лесии Украинки и М. Кропивницкого. Общего между взглядами писателей на джигунство, на поведение ловеласа немало. Немало общего также в построении диалогов, особенно дон Жуана и Павла с любовницами.

**Ключевые слова:** драма, поэтика, мораль, воля, власть.

**Kyrychok M. S. The peculiarities of interpretation of the tempter's character in Lesia Ukrainka's play "The stone host" and Marko Kropyvnytsky's comedy "Lovelace" / M. S. Kyrychok // Scientific Notes of Tavriada National V. I. Vernadsky University. Series : Philology. Social communications. – 2014. – V. 27 (66), № 4. Part 2. – P. 25–30.**

The works by Lesia Ukrainka «The Stone Host» and Marko Kropyvnytsky «Lovelace» are compared in this article. The critic pays attention on the resemblances and differences, fastened in particular to psychology of the main characters – Don Zhuan and Pavlo Vdovychenko. The little-known play of Marko Kropyvnytsky «Lovelace» can be viewed as a precursor to the famous Lesia Ukrainka's drama «The Stone Host». The moral-ethic problems, common in many aspects, are touched on these compositions despite the different material.

We may say, that Don Zhuan's scopes of the women's temptation are unlimited, global, while Pavlo Vdovychenko's scopes are limited by the village where he was able to turn many women's heads; they were madly in love with him, devoted to him, neglecting their families and children because of him. Both Don Zhuan and Pavlo Vdovychenko are hunted. First of them is hunted by the power structures and so called «beau

monde”; another one is hated by the peasants because of the ruining of the family, neglecting the traditions, and the husbands of the deceived women threaten the violence on him. Rural guys treat Pavlo as their enemy and on occasion, they can use their strength. Don Zhuan hides from the hunting, Pavlo Vdovychenko protects himself with the help of the words. He is clever, substantial, considerate, he knowingly controvert with the peasants: women and men, confesses in his sins, repents.

In every social stratum there is a morality and immorality. An artistic interpretation of these categories is characteristic for Lesia Ukrainka’s and Marko Kropyvnytsky’s plays. There are many common things in the writers’ views at the lovelaces. There are also a lot of common things in the construction of the dialogues, especially Don Zhuan and Pavlo with their lovers.

**Key words:** drama, poetics, moral, freedom, authority.

**УДК 821.161.1–2"19"(09)**

## **РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ СЮЖЕТНОЙ МОДЕЛИ «ТЕАТР В ТЕАТРЕ» В ДРАМАТУРГИИ МАРИИ ВИРГИНСКОЙ**

***Ташкинова Т. Н.***

*Крымский агротехнологический университет, Симферополь  
E-mail: aspi-catu@mail.ru*

В статье изложены результаты исследования особенностей освоения М. Виргинской полифункциональной сюжетной модели «театр в театре», представленной в модифицированных разновидностях «сцена на сцене», «спектакль в спектакле», «пьеса в пьесе». Весьма характерны в этом смысле такие произведения как «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра». Сюжетная модель рассматриваемых произведений является цельной структурой, обладающей символическим значением, собственным художественным смыслом, проясняющим основную идею всего произведения. Обосновывается мысль о принципиальной зависимости механизмов смыслообразования рассматриваемых произведений от взаимоотношений драмы «внешней» (вымысла по отношению к внетекстовой реальности) и драмы «внутренней» (вымысла по отношению к условной реальности внешней драмы), от процессов «ассимиляции» / «эмансипации» вставных конструкций в основной текст.

В произведениях М. Виргинской сюжетная модель «театр в театре», кодируя многовековой культурный опыт человечества, становится контекстуально обусловленным механизмом продуцирования и трансляции множественных смыслов. Эта модель также является оригинальным способом выражения авторской точки зрения, позволяет за рамками текста увидеть широкий разноаспектный подтекст, перевести внимание читателя с массовых гражданско-политических интересов на индивидуальную жизнь человека, глубинные смыслы его бытия.

Дальнейшее изучение принципов и особенностей структурной организации пьес М. Виргинской с сюжетной моделью «театр в театре» позволит дополнительно расширить представления об основных тенденциях и закономерностях развития альтернативной драматургии 70–90-х годов XX столетия.

**Ключевые слова:** альтернативная драма, сюжетная модель, «театр в театре», механизмы смыслообразования, поэтика драмы.

Драматургический процесс 70–90-х годов XX столетия развивался в оппозиции к канонам соцреализма. Актуализируя проблемные вопросы, не характерные для драмы предыдущих десятилетий, экспериментируя в поиске способов отражения многообразия жизненных коллизий, драматурги осваивают нестандартные способы оформления целого в драматическом тексте. Принципиально новые репрезентативные возможности обнаруживает полифункциональная сюжетная модель «театр в театре». В альтернативной драме последней трети XX ст. она становится продуктивным способом интерпретации явлений действительности, указывает на усиление игрового компонента, наличие которого в драматургии того времени современные исследователи, в частности Е. Е. Бондарева, Л. А. Бондарь и др., объясняют не только спецификой драматического рода, но и рядом социально-исторических факторов. Так Л. Бондарь отмечает: «В момент разрушения социалистической системы, когда устоявшиеся общественные ориентиры подвергались ревизии, а новые общественно-аксиологические нормы не были

сформированы», именно через игру – своеобразную «арт-терапию кризиса общественного сознания» предпринималась попытка найти новые перспективы дальнейшего развития общества [1, с. 1].

Примечательно в этом смысле творчество крымского драматурга Марии Виргинской. Разрабатывая сюжетную модель «театр в театре», представленную в пьесах «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра» в модифицированных разновидностях («спектакль в спектакле», «сцена на сцене», «пьеса в пьесе»), автор оформляет развернутую рефлексию мира и человека, усложняет сюжетостроение произведений, усиливает их художественную условность. Цель статьи – изложение результатов исследования особенностей художественного освоения модели «театр в театре» в пьесах «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра» М. Виргинской.

Сюжетная модель пьес «Дорога», «Была ли жизнь?», «Светлое послезавтра» – цельная структура, обладающая символическим значением, собственным художественным смыслом, проясняющим смысл всего произведения. Механизмы смыслообразования упомянутых произведений принципиально зависят от того, в каких отношениях пребывают друг с другом драма «внешняя» (вымысел по отношению к внетекстовой реальности) и драма «внутренняя» (вымысел по отношению к условной реальности внешней драмы) (терминология, предложенная В. Б. Чупасовым [7, 8]).

«Дорога» – произведение с четко выраженной дихотомической структурой. Вначале М. Виргинская воспроизводит неокольцованную внутреннюю драму с фиксированным началом и концом. За внутренней драмой следует внешняя, которая присоединяется к предыдущей по принципу простого примыкания. Символической границей между условностью первой и второй степени служат сценические кулисы, прямо указывающие на наличие в «Дороге» игрового кодирования. Кроме того, исполненный актерами спектакль становится объектом их комментариев.

Внутренняя драма начинает пьесу «Дорога» без афиш или каких-нибудь предупреждений и до определенного момента воспринимается как вполне самостоятельный текст, автор которого нацелен не на изображение или интерпретацию реальной действительности, причинно-следственное воссоздание ее фабульности, не на проживание персонажами мотивированных жизненных сюжетов, а на репрезентацию смыслов, значений, состояний. Следовательно – на выражение философского видения бриколера. Во внешней драме выясняется, что представление – результат творческой деятельности театрального режиссера Ивана Сергеевича (интеллектуального бриколера, размышляющего над вопросами общего развития культуры и цивилизации, проблемами добра и зла). Таким образом определяется вовлеченность «внутреннего» действия (как важной составляющей) в действие «внешнее», выясняется художественная цель режиссера, пользующегося для выражения собственного видения «окольным путем», целесообразность которого непонятна даже ближайшему окружению. Незаангажированный режиссер отстаивает свое право «*делать свое дело*», высказывать мысль «*о людях как таковых*», «*о добре и зле*», «*вечных темах*» [5, с. 26] наиболее подходящим для него способом. Это, по сути дела, поясняет причины необходимости искусственно сконструированного конфликта, своеобразного действия, в которое вовлечены нетрадиционные действующие лица и в котором отсутствуют четко выраженные причинно-следственные связи.



Поступки действующих лиц (обозначение в перечне не исполнителей спектакля, а его персонажей является частью авторского замысла) не укладываются в рамки рационального восприятия. Поведение героев с красноречивыми условными именами Федор, Иван, Марфа, Харитон, Матвей, Рафаил, являющихся в произведении скорее знаком, чем развитой и завершенной художественной идеей, не обусловлено физической или социальной необходимостью, этическими обязательствами и производит впечатление произвольной игры. Содержание и последовательность их действий напоминает разыгрывание ролевых амплуа, типов и способов социального поведения. В специфических пространственных плоскостях традиционной для каждого из них обстановки. Например, князь и воевода Федор в подземелье *«забавляется»* задержанной Марфой, *«как кошка мышью»* [5, с. 1]. А раненый атаман Иван сидит у костра в чаще леса, где появляются крестьяне с довольно странной, с учетом их жизненного положения, просьбой – не трогать удельного князя. В этом легко угадываются характерные «церемониальные» жесты, определенные социальные модели взаимодействия человека с окружающим миром.

В образе с инвертированным семантическим содержанием то ли Марфы, то ли Анны, способной к многократному «перевоплощению», происходит усложнение, умножение игрового кода. В тексте женщина получает разнокачественные определения: «колдунья», «ведьма», «возможная жена», «любовница», «парламентарий», «миссионер», «вождь повстанцев».

Неоднократно персонажи «снимают маски», обнажают противоречивые «парадоксы» и «лабиринты» души, множественные «внутренние правды», духовные метаморфозы. В результате значимыми становятся не личностные характеристики действующих лиц, а их движения, слова, мысли, в которых находят выражение обобщающие моменты исторического процесса и человеческого опыта, проявляются универсальные, не индивидуализированные эмоции.

Художественное осмысление опыта человеческой культуры в пьесах «Была ли жизнь?» [4] и «Светлое послезавтра» [6], созданных с привлечением сюжетной модели «театр в театре», имеет свои выразительные особенности. Рядом с индивидуальным пространством героев формируется пространство бытовое, социальное, игровое, «вечное», что способствует образованию широкого философского подтекста. В процессе художественного оформления многослойного конфликта выявляется объемность драматургического мышления автора, тяготение к проникновению в глубинную сущность мира и человеческого бытия, нестандартность восприятия актуальных социокультурных процессов последней трети XX столетия.

На оформление художественного целого в указанных произведениях влияют процессы «ассимиляции» / «эмансипации» (по определению В. Б. Чупасова [8, с. 28]) вставных конструкций в основной текст. Фрагменты комедий и литургическую драму португальского драматурга Да Силвы М. Виргинская помещает в сюжет пьесы «Была ли жизнь?», организованный по принципу коллажа; тексты мини-пьес Ерофея Кошкина в «Светлом послезавтра» вовлекаются в хроникальный сюжет с причинно-следственным способом связи событий.

Коллажная композиция пьесы «Была ли жизнь?» обуславливает равноценность всех составляющих ее сюжета. Каждый сценический эпизод, каким бы он ни был по своей содержательной неоднородности (создание Да Силвой пьес, дискуссии с Иезуитом, пребывание в тюрьме инквизиции, сны Леоноре, разговор Антониу с товарищем, общение служанки с женихом, сцены суда, аутодафе, реплики персонифицированного Голоса), вовлекается в ткань текста по принципу сочинительной связи. На тех же основаниях вводятся и фрагменты произведений Да Силвы, которые «растворены» в тексте основной драмы настолько, что выделить их можно лишь условно.

Меркурио и Сарاماго (персонажи Да Силвы), которые практически постоянно пребывают в одном пространстве с действующими лицами основного текста, получают возможность легкого проникновения в любую плоскость художественной реальности, осуществляют оценку деятельности Иезуита и Да Силвы. Оба героя периодически присутствуют при дискуссиях Антониу с Иезуитом, играют свои непосредственные роли на сцене театра Лиссабона, спасают ребенка от Ирода в литургической драме, лично поддерживают Да Силву во время повторного тюремного заключения, предсказывают ему вечную жизнь. Существенны два момента: переходы Меркурио и Сарاماго из одной плоскости в другую не требуют в тексте пьесы специальной мотивации; во время своего «пребывания» в литургической драме и тюрьме инквизиции они утрачивают свою комедийную специфику. Как следствие, формируется единый гомогенный текст, размываются границы между условностью первой и второй степени, разрушается черта между искусством и жизнью, своеобразно реализуется метафора «мир есть театр», актуализируются метафоры «жизнь – игра», «жизнь – спектакль», «жизнь – роль». Игрой становится поведение не выдуманных героев Да Силвы (искренних проявлений жизни тут значительно больше, чем игры), а Пауло, который стремится пожить за счет хозяев невесты, готовит с этой целью соответствующие сценарии, непосредственно участвует в их осуществлении; служанки Андреа, которая шантажирует Леоноре, принимает от нее дорогостоящую одежду для участия в масштабных «театрализованных представлениях» действительности. Реальность с судами трибунала, аутодафе преобразуется в карнавализованные спектакли. Таким образом, в пьесе «Была ли жизнь?» изменяется соотношение между реальностью и иллюзией. Игра, как и в пьесе «Дорога», дает больше возможностей для постижения жизненных истин, чем реальная действительность.

Благодаря коллажному сочетанию равноправных фрагментов, которое не регламентируется количеством, характером и происхождением, возникает открытый и неограниченный приток в художественный текст ресурсов обнаружения смыслов, накладываемых один на другой, происходит их тотальная диффузия, сложное взаимодействие. В организованной подобным образом нелинейной структуре пьесы внутренняя драма «поглощается» внешней, «ассимилируется» с ней. Другую функциональную нагрузку имеют мини-пьесы Кошкина в пьесе «Светлое послезавтра», на вторичность которых в тексте указывает фиксация в сюжете моментов зарождения замысла драматурга и процесса его воплощения. Этот своеобразный эстетический конгломерат не только обогащает основной текст, но и

способствует созданию диалога «вечных» и преходящих смыслов (соответствующее оформление получает и конфликт произведения). Основное действие произведения принципиально не зависит от этих вставок, но именно они становятся специфическими драматическими узлами, делающими «вечные» значения более выразительными, а пьесу – художественной.

В пьесах-вставках обозначены основные мотивы внешней драмы, лишь с той поправкой, что события происходят в условной действительности разных исторических эпох с не менее абстрактными персонажами: опальным Хромым Художником и коварным Вождем, формирующим мнение первобытной общины; язычницей Феодорой и христианином Ипполитом, требующим абсолютного подчинения еще не проверенной идее; свободным и гордым казаком и семьей зависимого от своего хозяина, рабски покорного ему крестьянина, способного пожертвовать даже добродетелью любимой дочери; немолодого, рассудительного офицера-белогвардейца, воспитанного на культурных, гуманистических ценностях, и ослепленного варварской идеей еще совсем юного, неопытного комиссара; богов Олимпа и осужденного ими Прометея, на этот раз осознанно отказывающегося давать людям огонь. При этом каждая из пьес Кошкина не только в символично-метафорических параметрах отражает отдельный фрагмент содержания социального спектакля конца прошлого века, но и позволяет установить общие для любых эпох закономерности в отношениях человека и общества, не изменяемые в ходе развития цивилизации, дать ценностную, этическую оценку современному миру. Художественный код внешней драмы переводится символическим языком, в результате чего происходит усложнение семантики, удвоение значений. Дополнительный уровень обобщения смыслов, закономерностей человеческого бытия формируется по принципу установления ассоциативных связей.

В пьесах М. Виргинской сюжетная модель «театр в театре», кодируя многовековой культурный опыт человечества, становится выразительным контекстуально обусловленным механизмом продуцирования множественных смыслов. Это оригинальный способ выражения авторской точки зрения, который позволяет за рамками текста увидеть широкий разноаспектный подтекст, перевести внимание читателя с массовых гражданско-политических интересов на индивидуальную жизнь человека, глубинные смыслы его бытия.

Дальнейшее изучение принципов и особенностей структурной организации пьес М. Виргинской с сюжетной моделью «театр в театре» в своей основе позволит дополнительно расширить представления об основных тенденциях и закономерностях развития альтернативной драматургии 70–90-х годов XX ст.

#### **Список литературы**

1. Бондар Л. О. Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромодельовання п'єс Ярослава Верещака [Електронний ресурс] / Л. О. Бондар. – Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nvmdu/Fil/2012\\_9/5.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2012_9/5.htm)
2. Бондарева О. Є. Драматизм міфу і міфологізм драми / О. Є. Бондарева. – Херсон: Персей, 2000. – 188 с.
3. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / О. Є. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 510 с.

4. Виргинская М. В. Была ли жизнь? : [пьесы] / Мария Виргинская. – Севастополь : Информационно-коммерческая компания «АЙЯ», 2010. – 325 с.
5. Виргинская М. В. Дорога : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 29 с. – (Первоисточник, рукопись).
6. Виргинская М. В. Светлое послезавтра : [пьеса] / Мария Виргинская. – Архив М. В. Виргинской. – 108 с. – (Первоисточник, рукопись).
7. Чупасов В. Б. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы» [Электронный ресурс] / В. Б. Чупасов. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/stsena-na-stsene-problemy-poetiki-i-tipologii>
8. Чупасов В. Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях / В. Б. Чупасов // Драма и театр : сб. научн. трудов. – Тверь : ТГУ, 2001. – Вып. II. – С. 24–37.

**Ташкінова Т. М. Репрезентативні можливості сюжетної моделі «театр в театрі» в драматургії Марії Віргінської / Т. М. Ташкінова // Учені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Частина 2. – С. 31–36.**

У статті викладаються результати дослідження особливостей художнього освоєння М. Віргінською поліфункціональної сюжетної схеми «театр у театрі», представлені у вигляді модифікованих різновидів «сцена на сцені», «п'єса у п'єсі», «спектакль у спектаклі» – у творах «Дорога», «Чи було життя?», «Світле післязавтра». Сюжетна модель розглянутих творів кожного разу опрацьовується драматургом по-різному, є цілісною структурою, яка має символічне значення, власний художній сенс, що прояснює ідею всієї п'єси, а також обґрунтовує думку про принципову залежність механізмів смислотворення від взаємовідносин драми «зовнішньої» (вимислу стосовно позатекстової реальності) і драми «внутрішньої» (вимислу вміщеної в умовну реальність зовнішньої драми), від процесів «асиміляції» / «емансипації» вставних конструкцій до основного тексту.

У творах М. Віргінської сюжетна модель «театр у театрі», кодуючи культурний досвід багатьох століть, стає виразним контекстуально обумовленим механізмом продукування й трансляції множинних сенсів, оригінальним способом вираження авторської точки зору, дозволяє за текстом побачити широкий різноаспектний підтекст.

**Ключові слова:** альтернативна драма, сюжетна модель, «театр у театрі», механізми смислотворення.

**Tashkinova T. N. Representative possibilities of the plot model “a theater inside a theater” in dramatic art by Maria Virginskaya / T. N. Tashkinova // Scientific notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 31–36.**

The article exposes research results of features of development by Maria Virginskaya of multifunctional plot model “a theater inside a theater”, represented in the modified versions “a stage on a stage”, “a performance in a performance”, “a play in a play”. Such works, as “The Road”, “Was There a Life?”, “The Day After Tomorrow in Light Shades”, are very peculiar in this respect. The plot model of the considered works is the integral structure, which has its own symbolic value, its own artistic value, clarifying the basic idea of the whole work. The idea on principal interdependence of mechanisms of meaning formation of the considered works on relations between “external” drama (fiction in relation to an extratext reality) and “internal” drama (fiction in relation to a conditional reality of the external drama), on processes of “assimilation” / “emancipation” - constructions, inserted into the main body of the text, is grounded.

In works by M. Virginskaya the plot model “a theatre inside a theatre”, encoding the centuries-old cultural experience of humanity, becomes a contextually motivated mechanism of producing and transmission of plural meanings. This model is also the original way of expression of the author's point of view, which allows to see the wide context of different aspects behind frameworks of the main body of the text, to shift the reader's attention from mass civil and political interests to individual life of a man, to deeper meaning of his existence.

Further study of the principles and features of the structural organization of the plays by M. Virginskaya with narrative model “a theater inside a theater” will further expand the understanding of the key trends and patterns of development of alternative drama arts of 70-90-ies of XX century.

**Keywords:** alternative drama, plot model, “a theater inside a theater”, mechanisms of meaning formation.

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 821.161.2.09

### САКРАЛЬНО-ІДЕОЛОГІЧНИЙ СВІТ ПОЕМИ «ХРИСТОС»

ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ

*Багрії М. Г.*

*Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь  
E-mail: yuskiv77@mail.ru*

У статті розглянуто поетику поеми «Христос» Володимира Сосюри та її підпорядкованість ідеології. У циклі Сосюриних релігійних поем зазначений твір «новозаповітним текстом», побудованим з використанням євангельських подій і образів. У цій поемі виразним є намагання поєднати ритуально-мітологічні, релігійні, християнські уявлення з ідеологічними доктринами та ідеями соціалістичного реалізму, з певними ідеологічними стереотипами радянської системи. З акцентовано увагу на особливостях зображення релігійного образу, художніх засобах вираження авторської позиції у творі. Досліджено, як художній світ твору підпорядковується до ідеологічних завдань попри намагання автора слідувати традиціям неоромантизму.

**Ключові слова:** В. Сосюра, ліричний герой, соцреалізм, sacrum, ідеологія.

Розгляд поставленої проблеми вимагає виявлення (в контексті проблеми особливостей психології творчості поета) тих першоджерел і контекстуальних елементів, які сформували, а потім призвели до написання релігійного циклу поем. Вияви містичних переживань Володимира Сосюри можна зауважити з дитячих років: коли, як він пригадував сам, разом із братом «замучив курку». Мати тоді йому сказала, що його «за це покарає Бог. Я дуже боявся його. І коли, вже на селі, веселі хлопчики йшли барвистою юрбою до церкви і запрошували мене, я не йшов з ними. Я смутно й самотньо стояв осторонь їх веселої й щасливої дороги, а вони, сміючись і перегукуючись, як дзвінки і радісні птиці, проходили за ограду і йшли в широко розкриті двері церкви з насальованими на них ангелами з огняними мечами в руках... Там, де все залито сяйвом і звучить неземний прозорий хор, хор янголів, ходить Бог у золотих ризах... А мені туди не можна... Я є грішник... Я думав, що священник – це Бог» [18, с. 17].

Можна навести й інші враження з дитинства, які сприяли формуванню містичного світовідчуття майбутнього поета: його захоплювали «церкви зі срібним гудінням дзвонів, і золоті ризи священників, і голоси, ангельські голоси під голубим склепінням з розпростертим на ньому богом Саваофом...» [18, с. 43]. «Я дуже полюбив книжки [...]. Особливо мене захоплювала книга Ветхий Завіт, написана як роман, про блукання єврейського народу в гарячих пустелях півдня, коли вони шукали землю Ханаанську (в ці роки я ці шукання з боєм і ордами філістимлян можу порівняти з «Залізним потоком» Серафимовича... Тільки там ще величніше). Я захоплювався героїзмом Гедеона, братів Маккавеїв, Самсоном, а

особливо Ісусом Навіном, який одним наказом «Стой, сонце» спинив день, щоб євреї змогли довершити розгром ворога. Я любив усе героїчне і красиве» [18, с. 55]. І хоча з дитинства й залишилося багато релігійних переживань, в епоху соцреалізму автор намагається ніби виправдати себе, мовляв, уже тоді відчував, що релігія – це те, що гнітить людину: «...Пахло ладаном, холодом і свічками. Я любив дивитися на стрункі ноги, обличчя святих і сині горизонти за ними. Тільки мені неприсмно було молитися Богові й почувати себе його рабом. Він тяжко давив мою душу і ніколи щиро й повно не захоплював мене. Іноді вночі, коли всі спали, на мене налітало бажання впасти на коліна й довго молитися, але порив зникав, і я засинав без молитви» [18, с. 96]. Можна б думати, що поштовхом до написання поем із релігійними мотивами, власне, був досвід містичних переживань і релігійного світобачення дитинства й молодості В. Сосюри. У спогадах про юність тридцятирічний автор (отже, йдеться про період перед написанням поеми), зізнавався, що у нього «непереможно встає бажання ще раз прожити, хоч у споминах, своє життя [...] у янтарному цвіті акацій і дзвонах, церковних дзвонах, тепер чужих, а колись таких містичних і рідних» [18, с. 78].

Серед безлічі біблійних образів Володимир Сосюра обирає найпоширеніші та водночас найзагадковіші: підступного Ваала, жорстокого Каїна, покірного Мойсея, жертвовного Христа. До того ж два перші є водночас уособленням Зла та Гордині, інші – Милосердя та Смиренності. Літературознавці щодо цього говорять про використання «вічних», «світових», «класичних», «традиційних», «магістральних» тощо образів-персонажів. Так, Наталія Калустова дає ґрунтовну характеристику вищезазначеним категоріям. Виокремимо найяскравіші визначення: «Вічні образи ... народилися на реально-історичній основі і є творіннями, співвіднесеними національним літературам, втіленнями соціальних характерів, мають здатність перевтілюватися, отримуючи властивості різних народів, відображають національні і водночас загальнолюдські якості, загальний для всіх століть і народів зміст; виражають пошуки людиною свого місця на землі, прагнення справедливості, відданість ідеї, глибоко духовні, ... відмічені глибиною психологічного проникнення в характери, є «відкриттями людського серця» ... високохудожніми втіленнями певного людського типу і водночас філософічні, отримують смисл художніх символів; створені внаслідок фіксації якихось кардинальних моментів у житті людини та людства; характери, ситуації, конфлікти, що лягли в їх основу, конкретні і разом з тим вкрай узагальнені, тому повторювані для людини і людства, постійні та універсальні» [8, с. 24–25]. За Н. Калустовою, подібні образи «створені внаслідок фіксації якихось кардинальних моментів у житті людини», тобто вони не передбачені буденністю, а є «відкриттями людського серця».

Поеми В. Сосюри «Каїн», «Мойсей», «Христос», «Ваал» майже не досліджені в українському літературознавстві. Окремі проблеми у цих творах розглянуто в публікаціях В. Антофійчука [1], [2], В. Гриценка [5], А. Негоди [14], С. Неміш (С. Вардеванян) [15], В. Краснікової [10], [11]. Однак цілісного розгляду цих поем у контексті епохи після Другої світової війни до цього часу не було. Важливим аспектом у дослідженні поетикальних та ідіостильових особливостей трансформації біблійного матеріалу в поемах Володимира Сосюри є те, що вони виявляють

повернення до біблійно-образного джерела навіть у часи домінування атеїстичного дискурсу влади, що в свою чергу зумовлює намагання мистця пристосуватися до вимог офіціозу та ідеологічних табу. У такому аспекті ми розглянемо поему «Христос».

Звернення Сосюри-поета до євангельських мотивів, сюжетів, образів є підтвердженням того, що художня трансформація та функціонування цього культурно-історичного, релігійного, аксіологічного надбання юдеохристиянської цивілізації «винятково різноманітне за формами і способами його трансформації, зумовленими соціально-ідеологічними та філософського-психологічними установками культурно-історичної епохи, яка їх сприймає, своєрідністю авторського задуму, ерудицією письменника та ін. Це дописування, доповнення, художні перекази канонічних текстів, наукові тлумачення і т. п.» [3, с. 7–8]. Важливим при аналізі поем є й те, що «одним із важливих аспектів переосмислення Нового Завіту, який сприяє популяризації сюжетно-образного матеріалу і передбачає певний рівень авторської свободи, є створення так званих «літературних євангелій», автори яких у тій чи іншій формі намагаються усунути численні лакуни, замовчування та недомовленості священних текстів, наблизити їх метафоричний і символічний підтекст до етичних уявлень та повсякденного життя звичайної людини» [3, с. 8].

Соцреалізм як неодмінна складова ідеологічного дискурсу певним чином виявляється як засіб структуризації тоталітарної картини світу. Особливим елементом цього ідеологічного дискурсу виступає квазірелігійна природа ідеологічного наповнення більшовицької доктрини, яка набуває своїх довершених форм у 1920–1940-х роках. «Відверта опозиційність Маркса щодо релігії і водночас перебування в контексті релігійних моделей мислення, – логічно підсумовує Валентина Хархун, – запрограмували двовекторність інтерпретації марксизму, засвідчену в теорії богобудівництва та ідеях ленінізму. *Марксизм уможливив прочитування ідеології як релігії* (курсив наш. – М. Б.) [...]» [21, с. 159]. Однак у більшовиків релігія стала одним із основних опонентів. Валентина Хархун підсумовує, що Ленін, отже, «не просто декларує ідеологію як релігію, а й практично її встановлює і реалізує: відкрита ворожість щодо релігії уможливило імпліцитне оприявлення «нової релігії» [...]. Встановлюється відповідна парадигма оприявленості релігійного в доктрині марксизму-ленінізму: від експліцитного рівня, заявленого у філософії марксизму, що передбачало імітацію релігії, до імпліцитного наслідування й послідовної зміни релігійних констант у ленінізмі і їхньому практичному втіленні в тоталітарній культурі». Загалом же «переорієнтування релігійної енергії на реалізацію радянської ідеології зумовило релігієморфну ознаку радянської тоталітарної цивілізації» [21, с. 161–162]. Поема «Христос» у циклі релігійних поем Володимира Сосюри – єдиний «новозавітний текст», побудований із використанням євангельських подій та образів. Вона ж одночасно (як і поеми «старозавітного» циклу), стає особливим художнім свідченням можливості «прочитування ідеології як релігії», і, власне, також є яскравим вираженням «релігієморфної ознаки» українського письменства в умовах радянської тоталітарної цивілізації.

У заспіві поеми з'являється образ зорі, поява якої, згідно з євангельською традицією провістила народження Месії. У Володимира Сосюри – це один із образів, котрий можна трактувати як образ, що одночасно має семіотико-семантичне закорінення у євангельській епосі, але й у авторській епосі (Вифлеємська зоря / зоря комунізму): «...Зоре з небозводу, усіх віків омріяна зоря, / його прихід ти світу возвістила...» [17, с. 51].

У зображенні життєвого шляху Ісуса, який залишається поза увагою євангельських текстів (від 12 років до часу його появи як проповідника через два десятиліття), автор використовує апокрифічні оповіді, зокрема й буддійські: «Христос – юнак. Вершина Евересту. / І храм на ній. Він в храмі тім чернець, / наук проходить зоряні семестри / в сімох мужів...» [17, с. 51].

Сакральність образу Христа проявляється в багатьох аспектах, зокрема у видінні його матері Марії, в якому його постать набуває співмірних розмірів із галактичними: «Стоїть Христос, мов весь з зірок, / в світів шаленім русі» [17, с. 54]. Така поява Христа Марії виражає вражаючу сакральність миті його появи: «Земля хитнулась... Це рука / лягла їй на волосся» [17, с. 54]. Цей жест покладання руки на голову у поемі несе у собі надзвичайно глибоке семантичне навантаження, адже у християнській культурі вкрай важливою є «значущість жестів руки по відношенню до всіх інших жестів» [22, с. 155], яка запозичена з античного світу. В цьому випадку це не просто рука сина, який кладе руку на голову матері, це – рука Господа (*Dextera Domini* – Долоня Бога). З одного боку, вона «неначе промінь той, легка», але, одночасно, й настільки важка, що від цього жесту «Земля хитнулась». Йдеться очевидно про відчуття *кайросу* – сакрального часу, в який, на фоні космічних подій, відбувається діалог Матері Божої та Її Сина. Стилістична індивідуальність автора народжує неповторний художній світ поеми, утворює «той специфічний міто-поетичний контекст, який тісно пов'язаний з народною психологією і зорієнтований на авторську реальність» [3, с. 145]. Володимир Антофійчук справедливо підмічає, що у поемі активно використовуються «елементи поезики українського фольклору, ритміка та образний стрій народної пісні з її акцентовано швидкою зміною змістових інтонацій» [3, с. 145].

В ідеологічній доктрині поеми релігійне світоуявлення тісно переплітається з соціальними доктринами сучасності мистця. Христос виступає у ній як реалізатор ідей, які цілком співзвучні з комуністичними пропагандивними кліше. Головний герой твору – Той, хто зміг «так уплинати на душі, / світлі душі злидарів, / хто, як вітер голу грушу, / розхитав багатіїв...» [17, с. 56]. Христос проголошує: «Не мир на землю я приніс, / Де пан раба, як вовк той, гриз, / гризе і гризти буде...». Ці ідеї доповнюються картинами майбутнього раю, зображення яких майже дослівно наслідують соцреалістичну поезику зображення «світлого майбутнього» – комунізму: «...Тільки в вільному труді / ми зможем світ прекрасний / здобуть! А труд од ланцюгів / ми звільнимо у битві» [17, с. 57]. Цьому «звільненому труду» (тобто тому, що в'яжеться із пролетаріатом) Христос закликає молитися, бо «другої молитви не знаю я» [17, с. 57], й тоді ідея «пролетаріату» запанує над світом: «І стане світ, як знамено, / без сліз, і крові, й муки, / без злих кайданів, без нужди...» [17, с. 57]. Пропагандивне кліше «братерства всіх народів» теж знаходить у творі



своє відображення: «Самаритянину – єврей / подай братерську руку!» [17, с. 58]. Тут же з'являються алюзії до протиставлення комуністичного раю, який проголошує Христос, до капіталістичного ворожого світу (його уособленням є Рим), в якому нидіє «пролетаріат»: «...Рим – вампір, але і там, / у цім проклятім Римі, / такі ж, як ми, і руки нам / вони простерли...» [17, с. 58].

Первосвященик Анна також декларує комуністичні ідеї: «Та що є верх і низ? / Я знаю: верх є комунізм, / який гряде...» [17, с. 69].

Пуантом поєднання комуністичної ідеології та євангельського сакрального світу є, назвати б це, «фаворське світло комунізму», яке осяває Маріям після слів Христа про те, що «де пусто все було» розквітне сад «світлого майбутнього»: «І неземне чудесне світло / Маріям душі залило» [17, с. 77].

Можна погодитись із думкою про те, що «процес формування *homo totalitaricus* як квазі-*homo religiousus* передбачає вироблення взірцевих моделей поведінки та ідей, що забезпечують вписуваність людини у сакральний світ» [20, с. 326]. Тому червоні ангели можуть цілком стати прикладом для поколінь їх наступників і нащадків – «будівників комуністичного завтра».

Володимир Антофійчук, наголошуючи на тому, що у творчості Володимира Сосюри «досить своєрідно інтерпретуються біблійні структури», вказує, що у поемі на рівні подій та асоціативно-символічному підтексті простежуються акцентовані автором зв'язки між євангельським текстом та епохою «будівництва комунізму»: це й «революціонізація» образу Месії», яка характерна для літератури першої половини ХХ віку, й «змістові та лексичні анахронізми, які до певної міри руйнують етичну відстань між євангельським універсумом і епохою-реципієнтом (поліцей, комунізм, мотори, стяги пурпурові, жандарми, куранти) [...]» [3, с. 144].

Поєднання постаті Христа й революційної героїки могло бути своєрідним відлунням символіки поеми Олександра Блока «Дванадцять». У Блока подібне, як у Сосюри, накладання образів червоних прапорів і Христа попереду революційних колон – як символів змін, які ураганом ідуть у паралельних світах, між якими часова віддаль у два тисячоліття: «... Ветер с красным флагом / Разыгрался впереди... // Старый мир, как пес паршивый, / Провались – поколочу! / Впереди – с кровавым флагом... / В белом венчике из роз – / Впереди – Иисус Христос» [4, с. 544–545].

Метафора Блока – Христос, який крокує попереду революційних колон, несучи червоний прапор, – отримує особливе розгортання й ідеологічне вивершення в метафоризації Сосюриного образу Бога. В діалозі Анни та Іуди, на питання останнього «Хто ж Бог?», Анна відповідає: «Народ. Коммуна йому ім'я» [17, с. 70]. Підтвердженням такої паралелі є алюзія до Блокового образу Месії «в белом венчике из роз»: у Сосюри зображено візію Маріям розіп'ятого Христа на Голгофі, де вона його бачить / уявляє «лиш не в вінку з кривавих роз» [17, с. 77]. У контексті тієї ж Блокової метафори можна зрозуміти, чому Юда проголошує Христа ледь не комуністом (додаючи, що він зраджує Месію з любові до нього, за його ж наказом: «Він хоче так. / На жертву він / іде в ім'я любові»): він – «Комуни син, народу син. / З його святої крові, / Що зросить поколінням путь, / Як стяги пурпурові, / мільйони янголів зростуть / з його святої крові...» [17, с. 73]. Зауважимо, щодо концепту зради, у Сосюри – подібний до Черкасенкового драматичний конфлікт (Спиридон

Черкасенко «Ціна крові»): у Юди від ревнощів «пекельного страждання / Загусла кров з-під вій» [17, с. 63]. Володимир Антофійчук помітив, що причиною Юдиної зради є не тільки ревнощі. Вона зумовлена «принциповими світоглядними розбіжностями між євангельськими персонажами, які заглиблюються й екзистенційно драматизуються в процесі розвитку плану подій» [1, с. 149].

Роже Каюа вважає, що в подібному поєднанні, здавалося б, непоєднаних наративних стратегій зображення сакрального, проявляється діалектика категорії *sacrum* [про цю категорію див. детально: 13], динаміка якої спрямована на дихотомію притягування й відштовхування. Будь-яка сила, що втілює цей рух «прагне до розкладу: її первісна двозначність розкладається на антагоністичні і взаємодоповняльні елементи, в яких взаємно пов'язуються почуття поваги і відрази, бажання і остраху, які інспіровані її визначальною двозначною природою. Але як тільки ці полюси народилися від послаблення (*distension*) останньої, яке вони викликають кожен із свого боку, оскільки якраз вони містять властивість священного, ці ж самі амбівалентні реакції змушують їх ізолюватися один від одного» [9, с. 56].

Соціальний ідеологічний пласт художнього світу поеми тісно переплітається із деклараціями сакральності часу, постатей, зображених у творі. Виявами цієї сакральності є зображення Бога: «Хмари – Бога вії, / а із них все блись!» [17, с. 61]; «І плаче з горя Бог, / дощем холодним плаче, / скупим, дрібним і злим...» [17, с. 64]; «Гроза вирує [...] А вгорі лютує / молніями Бог» [17, с. 61]. Христос, «грізний, огнеокий», зі «словом огненным пророка» під час Таємної вечери п'є з чаші (йдеться про встановлення Тайни Пресвятої Євхаристії), яка несе на собі печать неземного походження: «Він п'є, а чаша вся сія, / мов з зоряних заграва...» [17, с. 66]. Сакральним є і кохання, яке палає в душі Магдалини – це «святий вогонь» [17, с. 60].

Ще одна релігієморфна ознака радянської ідеології – ідея порятунку, яка «передбачає віру в щасливе закінчення історії та перемогу добра над злом, інакше кажучи, прогресу над реакцією, і прихід комунізму [...]. Для тоталітарної людини «стара» релігійна ідея порятунку реформується в новітнє усвідомлення, що людське буття призначене не для страждання, а для формування історії [...]. Відзначаючись месіанським характером, соціалізм із ідеєю порятунку тісно пов'язує принцип богообраності, який проектується на пролетаріат. Це клас-месія [...]» [21, с. 165–166]. Таким чином, есхатологічні візії й художнє їх освоєння в поемах «релігійного» циклу В. Сосюри є одним із проявів не тільки художнього повернення до вічних тем, задекларованих у сакральних текстах, але й художньою спробою реалізувати релігієморфні уявлення й міфологеми сучасного йому радянського суспільства.

У поемі строфи (пізніше вилучені, про що йтиметься згодом), які відкрито вказують, що для Володимира Сосюри можливим було синкретичне бачення сакрально-комуністичного світу: «Шумують юрби, як прибої, / Курантів в небі лине спів... / Вони ідуть, ідуть Москвою / В багрянім морі прапорів. / Їм стелять путь жоржини й рожі, / Що тихо падають з висот, / І Сталін, на Христа схожий, / Вітає радісний народ» [13, с. 79]. Ці строфи є своєрідним ідейним та ідеологічним

продовженням заключних строф поеми О. Блока «Дванадцять», але в нових реаліях – культу особи Сталіна, яка в цей період дуже часто в художніх творах різних літератур поневолених народів ССРСР набує сакрального забарвлення.

Поетика образу вождя (в останньому випадку – Сталіна) набуває в поезії Володимира Сосюри канонічних форм. У наведеному уривку присутні усі семантико-семантичні маркери представлення *свята* в соцреалістичному візуальному дискурсі: «багряне море прапорів», устелений квітами шлях, і вождь, який з трибуни вітає радісний і щасливий народ. Володимир Моренець називає це явище «одописним каноном», наголошуючи, що «світлі настрої, мажорні інтонації, апологія простих земних радостей, що і мають найвищий смисл – цим відзначається лірика перших повоєнних років» [12, с. 327].

Євген Добренко демонструє, як поетапно формується цей візуальний соцреалістичний канон образу вождя (у тому числі й у письменстві): «Оскільки советська література завжди була засобом безпосередньої репрезентації влади, ця репрезентативна функція ніде настільки повно не виявлялася, як в демонстрації вождя. Канонізація і мітологізація вождів, їх героїзація входять у *генетичний код* советської літератури» [6, с. 74]. Така контамінація образу Сталіна та Христа стає у період апофеозу культу особи Сталіна закономірним явищем, що яскраво проявляється у художній літературі того періоду, зокрема – українській.

У радянській ідеологічній доктрині Сталін-син успадковує владу від Леніна-батька, а потім й сам стає батьком, а Леніну відводиться роль учителя. Доктрина: «Сталін – це Ленін сьогодні» через три роки після закінчення Другої світової війни (йдеться про 1948 рік – час написання поеми «Мойсей») набуває своєї мітологічної вивершеності. Збройна перемога над нацизмом мала б тут асоціюватися з перемогою над філістимянами: «Ідуть легіони... Їх зброя горить / Од сяйва вечірньої пері, / І пісня лунає і лине в блакить...». І далі – буквально переспів ідеологічних славнів на честь «вождя всіх часів і народів», під «мудрим керівництвом» якого відбулася перемога: «...Осанна тому, / хто вів нас мечами між димів, / хто кинув мечами, як порох, у тьму / криваві полки філістимців!» [16, с. 50]. Одним із додаткових алюзійно ідеологічних маркерів, який вказує на ототожнення / перенесення в «Мойсеї» коду Мойсея на образ Леніна, а коду войовничого Гедеона на образ Сталіна, є й проголошення в поемі вождівського наступництва: «Не вмер Мойсей!» / Їх веде Гедеон, / Що рід свій веде від Мойсея...», та проголошення того, що «Стоїть Мойсей / як весна молода...» [16, с. 50]. Тут доречно згадати, що «в ленініані всіляко педалюється факт народження Леніна саме навесні. Залучався потужний народно-пісенний код весни як пробудження, початку нового [...]. Звідси й поширена номінація «Ленін – свободи весна» (В. Сосюра)» [21, с. 248]. Загалом же, важливо зауважити, що мітологізація образів вождів, їх діянь у квазісакральних вимірах пов'язана з тим, що «міт, реалізуючи соціальне замовлення тоталітарної культури, онтологізує священну дійсність, яка й виявляє специфіку сакрального у контексті тоталітаризму» [20, с. 327]. Вже Павло Филипович у 1925 році, аналізуючи вірші Володимира Сосюри «Траурний марш» та «Сон» (в якому постать Леніна набирає ознак воскреслого Христа, бо «Встають над Москвою тумани / І Ленін із гробу встає») писав, що «власливий Сосюрі ліризм і окремі

яскраві місця надають цій поезії певної цінності» [19, с. 71]. Відмітимо, що у середині 1920-их років літературний критик ще міг так поблажливо оцінити поезію, в якій виведено образ вождя. Усього через десятиліття, коли соцреалістичний канон досягає своєї повноти, така оцінка могла б бути (а для П. Филиповича й стала) підставою для вироку. У цій же статті П. Филипович наводить і характерні для епохи строфи з поезії М. Йогансена про смерть «вождя» та ідею його сакралізації: «Дві тисячі [років] тому були б ви богом, / У храмі стояв би ваш мідний геній...».

Пізніше вилучення двох наведених строф у поемі «Христос», які пов'язують його із іконографією Сталіна, є зрозумілим і закономірним, оскільки, як зауважує В. Хархун, «Імітаційна сутність сталініяни зумовила швидке згорання цього культового проекту в період хрущовської відлиги. Тоталітарне блазнювання Сталіна засуджується і, як наслідок, його виведено за межі тоталітарної картини світу [...]. Це ще раз засвідчує вторинність, імітаторську сутність кодифікації Сталіна, який лише привласнив семіотичну структуру ленінського культу. Насправді ж ідеологічний простір тоталітарної цивілізації, уражений симптомами квазірелігійного мислення, творився довкола постаті Леніна – зразок тоталітарного абсолюту» [21, с. 232].

Спроби в художніх поемах Сосюри, окрім художнього перепрочитання біблійних сюжетів і мотивів, сумістити релігійні доктрини, євангельські історії та біблійну образну систему з сучасним йому комуністичним режимом (наприклад, співставити, а навіть і ототожнити Сталіна та Христа, чи образ червоних ангелів з комуністами), можна пов'язувати із ще однією особливістю поезики соціалістичного реалізму, яка ґрунтується на маніпулюванні масовою свідомістю та особливостях культурної пам'яті великих мас людей: «Культ вождя в советській літературі пов'язаний з фундаментальними особливостями масової свідомості і має своїм джерелом *стереотип* (звідси – опора на історично напрацьовані культурні архетипи). Саме стереотипна свідомість культивується владою, оскільки такий тип світобачення найкраще піддається контролю, нормалізації й уніфікації з боку влади». Можна погодитися із висновком В. Хархун про сакралізацію образу Леніна (розширюючи цю ідею й на образ Сталіна): «Для тоталітарної свідомості, зараженої релігійним мисленням, Ленін (і Сталін – М. Б.) був утіленням абсолюту, що корелювався з поняттям божественного як такого. Для кодифікації Леніна використано релігійний і соціокультурний код Христа. Літературна ленініяна оприявнюється як євангеліє та постає як зразок тоталітарної іконографії». Разом з тим, «модельовання образу Леніна (й Сталіна теж – М. Б.) як «тоталітарного Христа», що ґрунтувалось на квазі-релігійній основі тоталітарного мислення, забезпечувало монолітність радянської тоталітарної цивілізації, позаяк код Леніна виступав основним стимулом комунікації між владою і масами» [21, с. 265].

Загалом творчість В. Сосюри 1940-их років стає, зокрема, проявом того, як «тоталітарна цивілізація замикається на репродукуванні сакрального, що мало виразний християнський характер. Саме апеляція до християнських кодів як активізація традиції уможливила продуктивність і живучість тоталітарної цивілізації» [21, с. 171].

Художній світ поеми Володимира Сосюри будується на своєрідному накладанні двох різних і різнорідних часо-просторових площин, кожна з яких має певне сакральне закорінення (як у міфологічно-ритуальному просторі, так і у тексті Святого Письма), а разом з тим будується на контамінації з ідеологічною та ідейно-естетичною доктриною більшовизму. Перша з цих різнопланових площин, які присутні в поетичному циклі, – це хронотопна площина біблійних подій, що отримує особливу інтерпретацію. Друга площина – це сучасний світ автора.

Кожен хронотоп, який характеризує людське буття у світі та екзистенцію окремо взятої особистості, на переконання Мірчі Еліаде, «не є однорідним; він складається з розривів, тріщин, існує священний простір, він «могутній», значущий, і існують інші простори, не святі». Така «відсутність однорідності простору полягає в усвідомленому протиставленні святого простору, при цьому тільки він є реальним, справді існуючим, і того хаосу, що його оточує, решти світу» [7, с. 12]. Оскільки для людини віруючої, продовжує Мірчі Еліаде, «час, як і простір, не є однорідним і безперервним, існують відрізки священного часу, часу святкувань (здебільшого періодичні); з іншого боку, існує і час мирський, звичайний проміжок часу, в який відбуваються дії, що не мають релігійного значення» [7, с. 36], то між профанним, земним часом і часом сакральним «наявний зв'язок безперервності; однак через ритуали віруюча людина може без перешкод «перейти» зі звичайного часу в час священний» [7, с. 36–37]. Такий перехід у поемах Володимира Сосюри здійснюється від представлення подій сакрального часу до зображення його особливих переживань (зокрема, й побутових чи еротичних), які стають ніби ілюстрацією того, як сакральний час і простір можуть поєднуватись із сучасністю самого автора й навіть із його особистою долею. Разом ці дві темпоральні площини творять у поетичному світі твору своєрідну амальгаму: на першооснові біблійного та апокрифічних текстів твориться новий текст. Він є конгломератом цілого комплексу факторів: стилю, авторської поетики, ідеологією та особливостей його історичної епохи.

Одночасно ж для соцреалізму, який для художньої літератури є методом і мистецькою метою втілення ідеологічних доктрин, сакральний міф дозволяє виразити найважливіші елементи ідеологічних доктрин у метафоричній формі: «Сакральний простір, час, «завойована» природа, *homo totalitaricus* стають основними учасниками тоталітарного міту – найповнішої реалізації тоталітарної сакральності. [...]. Тоталітарна культура представляє кілька мітів. Це – міт про творення («острова», «дому», «Країни Рад»), міт про золотий вік, який пов'язаний з апологією майбутнього, міт про «країну героїв» і, врешті-решт, міт про «нову країну» [20, с. 326]. У цьому контексті слід пам'ятати, що, за Мірча Еліаде, міф, «розказуючи» історію, стає незаперечною істиною, «він завжди є розповіддю про творення: він розповідає, як щось сталося, як воно почало бути. Ось чому міт рівнозначний онтології: в ньому йдеться лише про дійсне, про те, що справді відбулося, проявилось цілком» [7, с. 51].

Звернення до сакрального тексту, його поетики виявляється в циклі поем і на рівні стилістики – у біблійних стилізаціях, алюзіях, зрештою, мотивах і в образній системі творів.

Список літератури

1. Антофійчук В. Євангельський сюжетно-образний матеріал у поемі Володимира Сосюри «Христос» / Володимир Антофійчук // Буковинський журнал. – 1997. – № 2. – С. 158–165.
2. Антофійчук В. Поема Володимира Сосюри «Мойсей»: два варіанти твору / Володимир Антофійчук // Буковинський журнал. – 1997. – № 2. – С. 90–95.
3. Антофійчук В., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX–XX ст. / В. Антофійчук, А. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1996. – 208 с.
4. Блок А. Дванадцять / Александр Блок // Блок Александр. Избранные сочинения. – М. : Худ. литература, 1988. – С. 535–545.
5. Гриценко В., Одкровення предтечі чи сповідь пророка? (Фантастика і реальність у поемах В. Сосюри «Ваал», «Каїн» та «Христос») // Українська мова і література в школі. – 2001. – № 5. – С. 56–58.
6. Добренко Е. Метафора влади : Литература сталинской эпохи в историческом освещении / Евгений Добренко. – Мюнхен : Сагнер, 1993. – 405 с.
7. Еліаде М. Мефістофель і андрогін : Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.
8. Калустова Н. К. К вопросу о вечных образах в литературе : Исторический аспект проблемы // Вечные темы и образы в советской литературе : [межвуз. сб. научн. трудов]. – Грозный : ЧИГУ, 1989. – С. 24–25.
9. Каюа Р. Людина та сакральне / Роже Каюа ; [пер. з фр. А. Усик]. – К. : Ваклер, 2003. – 256 с.
10. Краснікова В. Боротьба світла і темряви у творах В. Сосюри на біблійну тематику / Валентина Краснікова // Лінгвістичні студії: збірник наукових праць. – Вип. 6. – Донецьк : ДонДУ, 2000. – С. 141–142.
11. Краснікова В. Утвердження ідей Правди і Добра у поемі «Христос» В. Сосюри / Валентина Краснікова // Вісник Донецького університету. – Серія Б : Гуманітарні науки. – Вип. 2. – Донецьк, 1999. – С. 90–92.
12. Моренець В. Стильові напрями української поезії (друга половина XX ст.: спроба типізації / Володимир Моренець // Оксиморон : [літературознавчі статті, дослідження, есеї]. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.
13. Набитович І. Універсум сасгит’у в художній прозі : [від Модернізму до Постмодернізму] / Ігор Набитович. – Дрогобич–Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.
14. Негода А. Мої дні – мої хрести... Символіка образу Марії у творчості В. Сосюри 30-40-х рр. / А. Негода // Українська мова і література в школі. – 2001. – № 4. – С. 44–48.
15. Неміш С. Штрих до портрета В. Сосюри: поема “Каїн” / С. Неміш // Науковий вісник Чернівецького торговельно-економічного інституту: збірник наукових праць. – Вип. 1. – Чернівці: Зелена Буковина, 2004. – С. 69–77.
16. Сосюра В. Мойсей / Володимир Сосюра // Сосюра В. Вибрані твори : у 2-х т. – К. : Наук. думка, 2000. – Т. 2. – С. 45–51.
17. Сосюра В. Христос (Легенда) / Володимир Сосюра // Сосюра В. Вибрані твори : у 2-х т. – К. : Наук. думка, 2000. – Т. 2. – С. 51–77.
18. Сосюра В. Третя Рота : [роман] / Володимир Сосюра; упоряд. С. А. Гальченко, В. В. Сосюра ; післям. і прим. С. А. Гальченка.– К. : Рад. письменник, 1988. – 359 с.
19. Филипович П. Ленін в українській поезії / Павло Филипович // Життя й революція. – 1925. – № 1–2. – С. 68–71.
20. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації / В. П. Хархун. – Ніжин : ТОВ “Гідромакс”, 2009. – 508 с.
21. Хархун В. Освячення профанного : сасгит в українській літературі тоталітарного періоду / Валентина Хархун // Sасgит і Біблія в українській літературі / [за ред. І. Набитовича]. – Lublin : Ingvart, 2008. – С. 319–327.
22. Шмітт Ж.-К. Сенс жесту на середньовічному Заході / Жан-Клод Шмітт. – Харків : Око, 2002. – 640 с.

**Багрий М. Г. Сакрально-ідеологічний мир поеми «Христос» Володимира Сосюри / М. Г. Багрий // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27 (66), № 4. Часть 2. – С. 37–47.**

В статье анализируется поэтика поэмы «Христос» Владимира Сосюры и ее подчиненность идеологии. Поэма «Христос» в цикле Сосюриных религиозных поэм единственная является «новозаветным текстом», построенным с использованием евангельских событий и образов. В этой поэме выразительной является попытка совместить ритуально-мифологические, религиозные, христианские представления с идеологическими доктринами и идеями социалистического реализма, с определенными идеологическими стереотипами советской системы. Важным аспектом в исследовании поэтических и идиостильных особенностей трансформации библейского материала в поэмах Владимира Сосюры является то, что они обнаруживают возвращение к библейско-образным источникам даже во времена доминирования атеистического дискурса власти, что в свою очередь предопределяет попытки мастера приспособиться к требованиям официоза и идеологических табу. Соцреализм как неперемнная составляющая идеологического дискурса определенным образом проявляется как средство структуризации тоталитарной картины мира. Акцентируется внимание на особенностях изображения религиозного образа, художественных средствах выражения авторской позиции в произведении. Исследовано, как художественный мир произведения подчиняется идеологическим задачам, несмотря на стремление автора следовать традициям неоромантизма.

**Ключевые слова:** В. Сосюра, лирический герой, соцреализм, sacrum, идеология.

**Bagriy M. H. Sacral-ideological world of the poem «Christ» Volodymyr Sosiura / M. H. Bagriy // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 37–47.**

The article is devoted to the poem «Christ» which was written right after the WW II. Poem «Christ» in Sosiura's collection of religious poems is the only composition, connected with the New Testament. It's created on the basis of Gospel events and images. In this poem there is a noticeable attempt to combine ritual, mythological, religious Christian ideas with ideological doctrines and ideas of socialist realism, using some ideological stereotypes of Soviet system. An important aspect in the study poetically and idiostyle the characteristics of transformation of the bible material in the poems of Volodymyr Sosiura is that they find the return to the Bible sources even during the dominance of atheistic discourse of power, which in its turn determines the masters attempt to adjust to the demands of officialdom and ideological taboos. Socialist realism as an indispensable component of the ideological discourse is manifested in a certain way as a means of structuring the totalitarian view of the world.

**Keywords:** V. Sosiura, lyric hero, socialistic realism, the sacred, ideology.

УДК 821.161.2.03

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ВОЛОДИМИР СОСЮРА: ДО ПРОБЛЕМИ  
ЗМІСТОВНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ І ЙОГО ФОРМОТВОРЧИХ  
КОМПОНЕНТІВ**

*Вишняк М. Я.*

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

Стаття присвячена ролі рими та римотворчих засобів художнього тексту в формуванні його змістовності. Це питання простежується через зіставлення поетичного послання Тараса Шевченка «І мертвим, і живим...» та поеми-памфлету Володимира Сосюра «Відповідь», близьких своєю змістовністю до гостросюжетних, динамічно напружених творів. Щоправда, тут варто зробити заувагу стосовно поеми Сосюра, оскільки в ній в осудному плані йдеться про Євгена Маланюка. Оцінюючи останнього з позицій сьогодення і зняття з нього табу «буржуазного націоналіста» та «ворога народу», треба зазначити, що Сосюра, як і Тичина та інші відомі на той час майстри слова, здебільшого прийняли на віру більшовицькі гасла про побудову після революційних змагань вільного демократичного суспільства на принципах рівності, свободи і братства народів, як і осуд правлячим режимом його ворогів, до яких був віднесений і письменник-емігрант Є. Маланюк. Хоч згодом і сам Сосюра переконався в облудності своїх вірувань та відчув і на собі угиски та переслідування з боку режиму, цькування за ті ж, що і Маланюк, «націоналістичні прояви», заборону друкуватись, нещадну критику. Уникаючи ідеологічного підґрунтя, автор статті основну увагу зосереджує на питаннях художньої майстерності названих творів Шевченка і Сосюра, єдності їх змісту і форми, які досягаються через формотворчі компоненти, зокрема риму та ритміку, що формує і відповідну мелодіку.

**Ключові слова:** *Шевченко, Сосюра, рима, ритміка, мелодика, зміст і форма.*

Рима поетичного твору – це один з його елементів, це «(мірність, сумірність, узгодженість від грецьк. *rhythmos*) – суголосся закінчень у суміжних та близько розташованих словах, які можуть бути на місці клаузул або перебувають в середині віршованого рядка. Рима тісно пов'язується з ритмомелодікою, лексикою, синтаксисом, строфікою віршованого мовлення» [2, с. 592–593]. Рима є тонким і чутливим елементом римованої поезії, і вона відіграє значну роль в у виразненні змісту художнього твору, його ритмічної та звукової організації. За визначенням В. Лесина та О. Пулинця «рима посилює зміст, ідейне і емоційне звучання вірша, ...створює багатий звуковий повтор, який посилює музикальність віршованої мови, є важливим елементом ритму, має велике композиційне значення, бо за допомогою рим віршові рядки об'єднуються в строфи» [1, с. 355].

Одним із знатних майстрів слова і суголосся його формотворчих компонентів зі змістовністю художнього твору через вміло дібрані рими був Тарас Шевченко. Його твори служать зразком для багатьох поколінь поетів. Мали вони суттєвий вплив і на Володимира Сосюру, який неодноразово підкреслював неабияке значення музики Шевченка у формуванні його світогляду й поетичної майстерності. В статті, присвяченій 150-річчю з дня народження Кобзаря, він писав: «Гроза муза



Шевченка осяяла мої перші поетичні кроки. Вона зігривала моє серце і в дні моєї поетичної юності й зрілості і зогріває його, коли сніг років затуманив моє волосся...» [4, т. 10, с. 62].

На прикладі зіставлення двох поем – Т. Шевченка «І мертвим, і живим...» та В. Сосюри «Відповідь» спробуємо визначити, як рима та ритмічні і римотворчі засоби впливають на формування поетичного тексту і його змістовності в творчій практиці обох поетів. На перший погляд може здатися, що за своїм змістом названі поеми досить віддалені одна від одної. Та їх близькість насамперед криється в глибокому патріотичному спрямуванні, в палкій любові до свого народу, України і ненависті до ворогів, запродавців і зрадників усіх мастей. А це не могло не зумовити і загального поетичного пафосу обох творів та їх ритміко-емоційного звучання, не могло не позначитись і на образно-художніх засобах. Одним із них і є римотворення. І хоч ще раз підкреслюємо, що обох поетів віддаляє значна історико-хронологічна відстань, спорідненість ідейно-тематичного задуму зближує ці дві поеми. За жанром і «посланиє» Шевченка, що за визначенням І. Франка є гострою «огнистою інвективою», і поема Сосюри спрямовані проти ворогів українського народу.

Шевченків твір починається зі вступу. Написаний в розповідній манері, він становить собою схвильований і болісний роздум про долю рідного народу і країни. Поетичній думці підпорядковані і засоби римотворення. Годі шукати хоч одного прикладу, де б рима якось обмежувала, стискувала поетичну оповідь. Поет вільно, відповідно до змісту і настрою, змінює ритмічне і тональне звучання твору. І важливе місце в усьому займає рима. Іноді в його творі трапляються так звані асонансні рими, в яких збігаються лише голосні звуки (плачу – бачить, жнива – юродиві, краю – немає, полі – воля). Та це не порушує змістовної єдності, яка досягається і метричною організацією твору, однорідною в межах певного змістовного епізоду, і внутрішнім римуванням, вжитим уже на початку твору:

І смеркає, і світає,	8 складів
День божий минає,	6 складів
І знову люд потомлений	8 складів
І все спочиває [5, т. 1, с. 348]. 6 складів	

Цьому завданню служить і потрійне співзвуччя рим, до якого часто вдається поет, як, наприклад, в останніх словах трьох рядків першої строфи – «світає, минає, спочиває». Поет уникає сталої строфічної будови. Оскільки його твір має форму послання, безпосереднього звернення до народу, Шевченко прагне якнайбільше наблизити його до живої розмовної мови. Поетова уява безмежна, а напруга поетичної думки настільки висока, що йому наче не вистачає класичного рядка для її вираження, тому він часто вдається до засобу перенесення. Така синтаксична конструкція зустрічається в Шевченка вже на початку твору в рядках:

І Господа зневажають,  
Людей **запрягають**

**В тяжкі ярма.** Орють лихо,  
Лихом засівають,  
А що вродить? Побачите,  
Які будуть жнива! [5, т. 1, с. 342].

У ході оповіді автор часто змінює поетичні інтонації, нерідко вона чергується в творі з окликом, запитанням, як це видно з вищенаведеного уривку. Римування при цьому не одноманітне, а парне, перехресне, подвійне чи й потрійне. Різноманітна строфіка і метрична організація рядків (поетичний розмір у порівняно невеликому творі Шевченка змінюється дев'ять разів) допомагають йому у створенні досить рухливого і змінного за настроєм і емоціями вірша. Виразну змістовну роль при цьому у посланні відіграє застосування автором не заримованого рядка в 14-складовій строфі, яка поєднується з потрійним римуванням інших трьох рядків. Так, не заримований третій рядок в першій строфі твору, виділений до того ж дактилічною клаузулою, перебирає на себе логічний акцент початку – протиставлення «люду потомленого» і поета в наступних рядках.

Порядок чергування рим (парний чи перехресний) у Шевченка певною мірою залежить від характеру емоційної напруги тих чи інших рядків. При плавній, спокійній оповіді римування дуже часто перехресне:

Нема на світі України,     а  
Немає другого Дніпра,     б  
А ви претесея на чужину     а  
Шукати доброго добра     б [5, т. 1, с. 349].

Вираженню ж ознак схвильованості, експресії, ущільненню думки сприяє парне римування:

Кричите,     а  
Що Бог создав вас не на те,     а  
Щоб ви неправді поклонились!..     б  
І хилитесь, як і хилились!     б [5, т. 1, с. 349].

До того ж парне римування в 14-складовому вірші служить і засобом виділення важливого у змістовному плані образу, як у вже цитованих рядках «І Господа зневажають...» [5, т. 1, с. 348]. І тут – виразова функція цього прийому посилюється вже згаданим прийомом перенесення (з 2-го в 3-й рядок). Шевченко тонко відчуває ритм вірша. В своєму посланні він користується то народнопісенним силабічним 14-складовим розміром, то класичним чотиристопним ямбом, то 12-11-складовим силабічним віршем книжного походження.

Дуже різноманітна й інтонаційно-синтаксична організація твору, що адекватно передається його пунктуацією, як наприклад у рядках:

Все розберіть...та й спитайте  
Тойді себе: що ми?...  
Чий сини? яких батьків  
Ким? За що закуті?

То й побачите... [5, т. 1, с. 351].

Таким чином, використавши широкі можливості ритмичних і ритмічних засобів організації вірша, його тональності, Шевченко зумів у своєму посланні досягти органічної єдності його змісту і форми.

Віршова будова поеми В. Сосюри «Відповідь» така ж різноманітна, як і послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим...» Тільки в її першому розділі одинадцять відмінних змістовних відтинків, оригінальних за строфічною і ритмичною організацією поетичних рядків. Як і у Шевченка, «Відповідь» Сосюри починається зі вступу, що виконує важливу смислово-композиційну роль. Поет поділяє твір на п'ять розділів, кожен з яких, подібно до виділених зміною віршованих розмірів змістовних частин Шевченкового послання, має свій комплекс мотивів – складових елементів розвитку тематичного задуму. Будучи за своїми ознаками так само, як і твір Шевченка, «гострою інвективою», поема Сосюри не має стрижневої фабули, притаманної, як правило, епічним чи ліро-епічним творам. Її оповідь ґрунтується (як і в Шевченка) на розвитку ліричного переживання, зміст якого – це гнівна відсіч всім недоброзичливцям та «іже з ними» за підлі наклепи на український народ, його культурних діячів, на Україну. У вступі до твору, як і Шевченко, автор користується парним і перехресним римуванням. Найбільш важливі в смисловому значенні слова він переносить в кінець рядка. А римуючись між собою, вони набувають підкресленої інтонаційної виразності:

Вирує в кожному краю...  
Уже плывуть грозою тучі...  
.....  
Ми ще зустрінемося в бою!  
А поки відповідь свою  
Я вам пишу на крик жагучий... [3, т. 6, с. 198].

Картини природи, якими починаються твори обох поетів, символізують певні події з життя людей і країни. Однак вони відмінні своєю тональністю: у Шевченка вступ зачинає філософський роздум про вічну плинність природи, людського буття з перенесенням на долю людей в кріпосницькому суспільстві, причому концентрацію роздумів посилюють одногрупні дієслівні рими (смеркає, світає, минає, спочиває). Шевченко лише мріє про ті революційні часи, коли «настане суд, заговорять і Дніпро, і гори!» У Сосюри ж природа мовби втілює революційну грозу, що переможно лунає на планеті коли «вирує в кожному краю, ...Уже плывуть грозою тучі...» На відміну від Шевченка Сосюра в першій строфі використовує кільцеве римування (абба), причому чоловічі закінчення першого і четвертого рядків (краю-бою) надають усій строфі динаміки та експресивності.

У наступних розділах своєї поеми Сосюра, як і Шевченко, застосовує різноманітні види римування й ритмічної будови строфи. Синтаксична цілісність рядка в нього так само часто не витримується, зумовлюючи перенесення в рядок наступний. Оповідь поета то гнівна, патетична, то плавна, роздумлива з ознаками

медитативності. Як і для Шевченка, для Сосюри головне в творі - думка, а слова – це засоби її вираження. Тому його вірш розкутий, вільний від усталених канонів.

Почавши твір катреном, поет відступає від однорідної строфічної будови, вільно поєднуючи в межах поеми і усталену строфічність, і різнорядкові строфи, і строфоїди, і астрофічні конструкції. Так, вже у вступі чотиривірш змінюється строфоїдом:

А поки – відповідь свою  
Я вам пишу на крик жагучий,  
На марний крик «до серцевини  
Слабої нації», де мла  
І в порожнечі вітер лине,  
Де вже не здібні ні до зла,  
Ні до добра... Там дух Загину  
Упав самотній на коліна,  
І кров тече з його чола...  
Бо серцевина вся згнила [4, т. 6, с. 199].

Усі цитовані рядки, крім двох перших, римуються з рядками попередньої строфи, міцно з'єднуючись четвірними співзвуччями з чоловічими і жіночими римами. Притому смислові наголоси здебільшого припадають на кінець рядка, поєднуючись цими римами, як чотири останні рядки. Ця особливість римотворення помітна і в Шевченківській поемі.

Багатоаспектність думки, риторична настанова змісту нерідко спонукають Сосюру звертатись до складних синтаксичних конструкцій, яких особливо багато на початку першого розділу твору:

Була країна степова,  
Та дні нечувані настали,  
Гармати й трактори зорали  
Їх теплі груди... і в грізї,  
У муках голоду й блокади,  
Через добу червоних зим  
Під гул загонів капітала,  
Розстрілів зойк, і плач, і сміх  
«Вперед за Ради» написала  
Вона на прапорах своїх [4, т. 6, с. 198].

Тут римуються 2 і 3, 4 і 7, 5 і 6, 8 і 10, 9 і 11 рядки, поєднуючись парним перехресним римуванням, вжито чоловічі і жіночі клаузули. Рими в 9-ти із 10-ти рядків дієслівні та іменникові. Всі співзвучні дієслова (настали – зорали – написали) вжиті в формі минулого часу, служачи оповідній манері спогаду, а іменникові рими сприяють інтонації перечислення. Взагалі вся поема Сосюри, відповідно до своїх жанрових особливостей, досить багата і на запитальні та окличні інтонації, які часто зустрічаються і в посланні Шевченка. Ці інтонації передають схвильованість поета за долю Вітчизни і народу та ненависть до їх ворогів:

А ви?.. Що ви тоді робили?..  
Кого розп'ять хотіли ви?..  
В журбі, у шелесті трави,  
Чиї незлічені могили  
Ваш гнів останній і безсилий  
Лишив на огненних шляхах?.. [4, т. 6, с. 199].

Або:

Ви на обрізи, на ножі  
Хотіли знов її шпурнути,  
Коли «Чи бути, чи не бути?»  
В пожежі встало!.. Нам чужі  
Ви світом прокляті, забуті,  
Ви захлинетеся в отруті,  
Що нам готуєте... Вже час!  
Залізний крок розчавить вас! [4, т. 6, с. 199].

Приклад яскраво виражальної функції, яку посилює рима – це кінцівка останніх цитованих рядків поеми Сосюри, побудованих на окличних інтонаціях. Максимально прості за синтаксичною будовою рядки закінчуються односкладними словами – римами (час-вас), що в поєднанні з енергійною ритмічною будовою рядків, посилюють впевненість в неминучій перемозі над ворогом, лунаючи як вирок.

Найбільш типовим для вірша Сосюри є поєднання перехресного і парного римування, до якого він вдається і у вступі, і в кожному з п'яти розділів поеми. Причому і ці розділи, і їх окремі частини можуть починатися з кільцевого римування (абба), а потім характер римування часто змінюється на парне чи перехресне. Часто вживаються і потрійні та четвірні співзвуччя:

Ах Україно, Україно!  
Хіба страшні погрози пізні, а  
Коли сини твої залізні б  
Завжди готові до зачину б  
В революційному огні а  
За дні твої, за кращі дні б [4, т. 6, с. 200].

Важливу смислову функцію в творі Сосюри, як і посланні Шевченка, виконує й інверсія. Вона сприяє виділенню найбільш значущих в смисловому значенні слів. Це видно з наведеного уривку, де інверсії «погрози пізні» й «сини твої залізні» несуть у строфі головне смислове навантаження. Чи й з іншого:

Вже далі криця залива  
І димарі ростуть без краю...  
Була **Україна степова**,  
Але такої вже немає... [3, т. 6, с. 200].

Тут протиставлення України минулої і сучасної поетові, що становить основний зміст уривку, посилюється інверсією «Україна степова» та винесенням в

римований рядок її означення – «степова». Привертає увагу і багата, як і в Шевченка, морфологія рим Сосюри. Вони щонайбільш різноманітні за способом творення – іменникові, прикметникові, займенникові, дієслівні, прислівникові та інші. Поет прагне уникати одноманітності в їх доборі навіть у римованих парах. Коли взяти для прикладу першу частину першого розділу його поеми, що складається з 19-ти рядків, то лише чотири з них поєднані іменниковими римами, всі інші завершуються граматично неоднорідними римами (залива – степова; краю – немає; правдиві – зливі; Муссоліні – жовто-сині та інші).

Часто Сосюра, як і Шевченко, послуговується складними римами, в яких співзвучні два чи й більше слів (маску – будь-ласку; так і є – встає). Вони становлять собою і різноманітні географічні, власні назви, імена людей різних часів, тобто несуть також і додаткову пізнавальну інформацію. Оними Сена, Волга, Конотоп, Галичина, Маркс, Тарас, Тичина та інші мають в поемі римовані відповідники.

Рими в Сосюри різноманітні і за звуковими ознаками. Серед них зустрічаються точні і неточні, в яких співзвуччя часткове. Більшість розділів поеми, а також і деякі їх змістовно-сміслові частини завершуються чітко організованим парним римуванням, що надає їм смислової і інтонаційної завершеності. Багатою є і техніка римотворення в Сосюри. Вживає він й усічені рими (вина – невинних). Трапляються в нього і рядки з дуже приблизними римами чи взагалі написані білим віршем:

«Як в нації вождя нема,  
Тоді вожді її – поети?..»  
Да ... На вождя претендувать  
В вас пельки стане...  
Та селяни  
Таких поетів не схотять [3, т. 6, с. 204].

Два запозичені перші рядки в контексті Сосюриноного твору, як бачимо, складають білий вірш. Закони жанру інвективи передбачають викриття супротивника через безпосереднє звертання автора до нього чи групи осіб, що ним осуджуються. При цьому об'єкт звернення часто маркується займенником другої особи множини (ви, вас), рідше другої особи однини (ти, т вий), що, як правило, включені в риму: «Кого розп'ять хотіли ви?», «Залізний крок розчавить вас!», «Ми й під водою знайдем вас!», «Не вий, не вий на прах Тараса, проклятий пан!.. Бо він не твій...» Наведені рядки звучать енергійно і впевнено, виражаючи неминучість народної кари.

Досить своєрідним у плані ритміки й римування є четвертий розділ поеми Сосюри. Серед типів строфічної організації в першій його частині переважають катрени. Деякі з них мають четвертий усічений рядок. Римування здебільшого перехресне. А ритмічно виділений останній рядок підкреслює головну думку всієї строфи, перегукуючись з шевченківським «Я так її, я так люблю мою Україну убогу»:

В залізо знов натхненно лину,	а	9 складів
Забув я рідную ріллю	б	8 складів
Свою вишневу Україну	а	9 складів
<b>Я так люблю!..</b>	б	4 склади

Або:

В безумі бруду і наруги	а	9 складів
Нехай до хмар летить мій гнів	б	8 складів
Я так люблю в країнах других	а	9 складів
<b>Робітників!</b>	б	4 склади

[3, т. 6, с. 205].

Чіткості висловлення думки в наведених прикладах сприяють і точні рими.

Чотирирядкова строфічна структура переважає в другому розділі поеми «Відповідь». Однак в основному помітне поєднання різних форм строфічної організації й відповідно різних способів римування, що властиве і Шевченківському посланню «І мертвим, і живим...»

Отже, засвоївши ритмічні і римотворчі традиції Шевченкової поезії і зокрема його послання «І мертвим, і живим...», Сосюра продовжив і далі розвинув їх у своїй творчості, виявивши власну художню майстерність і ознаки поетичного новаторства як змістовні, так і формотворчі.

#### Список літератури

1. Лесин В. Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, О. Пулинець. – К. : Рад. школа, 1971. – 488 с.
2. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
3. Сосюра В. Твори: у 10 т. / Володимир Сосюра. – К. : Дніпро, 1971. – Т. 6. – 296 с.
4. Сосюра В. Твори: у 10 т. – К.: Дніпро, 1971. – Т. 10. – 240 с.
5. Шевченко Т. Зібрання творів: у 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 1. – 784 с.

**Вишняк М. Я. Тарас Шевченко и Владимир Сосюра: к проблеме содержательности художественного произведения и его формообразующих компонентов / М. Я. Вишняк // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 48–56.**

В статье рассматривается роль рифмы и рифмообразующих составных художественного текста в формировании его содержательности. Данный вопрос прослеживается через сопоставление двух произведений – поэтического послания Тараса Шевченко «И мёртвым, и живым...» и поэмы-памфлета Владимира Сосюры «Ответ», близких своей содержательной направленностью, отнесённых к остросюжетным динамическим напряжённым произведениям. Однако здесь следует сделать оговорки касательно поэмы В. Сосюры, поскольку в ней осуждается известный украинский писатель-эмигрант Е. Маланюк, вынужденный покинуть страну из-за несогласия с политикой правящего в стране режима. Оценивая последнего с позиций современности, его реабилитации и снятия табу «буржуазного националиста» и «врага народа», нужно заметить, что В. Сосюра, как П. Тычина и другие известные в то время мастера художественного слова, приняли на веру большевистские лозунги о построении свободного общества, как и осуждение правящим режимом его противников, к которым был отнесён и Е. Маланюк. Хотя позже и сам Сосюра убедился в обманчивости своих верований и на себе почувствовал притеснения и преследования со стороны режима. Избегая идеологической подоплеку, автор статьи основное внимание сосредотачивает на вопросах художественного мастерства произведений Шевченко и Сосюры, единства их формы и содержания, достигаемых путём использования формообразующих компонентов, в частности рифмы и ритмики, формирующих и соответствующую им мелодику стиха.

**Ключевые слова:** Шевченко, Сосюра, рифма, ритмика, мелодика, форма и содержание.

**Vyshniak M. Ya. Taras Shevchenko and Volodymyr Sosiura: to the question about meaningfulness of the art work and its formative components / M. Ya. Vyshniak // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 48–56.**

The article is devoted to the investigation of the rhymes and its constituent poetic work of art in shaping its content. This issue is seen by comparing the two works – a poetic epistle of Taras Shevchenko "And to the dead, and to alive..." and the poem-pamphlet by Volodymyr Sosiura "Answer", close its richness, condemnation of the enemies of Ukraine, dynamic stresses out action-exposition of lyrical narrative. However, it should make a reservation on the poem by V. Sosiura, because the author includes in this poem to his opponents the famous Ukrainian writer Malaniuk, forced to emigrate abroad in the 20s of the last century because of disagreement with the policy of the ruling regime in the country. In consequence he was rehabilitated, but he was lifted with a taboo "the bourgeois nationalist" and "enemy of the nation". It should be noted that while V. Sosiura as P. Tychyna and other famous masters of artistic expression took on faith the bolshevik position on the building after the revolution of free democratic state on the principles of equality, liberty and fraternity of all people. As condemnation of the ruling regime of his opponents, which was rank indicate Malaniuk. Although later Sosiura became convinced of the deceptiveness beliefs in justice and felt on himself the oppressions and pursuits of the regime. Avoiding ideological overtones, the author focuses his attention on issues of artistic skill of Shevchenko and Sosiura, the unity of form and content, achieved through the use of formative components, in particular rhyme and rhythm, shaping and corresponding melody of lines.

**Keywords:** Shevchenko, Sosiura, rhyme, rhythm, melody, form and content.



**УДК 812.161.2-32**

## **ІМПРЕСІОНІСТСЬКА ПОЕТИКА «КОЛЬОРОВИХ АРКУШИКІВ»**

**ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА**

*Гладка І. С.*

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

Статтю присвячено аналізу імпресіоністської поезики «Кольорових аркушиків» Г. Михайличенка. «Кольорові аркушики» – це дванадцять самостійних безсюжетних мініатюр-замальовок, у яких автор передає складний внутрішній світ Я-героя, різноманітні відтінки почуттів, емоційно забарвлені переживання. Помітне ліричне начало твору; проза ритмізована. Автор звертається до членування тексту, близького до віршованого, частих повторів, серед яких рефрени й анафори.

Мова твору образна, метафорична. Письменник робить паралелі між станом людини та станами природи, підкреслені кольорописом.

**Ключові слова:** імпресіонізм, образність, ліризм, кольоропис.

Серед творів Гната Михайличенка кількісно найбільшу групу становлять новели імпресіоністського спрямування, тому не випадково, що в історії дослідження творчої спадщини письменника саме цим творам приділено найбільше уваги.

В імпресіоністській прозі Г. Михайличенка дослідників приваблював надзвичайний ліричний струмінь, що, безперечно, є домінантною стилістичною ознакою низки творів письменника. Ліричність і емоційність вважав найхарактернішими ознаками прози Г. Михайличенка А. Приходько [6, с. 6–8]. Пізніше говорили про ліризацію прози Ю. Бурляй [1, с. 149], В. Шевчук [8, с. 11], І. Приходько [7, с. 94] та М. Яремкович, чия дисертаційна робота на сьогодні є найбільш повним дослідженням творчої спадщини Г. Михайличенка (а саме творів з домінантами імпресіонізму) [9], та ін.

Занадто ідеологізовані, проте, безперечно, варті уваги роздуми В. Гадзінського, який у 20-х роках дав найрозлогіші характеристики творів Гната Михайличенка. Дослідник вказував на імпресіоністичне сприйняття письменником барв, «видатний суб'єктивізм, до деякої міри навіть егоцентризм», пов'язував це з особистістю самого Михайличенка. (Подібну думку пізніше розвивала Р. Мовчан: «...його творчість, безперечно, стала своєрідною сублимацією нереалізованих особистих мрій, прихованих бажань» [5, с. 218].) Мабуть, найбільше розвідки Гадзінського хибують на те, що майже в усіх Михайличенкових творах дослідник у дусі часу вбачає «глибину його ідеологізованої символіки» [2, с. 80].

Грунтовно творчий доробок Михайличенка досліджує І. Приходько. Характеризуючи малу прозу, дослідниця вказує на вміння письменника точно передавати психічні стани, вміння вихопити деталь, дати їй «інтонацію». Михайличенкові мініатюри називає «крихітними шедеврами», «які свідчать про

тонке відчуття кольору, вміння знайти його словесне вираження, про музично організовану фразу» [7, с. 98].

Особливої уваги заслуговує дисертаційне дослідження М. Яремкович «Проза Гната Михайличенка (особливості проблематики та поетики)». Слушною видається думка дослідниці, що поетика імпресіонізму виявляється не тільки на рівні жанрово-композиційному, образотворчому, а й на рівні проблематики [9, с. 20].

Поетика імпресіонізму найяскравіше знайшла своє відображення в циклі Михайличенкових творів, названому А. Приходьком «Лірика», який становлять, окрім «Блакитного роману», мініатюри з провідним мотивом нерозділеного кохання. Цей мотив панівним є і у творі «Кольорові аркушики», який переважно називається дослідниками в списку імпресіоністських творів Гната Михайличенка лише із незначними загальними заувагами.

Мета цієї статті – дослідити поетику «Кольорових аркушиків» Гната Михайличенка, окресливши риси імпресіонізму у творі.

«Кольорові аркушики» становлять собою дванадцять мініатюр, кожна з яких має власну назву. Як і низка інших творів письменника, «Кольорові аркушики» мають підзаголовок. У підзаголовки своїх творів Гнат Михайличенко переважно виносить жанрове визначення творів, доповнене якимось містким означенням: «Поцілунок. *Блакитно-рожева новела*», «Дівчина. *Новела шукань*», «В тумані. *Інтермецо*», «Непроспівана пісня. *Етюд кохання*», «Непарна рукавичка. *Бульварна новела*», «В розстанні. *Осіння посвята*» тощо.

Підзаголовок «Кольорових аркушиків» – «*Осінні листки з-під снігу*» – на перший погляд, жанрового визначення не має, а суголосний більше змісту, оскільки образ замерзлих листочків наскрізний у творі. Однак цей підзаголовок наче підкреслює фрагментарність, певну самостійність кожного уривочка при безперечному їх зв'язку. М. Яремкович пропонує навіть вважати «Кольорові аркушики» ліричним циклом, а не єдиним твором [9, с. 63]. Можна виділити декілька системних елементів, що утворюють художню єдність циклу. Це, зокрема, Я-герой, що розкриває свій внутрішній світ з виром різноманітних емоцій, постійні паралелі між станом людини та станами природи, підкреслені кольорописом; членування текстів, що близьке до віршованого, наявність частих повторів, серед яких рефрени й анафори; яскрава образність твору.

За змістом «Кольорові аркушики» – це наче дванадцять ескізів інтимного характеру, замальовок до єдиної картини нещасливого кохання. Хоча в їх заголовки винесені назви різних почуттів, вони все ж об'єднані спільним відчуттям приреченості, неможливості повернути колишнє щастя. За словами В. Гадзінського, «аркушики» – «це чудові поетично-прозові мініатюри, овіяні глибоким ліризмом» [2, с. 75], однак їх помітна ніжність межує із надзвичайним напруженням.

Заголовковий комплекс твору свідчить про захоплення автора естетичним аспектом, про замилювання зовнішньою привабливістю тексту, у якому постає певна «випучена» образність. Однак емоції самих творів не здаються штучними. Від одного «аркушика» до іншого розкриваються тонкі нюанси в зміні настрою, почуттів ліричного героя. Самовизначення героя в шостому уривочку якнайкраще його характеризує:

Адже ж ти знаєш, що я такий.  
А не інший.  
Як настрої у природі [4, с. 172].

Головна емоція першого уривочка «Спогад» – легкий сум за минулим щастям. Це теплий, сповнений *«літа і сонця», «прозорий»* спогад, що пов'язується з *«барвами квітів»* як виразниками повноти існування. Уже ця мініатюра, на справедливу думку І. Приходько, красномовно свідчить про музичність стилю письменника [7, с. 99], яка досягається, зокрема, алітерацією:

Радість передосвітньої зорі. Сонячного сходу.  
Ранішніх туманів. Рос на травах [4, с. 170].

Проте в наступному «аркушику» «Жаль» сум переростає в пекучий жаль. Адже на зміну спогадам про сонце, що у творі символізує повноту життя, приходять *«холодний спокій»*, або ж на символічному рівні сніг, що розуміємо вже з наступної замальовки.

У фрагменті «Сніг», як і в попередніх, тільки дещо розлогіше, Михайличенко використовує свій улюблений прийом розкриття почуттів людини через образи природи:

Мої захоплення тобою й згага ласки – вкриті снігом.  
Сніг, сніг...  
Я схожий на чаруючий зимовий ясень у бавовні снігу. На любимий гай під снігом [4, с. 171].

Центральним символічним образом є, безперечно, образ снігу, але його використання не було б таким повним, якби не доповнювалося образами зимового неба, самотнього ясеня, контрастного образу золотих вітів і врешті метафоричного образу білого-білого погляду, що разом створюють неповторну настроєність Михайличенкового твору.

У наступній частинці «Острах» з'являється рішучість покінчити з сумом, повернутися в реальність, адже колишнє щастя не повернути, а втішатися лише спогадом не можливо: *«Сурогати псують уяву справжніх»* [4, с. 172].

В «аркушику» «Надужиття» слово «сніг» розкриває нові грані для тлумачення. Тут він пов'язується з буднями, які вбивають кохання. Надуживаючи, зловживаючи собою заради шматка насущного, можна загубити справді вагоме – такий важливий висновок уривка. Однак в уривочку відчувається і віра в майбутнє, зміна емоції в позитивному напрямку: *«Не замулимо майбутніх весен надужиттям»* [4, с. 172].

Наступний уривочок «Неприємність» підводить до розуміння того, що сніг з попередніх частин – це ще й егоїзм закоханих, його: *«Моє кохання ні з чим не рахується. Воно нічого не хоче. Крім того, що візьме само»* [4, с. 172] та її: *«Я не певний того, чи справді мене кохають. Але я знаю, що від мене вимагають, щоб я кохав»* [4, с. 172].

Подальшу зміну настрою передає частина «Розрада». Тут ліричний герой вирішує обманути власні почуття, віддалившись від коханої, і прагне забути в сірих буднях.

Намагання героя вдавати примирення зі своєю самотністю в уривку «Животіння» заперечує сама його назва, а продовження знаходить в «аркушику» «Хворий», у якому стан заперечення замінюється депресивним настроєм, а любов уявляється як хвороба:

Я почуваю себе хворим.  
Що мене втішить? Я почуваю себе хворим.  
Нічого не треба. Кохання не хочу.  
Життя навколо таке сіре [4, с. 173].

Депресія, жаль до себе посилюються в частині «Меланхолія». Повторювана ліричним героєм фраза «*Я хочу бути самотнім*» не викликає довіри, а думка про те, що буде усіма забутим, безумовно, його лякає.

Жалощі до себе в уривку «Згадай» передає оксиморонне самовизначення «старий юнак». Хоч ліричний герой упевнений, що був особливим для дівчини поруч: «*Згадай мене. Того старого юнака, що зміг відірвати для тебе шматок свого серця. Убрати квітками його. Ароматами. І забути*» [4, с. 175], але ця впевненість ще сильніше посилює його впивання своїм болем.

Нарешті, в останньому уривочку «Вдячність» відбувається своєрідне примирення зі своїм станом і з'являється вдячність за можливість пережити досвід почуттів. «*Так як ми – ніхто й ніколи*», – говорить ліричний герой, навіть не називаючи і без того зрозуміле почуття. Цей уривок заперечує слова В. Гадзінського про «Кольорові аркушики» як прогнозу трагічного кінця, а також слова М. Яремкович: «Як ніхто не може повернути назад красу осінніх золотих листків, що опали і опинилися беззахисними та гідними жалю перед холодною байдужістю снігу, так ніхто і ніщо не зможе повернути героєві втрачені щастя та гармонію» [9, с. 88], адже закінчує свій твір Михайличенко словами, сповненими надії: «*Хай лишень тепліє. Я напевно буду знову. І за це – я дуже вдячний*» [4, с. 175]. Зима закінчиться – і кольори життя повернуться. Життя сповнене розчарувань, але герой, провівши наодинці із собою не одну годину, по-імпресіоністськи вихопив зі своїх рефлексій позитивне.

«Кольорові аркушики» – складний вир емоцій, перебіг різноманітних, переважно негативних станів ліричного героя, що живе втраченими почуттями, шкодує за своїм минулим і найбільше шкодує себе. Його почуття, хоч пов'язані із жінкою, але спрямовані перш за все на себе, а не на кохану. У творі відсутні спроби самоаналізу, глибокого заглиблення в причини розлуки чи свого стану, це лише миттєві самовідчуття, якими наче впивається герой.

І. Приходько повідомляє, що оригінал «Кольорових аркушиків» дійсно становив різнокольорові картки, на кожній з яких була надрукована на машинці одна мініатюра, а обкладинки і кінцівки розмальовував Г. Михайличенко власноруч [7, с. 98]. Можливо, саме цим і визначається загальна назва твору, адже барв у

ньому не так і багато. Крім білого і золотого, які визначені вже підзаголовком, виразний лише сірий.

Білий колір за своєю суттю амбівалентний. Поруч з позитивними характеристиками чистоти, незаплямованості, невинності тощо для нього характерна і негативна семантика. Білий нерозлучний з ідеєю спокою, холоду, а отже смерті. Не даремно така пора року, як зима, асоціюється зі смертю в природі. Земля вкривається білим снігом, мов саваном. У «Кольорових аркушках» сніг стає абстрактним поняттям й асоціюється не зі смертю в природі, а з втратою колишнього щастя, колір якого золотий (літо і сонце, листя).

Доволі часто у творах Гната Михайличенка зустрічаємо сірий колір. Це проміжний колір, що не є ні світлим, ні темним, символізує порожнечу, відсутність почуттів, бажань, байдужість, сум. Як уже згадувалось вище, це один з центральних кольорів «Кольорових аркушків». «Життя навколо таке сіре», – робить висновок їх ліричний герой і вирішує замкнутися в собі та віддаватися сірим будням – саме таким уявляється життя без кохання. М. Яремкович, продовжуючи паралель В. Кошця, який «Кольорові аркушки» Г. Михайличенка порівнював із «Зів'ялим листям» І. Франка, окреслює кожну мініатюру як «окремий листочок колись квітучого саду чуття, а зараз сумного, опалого листя, прибитого байдужим холодним снігом» [9, с. 111].

Отже, в «Кольорових аркушках» Гната Михайличенка виразно відбилася поетика імпресіонізму. Це ліризована ритмізована проза, у якій панівним є суб'єктивне начало. Рух тексту – це рух душевних переживань Я-героя твору. «Кольоровим аркушкам» притаманна яскрава образність, різноманітні художні засоби виразності. Постіними є паралелі між станами природи і станом людини. Автор звертається до кольорового нюансування. І хоча кольорів у творі не так і багато, їх вживання стає вагомим стильовим прийомом.

У подальшому видається важливим простежити інтертекстуальні зв'язки «Кольорових аркушків» Гната Михайличенка із найвідомішим твором автора – «Блакитним романом».

#### Список літератури

1. Бурлай Ю. Спалах. Повість-есе про Василя Чумака / Юрій Бурлай. – К. : Молодь, 1969. – 168 с.
2. 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.
3. Кошій В. «Останній свій погляд тобі я присвячую...» / Вадим Кошій // Вітчизна. – 1993. – № 3-4. – С. 134–138.
4. Михайличенко Г. Художні твори / Гнат Михайличенко. – Одеса : Державне видавництво України, 1929. – Т. 1. – 279 с.
5. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : [монографія] / Раїса Мовчан. – К. : Стило, 2008. – 544 с.
6. Приходько А. Гнат Михайличенко / А. Приходько // Михайличенко Г. Художні твори. – Одеса : Державне видавництво України, 1929. – Т. 1. – С. 5–15.
7. Приходько І. Гнат Михайличенко / Інна Приходько // Письменники радянської України: 20–30 роки : [збірник / упоряд. С. А. Крижанівський]. – К. : Радянський письменник, 1989. – С. 80–100.
8. Шевчук В. Яскраво суперечний / Валерій Шевчук // Україна. – 1988. – № 2. – С. 10–11.

9. 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. Импрессионистская поэтика «Цветных листочков» Игнатия Михайличенко / И. С. Гладкая // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4 Часть 2. – С. 57–62.**

Статья посвящена анализу произведения украинского писателя начала XX века Игнатия Михайличенко «Цветные листочки» («Кольорові аркушики»). В этом произведении И. Михайличенко, пробовавший свои силы в разных модернистских течениях, обращается к поэтике импрессионизма.

Для произведения характерна эскизность. «Цветные листочки» – это двенадцать самостоятельных бессюжетных миниатюр-зарисовок, в которых автор передает сложный внутренний мир Я-героя, разнообразные оттенки чувств, эмоционально окрашенные переживания. Очевидно лирическое начало произведения. Его проза ритмизированная. Автор использует членение текста, близкое к стихотворному, частые повторы, среди которых рефрены и анафоры.

Язык произведения образен, метафоричен. Проводятся параллели состояния человека и состояния в природе, подчеркнутые цветописью.

**Ключевые слова:** импрессионизм, образность, лиризм, цветопись.

**Hladka I. S. Impressionist Poetics of «Colored Pages» by Hnat Mychaylychenko / I. S. Hladka // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 57–62.**

This article analyzes the work of Ukrainian writer of the early twentieth century, Hnat Mychaylychenko, «Colored Pages».

In his work, Hnat Mychaylychenko, who tried his hand at various modernist trends, refers to the poetics of Impressionism.

The work is characterized by sketchiness. «Colored Pages» are twelve independent miniature sketches without plot, in which the author conveys the complicated inner world of I-hero, a variety of feelings, emotionally colored experience. Lyrical foundation of the composition is obvious. Mychaylychenko's prose is rhythmic. The author uses division of the text close to the poetic, with frequent repetitions, including refrains and anaphoras.

The language of the work is figurative, metaphorical. Parallels of the human state and the state of nature are made, highlighted by colour writing.

**Keywords:** Impressionism, figurativeness, lyricism, colour writing.

**УДК 398.22 (=51219)**

**ПОЄДНАННЯ ГЕРОЇЧНИХ ТА СЕНТИМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У  
ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО НАРОДНОГО  
ЛЮБОВНОГО ДЕСТАНУ «КОЗУКЮРПЕЧ»**

***Гуменюк О. М.***

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

Як і більшість подібних дестанів, цей твір являє собою повчальну житейську історію. Сюжет розвивається доволі напружено й динамічно. Струнка лінійна композиція позначена мінливою настроєвою гамою, перепадами переважно контрастного характеру. Піднесена тональність вступної частини (радість народження довгожданих дітей, сподівання їх щасливої спільної долі) змінюється гострим драматизмом наступних епізодів, пов'язаних зі смертю батька юнака, віроломством батька дівчини, тяжкою розлукою закоханих. Кульмінаційна частина оповіді – радість зустрічі закоханих, яка знову змінюється настроєм напруженої тривоги. Вузлові моменти оповіді, а відтак і відзначені настроєві зміни здебільшого посилюються пісненими пасажами – прощання з матір'ю, зустріч з милою після тривалої розлуки. Прикметно, що саме пісня, в якій зринає ім'я коханої, остаточно викриває героя й спонукає до його переслідувань, стає своєрідною віхою між втішним відчуттям зустрічей з обраницею серця та гіркою новою розлукою.

Оповідь «Козукюрпеч» складна й вишукана за своєю художньою структурою. Іронічно-хімерний зачин тут своєрідно протиставлено чіткій орнаментальності трагічно обарвленої основної оповіді, що криє в собі наголос на поширеній абсурдності буденного життя, здебільшого пов'язаній з порушенням одвічної світової гармонії. Графічна чіткість простежується в антитестичному протиставленні головних та другорядних персонажів, виразна однозначність яких проте не позбавлена доволі промовистих та важливих психологічних нюансів. Властива дестану епічна монументальність невіддільна від вельми характерного для нього потужного й проникливого ліричного струменю. Відтак поєднання героїчних та сентиментальних мотивів можна вважати домінантним у його жанрово-стильовій структурі.

***Ключові слова:*** фольклор кримських татар, епос, дестан, жанрово-стильова структура.

Серед кримськотатарських епічних оповідей, сюжетну основу яких становлять зворушливі любовні історії, вирізняється багатьма своїми рисами, зокрема й особливою складністю жанрово-стильової структури фольклорний твір «Козукюрпеч». Він починається з доволі своєрідного, але не раз стріваного у фольклорних творах зачину – віршованої побрехеньки, де снується плетиво кумедних нісенітниць на кшталт «На вербі груші» чи «У Києві лобода, у городі дядько». Тут ідеться і про верблюдів, які когось кудись закликають, і про дівчаток у подібі горобчиків, і про рибок, які оперились для польоту, але на ту мить якраз небо стало мідним... Цікава згадка про водяника, точніше про коней водяника, яким присвячено цілий пасаж – вони з'їли тридцять мішків ячменю, та все ніяк не наїдяться, випили воду з трьох колодязів, та все ніяк не нап'ються... Прикметна також згадка про доньку, яка водить бровами, надто ж порада тій доньці, мовляв, не води бровами, бо ж батько-лісоруб голову відрубас... При вдумливому читанні не можна сказати, що вся ця химерна образність (образність сюрреалістичного стибу)

не має стосунку до окреслюваних далі подій. Ті події за всієї своєї позірної впорядкованості й нібито логічності насправді знаменують абсурдність буття, щоправда подану не в комічному, як у зачині, а в трагічному обарвленні.

Сюжет тут цілком традиційний – закохані зберігають вірність одне одному всупереч будь-яким, навіть щонайтяжчим життєвим випробуванням і якщо їм не вдається поєднатися в шлюбі, воліють поєднатися в смерті. Композиційні структури оповіді, як і загальна сюжетна основа, теж доволі традиційні. У вступній частині йдеться про двох заможних степовиків – Еділь-бая та Джайик-бая. Спершу зазначається, що це, так би мовити, друзі по нещастю – в одного з дбайливих господарів пропала кобила, а в другого – верблюжа. Під час пошуків цих пропаж вони зблизилися, розговорилися та з'ясували, що не лише втрати їх єднають – в обох дружини вагітні, тож приятелі домовляються про те, що коли в одного з них народиться син, а в другого дочка, вони одружать своїх дітей. Не встигли вони про це домовитись, як отримали дві сподівані звістки.

Сповідання про народження немовлят обставляється в оповіді в піднесений, мало не містичний спосіб:

*...оларнынъ янына джельдай джельдиретип бир атлы келе де:  
– Эдиль байнынъ апайы къыз тапты, – дей.  
Чоккъа бармай шу арада бир атлы даа джельдиретип келе де, оларгъа:  
– Джайык байнынъ апайы огълан тапты, – дей*

(...до них вихором примчав вершник та й каже:  
– Дружина Еділь-бая народила доньку.  
А за якусь мить ще один вершник вихором примчав та й каже:  
– Дружина Джийик-бая народила сина)

[Къырымтатар эдебияты кутюпханеси 2012, с. 291–292].

Ця цитата унаочнює властиву загальній стилістиці оповіді особливу графічну орнаментальність, антитетичну заявленій у зачині химерності, орнаментальність, що виступає втіленням світової гармонії, яку людині не варто порушувати.

Хлопчиків дали ім'я Козукюрпеч, а дівчинці – Баянсув. Як і в інших подібних історіях, діти часто стрічаються, разом вчаться і зрештою їхня приязнь переростає в кохання. Соціальний мотив у цьому творі зведено до мінімуму, а все ж він присутній. Драматичним моментом оповіді слугує раптова смерть батька Козукюрпеча, внаслідок якої батько Баянсув вирішує зламати укладену угоду, не бажаючи, аби донька виходила заміж за сироту. Персонажі твору здебільшого досить схематичні, більшою мірою закорінені в казкову традицію, тут немає таких психологічних тонкощів, як, скажімо, в дестанах «Ашик Гаріп» чи «Керем та Асилхан». Рішення батька просто констатується й мало мотивується. Можна припустити, що він робить це не з безглуздої забаганки, а з піклування про дочку, з прагнення, аби жодний натяк на тінь не затьмарював її долі. Якби там не було, але саме його неабиякий фанатизм призводить до трагічних наслідків... Отож Еділь-бай, батько дівчини, раптово зривається з родиною з насиджених місць і зникає в невідомому напрямку.



Герої любовних дестанів попри не раз властиву їм перечуленість, замріяність здебільшого все ж таки зрідні героям богатирського епосу. Одержимі пристрасстю кохання, вони сповнені рішучості в боротьбі за нього, будь-що зберігають вірність обраниці серця, йдуть до кінця шляхом честі й справедливості. Такий і Козукюрпеч. Неординарність його постаті підкреслюється виокремленням такої риси як схильність час від часу впадати в глибокий сон на сім днів і сім ночей, що певною мірою зближує нашого героя і з казковими персонажами. Цей богатирський сон надає йому особливої сили, але тут підкреслюється, що він також є і джерелом нещастя. Саме такий сон дав змогу батьковій дівчині зникнути непомітно.

Тяжко переживаючи розлуку з коханим, Козукюрпеч рушає на її пошуки. Мотив прощання з матір'ю, котра благає сина лишитись, доволі поширений у подібних фольклорних творах. У дестанах він реалізується, як правило, у віршованій формі. Тут матір нагадує синові про його багатство, про волів, коней, овець, верблюдів (кожному з різновидів степової домашньої живності присвячено окрему строфу її піднесеного вмовляння), але він лишається байдужим до всього, ніщо не здатне притлумити його душевних болів та поривань.

Герой рушає в мандрівку. Вже на її початку подається важливий у творі мотив переодягання. Чабан, до якого звернувся Козукюрпеч, не зміг відмовити багатому вбраному баєві й зарізав для нього барана. В знак подяки, а найперше, аби стати непізнаваним, Козукюрпеч обмінявся з ним одягом, а баран згодився не лише для того, щоб утамувати голод і запастися харчами в дорогу – з його шкури зшити глибоку шапку. Тут з'ясовується ще одна риса незвичайності нашого героя – на його лобі поступає особлива родима цятка у вигляді місяця й зорі. Аби приховати цей знак, юнак насуває шапку на лоба. Врешті-решт Козукюрпеч знаходить нове обійстя Еділь-бая та, непізнаваний, наймається до нього пастухом.

Зустріч з дівчиною, котру можна вважати в оповіді кульмінаційною, змальовано в піднесених небуденних тонах, відповідних неординарності постаті героя. Не встиг він подумати про такий вітер, який би звихрив і волосся на голові, і дерева в саду, й накривку на обличчі милої саме в ту мить, коли в цей сад на збадьореному тим вітром конику примчить Козукюрпеч, як усе це саме так і сталося. Таємні зустрічі приносять радість закоханим, тим більше, що батьки дівчини відбувають на цілий рік у гості. Але врешті-решт таємниця розкривається. Спостережлива дружина Еділь-бая, коли вертається з чоловіком додому, помічає на лобі пастуха, що стояв край дороги, родимку у вигляді місяця й зорі. Отож не так і довго триває радість закоханих. Оповідь набуває тривожної напруги, увиразнено колоритно відтвореними перипетіями, деталі яких часом набувають містичного характеру.

Таємниця розкрита не до кінця. Батьки гадають, що їхня дочка ще не знає, хто насправді той невідомий пастух, що прибув до них, і пристають на її пропозицію не лише вбити, а й принизити зухвальця, який нібито непоштиво зустрів край дороги свого господаря. З округи скликаються молоді джигіти, що прибувають на своїх конях для участі в перегонах та інших змаганнях. Нетерплячий Еділь-бай вирішує насамперед влаштувати пісенний конкурс і таким чином дізнатися, хто ж саме з прибулих Козукюрпеч, адже в його пісні неодмінно має прозвучати ім'я Баянсув.

Поки триває конкурс, Баянсув гострим ножем підрізає підпруги прив'язаних неподалік коней, простежуючи, аби Каурий коханого був наготові. Зрозуміло, що після виконання пісні юнакові вдається втекти й уникнути загибелі.

Ще один гостро драматичний пасаж оповіді пов'язаний з горобчиком, який переймається співчуттям до розлучених закоханих і стає поміж ними зв'язковим. Під час моторошних знущань над пташкою одного з пильних прислужників Еділь-бая горобчик мимоволі виказує місце перебування героя, який саме спить своїм богатирським сном. Відтак той лиходій без особливих зусиль підступно відтинає сонному голову, за яку обіцяно одруження з Баянсув.

Дівчина не виявляє душевного сум'яття і зовні спокійно переконує батька в необхідності поховати бідолаху. Похорон доручають тому ж таки прислужнику-аскеру. Та дівчині вдається влаштувати все згідно зі своїми задумом. Вона просить викопати дві могили й вихопивши ножа, пробиває собі груди. Співчутливий візник ховає поруч безталанних закоханих, які відтак навіки лишаються разом.

Фінал оповіді пов'язаний з постаттю аскера, якого вдається перехитрити дівчині – вона спонукає його спуститися на мотузках у глибокий колодязь за водою, воду витягає, а самого кривдника лишає в колодязі. Коли один з пастухів пізніше витягає того аскера, то з ненависті вбиває його своїм дебелим ціпком, та так, що мізки лиходія опиняються між могилами Козукюрпеча й Баянсув. На могилах закоханих виростають розкішні троянди, а з мізків лиходія постає колючий будяк. Люди повсякчас виривають той будяк та насолоджуються духмяністю чарівних квітів.

Як і більшість подібних дестанів, цей твір являє собою повчальну житейську історію, в якій осмислення соціально-побутових реалій увиразнюється елементами легендарними й казковими. Сюжет розвивається доволі напружено й динамічно. Струнка лінійна композиція позначена мінливою настроєвою гамою, перепадами переважно контрастного характеру. Піднесена тональність вступної частини (радість народження довгожданих дітей, сподівання їх щасливої спільної долі) змінюється гострим драматизмом наступних епізодів, пов'язаних зі смертю батька юнака, віроломством батька дівчини, тяжкою розлукою закоханих. Кульмінаційна частина оповіді – радість зустрічі закоханих, яка знову змінюється настроєм напруженої тривоги, настроєм, що зрештою набуває ознак високого трагедійного пафосу. Вузлові моменти оповіді, а відтак і відзначені настроєві зміни здебільшого посилюються пісненими пасажами – прощання з матір'ю, зустріч з милою після тривалої розлуки. Прикметно, що саме пісня, в якій зринає ім'я коханої, остаточно викриває героя й спонукає до його переслідувань, стає своєрідною віхою між втішним відчуттям зустрічей з обраницею серця та гіркотою нової розлуки.

За всієї простоти, переважно однозначності персонажів чи не кожен з них криє в собі певну недомовленість, таємничість, а їхня система не лише чітка, а й доволі вишукана. Про це вже певною мірою йшлося в зв'язку з постаттю Еділь-бая, віроломного батька дівчини, проте якісь передумови до можливого розуміння мотивів його поведіння аж ніяк не применшують жорстокості й недалекоглядності його фанатизму, котрий, будучи основною причиною відтворених нещасть, піддається тут виразному осуду.

Доволі своєрідна у творі насамперед постать головного героя. У своїй вірності коханій, відданості їй всупереч навіть найбільш несприятливим обставинам це типовий провідний персонаж любовного дестану. Але в постаті Козукюрпеча зберігаються легендарно-казкові риси, які сягають навіть міфологічних джерел. Велика сила його любовної пристрасті зрідні небуденності його натури, змалювання якої має певний зв'язок з традиціями богатирського епосу. Про це свідчить зокрема його поринання час від часу в глибокий семиденний сон. Винятковість постаті героя підкреслюється й особливим знаком на чолі – родимою цяткою у вигляді місяця й зорі. Однак ці риси в контексті розвитку сюжету виявляються ознаками не лише сили, а й слабкості, вразливості героя, відіграють в його долі не менш фатальну роль ніж люта затятість його антагоніста. Саме під час семиденного сну Козукюрпеча батькові дівчини вдається разом з родиною та великим господарством перебраться в інші краї. Саме під час цього сну героя було підступно вбито. А особлива родима цятка, яку юнак намагався приховати під баранячою шапкою, прислужилася лиховісному впізнанню його дружиною Еділь-бая. Подібну роль виконує й співочий талант героя, котрий у щирому натхненні не міг не виявити захоплення коханою й не виспівати її імені. Усе це викликає особливе співчуття до закоханого страждальця.

Постать Баянсув спершу ніби непомітна, чим підкреслюється особлива скромність та покірливість героїні, яка не може перечити батьковій волі, протистояти рішучості Еділь-бая. Мабуть, не випадково її ім'я навіть не винесено в заголовок, на відміну від того, як це робиться в інших аналогічних історіях, – «Гаїр і Зоре», «Керем та Асилхан» тощо. Однак вона зрештою виявляє не меншу відданість коханню, ніж її суджений, виявляє не меншу, а може й більшу рішучість, ніж та, що притаманна її батькові. Вона не йде на прямий конфлікт з батьком, не явно, але все ж наполегливо бореться за свою любов, прагне врятувати милого. А коли це не вдається, воліє поєднатися з ним у смерті.

Загибель закоханих швидко стає відомою в окрузі й викликає щире співчуття. Тож коли один із пастухів витягає з криниці вбивцю-аскера, то мститься йому за смерть Козукюрпеча й Баянсув. Як бачимо, різке протиставлення відбувається в творі як на рівні головних, так і другорядних персонажів, що надає їхній системі, а відтак і загальній образності дестану певної панорамності. Не лише люди, а й природа небайдужа до описуваних трагічних подій. Пам'ятаємо, як у кульмінаційний момент усе довкола сколихнув бурхливий вітер. А в фіналі на могилах закоханих розквітли чудові троянди, з мізків лиходія проріс будяк. Такий досить поширений у казках та легендах фінал тут, як бачимо, набуває особливого звучання.

Пройнята драматизмом, який сягає граней трагізму, обарвлена легендарно-казковими тонами розгорнута житейська історія невіддільна також від колоритних побутових реалій, що лежать в основі її образності. Перед нами постають ненав'язливі й лаконічні, підпорядковані напруженій оповіді, але при тому доволі виразні картини степового буття. До того ж підкреслюється, що йдеться тут саме про ногайські степи. Заможні баї – це насамперед дбайливі господарі, для яких пропажа коня чи верблюжати – це ціла подія попри те, що вони (про це йдеться

зокрема в пісенному благанні матері героя) володіють цілими табунами й отарами різної живності. Господині тут самі виготовляють хліб, про що дізнаємося з прохання Козукюрпеча до матері спекти хлібину, яку він, збираючись у путь, кладе за пазуху. Не дає в дорозі голодувати й бараняче м'ясо, яке кладеться в спеціально вичищені нутрощі тварини. Пам'ятаємо, що один з чабанів не відмовив багато вбраному молодому баєві й зарізав для нього барана. Фігурує в оповіді й протиставлення ошатного одягу бая й убогої одежі звичайного пастуха.

Епічна оповідь «Козукюрпеч» складна й вишукана за своєю художньою структурою. Іронічно-хімерний зачин тут своєрідно протиставлено чіткій орнаментальності трагічно обарвленої основної оповіді, що криє в собі наголос на поширеній абсурдності буденного життя, здебільшого пов'язаний з порушенням одвічної світової гармонії. Графічна чіткість простежується в антитестичному протиставленні головних та другорядних персонажів, виразна однозначність яких проте не позбавлена доволі промовистих та важливих психологічних нюансів. Властива дестану епічна монументальність невіддільна від вельми характерного для нього потужного й проникливого ліричного струменю. Відтак поєднання героїчних та сентиментальних мотивів можна вважати домінантним у його жанрово-стильовій структурі. Разом з тим у цьому фольклорному творі вельми відчутне відлуння поетичних ознак чарівної казки та богатирського епосу.

#### Список літератури

1. Бекиров Дж. Къырымтатар халкъ дестанларынынъ хусусиетлери // Дестанлар / Топлагъан ве тертип эткен Джафер Бекиров. – Ташкент : Гъафур Гулям адына эдебият ве санъат нешрияты, 1980. – Б. 6–25.
2. Дестанлар / Топлагъан ве тертип эткен Джафер Бекиров. – Ташкент: Гъафур Гулям адына эдебият ве санъат нешрияты, 1980. – 152 б.
3. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1974. – 728 с.
4. Къырымтатар эдебияты кутюпханеси. Халк иджады: масалар, эфсанелер, дестанлар – Бібліотека кримськотатарської літератури: казки, легенди, епоси / упор. Сабріє Кандимова, Нузет Умеров. – Львів : Світ, 2012. – 640 с.
5. Музафаров Р. Очерки фольклора тюркоязычных народов : автореферат ... д. филол. н. / Рефик Музафаров. – Баку : Академия наук Азербайджанской ССР, Отделение общественных наук, 1967. – 28 с.

**Гуменюк О. Н. Сочетание героических и сентиментальных мотивов в художественной структуре крымскотатарского народного любовного дестана «Козукюрпеч» / О. Н. Гуменюк // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 63–69.**

Как и большинство подобных дестанов, это произведение представляет собой поучительную житейскую историю. Сюжет развивается довольно напряженно и динамично. Стройная линейная композиция сопровождается изменчивой эмоциональной гаммой, перепадами преимущественно контрастного характера. Возвышенная тональность вступительной части (радость рождения долгожданных детей, ожидание их счастливой общей судьбы) сменяется острым драматизмом последующих эпизодов, связанным со смертью отца юноши, вероломством отца девушки, тяжелой разлукой влюбленных. Кульминационная часть сказания – радость встречи влюбленных, которая снова сменяется настроением напряженной тревоги. Узловые моменты сказания, а вместе с этим и отмеченные эмоциональные перепады преимущественно усиливаются песенными пассажами – прощание с матерью, встреча с милой после длительной разлуки. Примечательно, что именно песня, в которой звучит имя любимой, окончательно изобличает героя и побуждает к его преследованию, стает

своеобразной вехой между радостным ощущением встреч с избранницей сердца и горечью новой разлуки.

Сказание «Козукюрпеч» сложно и изысканно по своей художественной структуре. Иронично-причудливый зачин здесь своеобразно противопоставлен четкой орнаментальности трагически окрашенного основного повествования, таящего в себе акцент на распространенной абсурдности обыденной жизни, преимущественно связанной с нарушением извечной мировой гармонии. Графическая четкость прослеживается в антитетическом противопоставлении отдельных главных и второстепенных персонажей, выразительная однозначность которых все же не лишена довольно красноречивых и важных психологических нюансов. Присущая дестану эпическая монументальность неотъемлема от весьма характерного для него сильного и проникновенного лиризма. Таким образом, сочетание героических и сентиментальных мотивов можно считать доминантным в его жанрово-стилевой структуре.

**Ключевые слова:** фольклор крымских татар, эпос, дестан, жанрово-стилевая структура.

**Humeniuk O. M. The unity of heroic and sentimental features in art structure of folk destan (narrative) by Crimea Tatars «Kozukiurpech» / O. M. Humeniuk // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 63–69.**

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 "Kozukiurpech", which is the main object of consideration in this article. As the majority of the similar destans, this composition is an informative worldly story. A plot is proceeding rather hard and dynamically. A slender linear composition accompanies with a changeable emotional gamut, with the overfalls having mainly contrasting character. An elevated key of the introductory part (gladness of the long-awaited children's birth, expecting of their happy destiny) changes by the sharp dramatic effect of the following episodes, connected with the death of the young man's father, the perfidy of the girl's father, the severe separation of the lovers. The culmination of the story is the gladness of the lover's meeting, which changes into the mood of tense alarm again. Both the key moments of the story and the mentioned emotional overfalls mostly increase by the song passages – parting with the mother, meeting with the beloved one after the long separation. It is noteworthy that the song, which the name of the beloved girl sounds in, finally exposes the character and induces to his pursuit, becomes the original landmark between the happy feeling of the dating with the wish of his heart and sadness because of the new parting.

The story «Kozukiurpech» is the complicated and exquisite by its art structure. Here the ironically bizarre introduction is opposed to the clear ornamenting of the tragically coloured main narration, that hides the accent on the widespread absurdity of the routine life inside. It is mainly connected with the destruction of the unbegun world harmony. A graphic clearness is traced in the antithetic opposing of the particular main and second-rate characters, though their expressive unambiguity is not deprived of rather eloquent and important nuances. Inherent in destan, epic monumentalism is inseparable from strong and profound lyricism, that is rather characteristic of it. So the combination of the heroic and sentimental motives can be considered to be dominant in its genre and style structure.

**Keywords:** folklore by Crimea Tatars, epos, destan, genre and style structure.

УДК 801.81 : 398.3.477

## ХРОНОЛОГІЧНІ МАРКЕРИ УКРАЇНСЬКОГО ОКАЗІОНАЛЬНО- ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ

*Кривенко О. В.*

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

У статті звернено увагу на проблему класифікації okazіонально-обрядового фольклору. Традиційна і основна на сьогодні прагматична класифікація не дає вичерпного уявлення про художній світ замовлянь. Запропоновано хронологічні маркери, за якими визначається приблизний період появи того чи іншого тексту. В результаті стає можливим з'ясувати джерело того чи іншого сюжету (протосюжету, мотиву) в українському фольклорі. Завдяки знайденню паралелей у хронологічно тотожних текстах, уявленнях, зображеннях тощо зміст okazіонально-обрядових текстів стає більш зрозумілим.

**Ключові слова:** okazіонально-обрядовий фольклор, замовляння, сюжет, протосюжет, мотив, класифікація, хронологічний маркер.

В українській фольклористиці усталеною є класифікація замовлянь відповідно до їхньої прагматичної мети. У ХІХ ст. П. Єфименко слідом за Л. Майковим (укладачем «Сборника Великороссийских заклинаний» [3]) згрупував замовляння так: «Кохання», «Шлюб», «Здоров'я та хвороби», «Побут», «Промисли та заняття», «Стосунки суспільні», «Стосунки з природою», «Стосунки із надприродними істотами». Подальші класифікації склалися за саме таким утилітарним принципом.

Проте в okazіонально-обрядовому фольклорі існує велика кількість сюжетів, протосюжетів та мотивів, які повторюються у різних тематичних групах текстів, тобто є поліфункціональними. Для систематизації таких структурних одиниць за формозмістом використовуються спеціалізовані покажчики (наприклад, «Восточнославянские заговоры: Материалы к функциональному указателю сюжетов и мотивов. Аннотированная библиография» [1]). Однак з огляду на те, що важливою особливістю будь-якого фольклорного тексту взагалі та замовляння зокрема є діахронний розвиток його сюжетики, пов'язаний із усністю, варіативністю, анонімністю, імпровізаційністю, тобто із самою природою уснопоетичної творчості з одного боку, а з іншого – із соціально-історичними обставинами, контактами з іншими народними традиціями та відповідними взаємовпливами, сюжет фольклорного твору є очевидним маркером періоду виникнення й побутування.

Перш за все ступінь архаїчності магічних текстів визначається ступенем «християнізації»: чим менше таких нашарувань, тим давніший текст. По-друге, цілий сюжет може вказувати на певний період. Наприклад, так званий *сисиніївський сюжет* (протосюжет) дає підстави для віднесення замовляння до більш-менш

конкретного періоду, зокрема (на перший погляд) до XIV або межі XIV–XV століть, тобто часу, яким датований запис на давньоруській берестяній грамоті № 930 «сисинієвої легенди» [2, с. 136], яка виглядає наступним чином: святі Сисиній та Сихаїл сидять на Синайських горах, дивляться на море і бачать, як з небес зчинився шум «веліко і страшно», бачать янгола, що злетів до них з небес; він має крижані обладунки та полум'яну зброю; знов здійнявся шторм на морі – і з нього вийшли простоволосі жінки і вирішили святі Сисиній та Сихаїл... На цьому текст обривається, але на підставі відомих паралелей вдається реконструювати решту тексту: жінки, що вийшли з моря – це лихоманки-трясовиці, що назвалися дочками царя Ірода і відкривали свої імена по черзі, за чим відбувалося закляття їх іменами Сисинія, янголів та чотирьох євангелістів [2, с. 136].

Подібна «сисинієва легенда» є надзвичайно розповсюдженою у світі і відома також у грецькій, коптській, ефіопській, вірменській, румунській, сирійській, арабській та єврейській традиціях [8], що вже саме по собі дає багатий матеріал для спеціалізованих ґрунтовних досліджень. Варіант, зафіксований у названій вище берестяній грамоті, відомий в українському, російському та болгарському середовищі і має, імовірно, південнослов'янське походження [2, с. 136].

Той факт, що зазначений варіант відомий різним народам, вказує на імовірні спільні суспільно-історичні реалії. Теза про південнослов'янське походження дозволяє прослідкувати вектор його появи та розповсюдження у слов'янському просторі. Далі необхідно долучати дані з історії, культурології, етнографії та інших гуманітарних наук, щоб дослідити суспільно-історичні обставини та впливи у той період, коли цей варіант «сисинієвої легенди» був записаний. Далі можна віднайти зв'язок із рештою відомих у різних етнокультурах варіантах і зрештою знайти першоджерело (його географічну локацію).

Під час таких пошуків було з'ясовано, що подібний сюжет був відтворений на давньоруських та візантійських амулетах-змійовиках [5], де також була вміщена своєрідна ілюстрація до легенди: зображення голови істоти, схожої, на перший погляд, на Горгону, однак така композиція зі зміями не зустрічається у художній традиції ніде, крім цих пам'яток [6, с. 109]. Дослідники датують появу цього образу у готовому вигляді (без ознак тривалого становлення) у візантійському культурному просторі X століттям [9, с. 31]. І. Переседов зазначає, що нетипова для Візантії кругла форма цих амулетів, зображення змії, що не викликають відрази, солярний характер композиції, наявність астральних знаків, а також відомості щодо історії розповсюдження окремих пам'яток вказують на Малу Азію як батьківщину таких виробів [6, с. 110]. У Візантії деякі з них видозмінюються – збільшується кількість змії (6, 7, 8) та на одному боці з'являється зображення *святого вершника*, який перемагає жінкоподібного демона [6, с. 110]. Така видозміна форми при тому ж змісті стає особливо показовою у співставленні із традиційним слов'янським сюжетом про святого вершника-змієборця (наприклад, Георгія).

Повторювані магичні формули, розміщені на змійовиках, називають «*hystera-формула*». Прикметно, що композиція змінювалася від примітивної до повністю заповненого зміями кола із оголеною *жіночою* фігурою в центрі [6, с. 111]. Таким

чином ствердився зв'язок між зображеннями на змійовиках та жіночими істотами-демонами із «сисинієвої легенди».

Перший текст було залучено до аналізу змісту *hystera*-формули у XIX ст. М. Соколовим. Цей okazіонально-обрядовий текст, що на одному з єгипетських папірусів, датованому III–IV століттями нашої ери мав назву «Для підйому матки», є таким: «Заклинаю тебе, матицю, /*тим, що ствердився на безодні до буття неба або землі, або моря, або світла, або темряви, що створив янгола (...)*/ повернутися на місце і не відхилитися ані у праву частину ребер, ані у ліву частину ребер і не кусати у серце, як собака. Але встань і залишайся на своїх місцях і мене не [турбуй]. Заклинаю тебе тим, хто від початку створив небо і землю і все, що на ній. Аллілуйя, аміні!» [8, с. 137].

Дж. Спаєр після використовував його у подальших дослідженнях на цю тему наприкінці XX ст., додавши ще один твір, записаний на золотій пластинці: «Я заклинаю Тебе, о Матка Іпси (*Ipsa*), яку народила Іпса, щоб Ти ніколи не покидала свого місця: імям непереможного, живого Господа Бога залишайся на своєму місці, [яке] у Іпси, яку Іпса народила» [9, с. 43]. Бачимо в обох текстах, обраних для пояснення сенсу змійовиків двома авторитетними дослідниками, у різних країнах, незалежно один від одного, але одночасно, однакову медичну прагматику – лікування матки (*hystera*), від чого формули на змійовиках отримали відповідну назву. Однак остаточно пояснюється зміст після наведеної В. Молотиловим тези про *hystera* (матка, пізніше – похідне «істерія») як видозміну імені непереможної на полі битви розлученої богині Іштар, дешифрованого як «Иша тар» = «жінка» + «метушитися» [4].

Аналіз сюжетики замовляння у хронологічному аспекті дає цінний матеріал для розуміння першозмісту твору.

Оскільки замовляння мають багатовікову історію і водночас відрізняються невеликим обсягом та специфічною символізацією змісту, доцільно розглядати не сюжет (протосюжет, мотив) в цілому, а виділити окремі хронологічні маркери, тобто риси, які вказують на певний період, що позначився на тому чи іншому тексті. Загалом можемо виділити наступні стрижневі *хронологічні маркери* (перший варіант вираження кожного з них вказує на архаїчність, останній – на пізніше походження тексту або його варіанту).

1. Головні дійові особи замовляння:

- тварини чи астральні образи-символи (людина звертається по допомогу до природи, а не до людей);

- антропоморфні істоти (вплив соціуму).

2. Стать головної дійової особи в тексті:

- жінка (що є відображенням панівного колись матриархального ладу);

- чоловік (відображення пізнішого патріархату).

3. Наявність імені у тексті:

- без імен (людина напряду зверталася по допомогу, без посередників);

- використання імен дійових осіб або об'єкта замовляння («замовника»).

4. Адресат звертання по допомогу:

- природні стихії, об'єкти;



- надприродні персоніфіковані «сили», мертві пращури.

5. Час, коли відбувається дія у замовлянні:

- вночі (про ніч як ознаку архаїчності замовлянь детально роз'яснює М. Новикова у «Прасвіті українських замовлянь»);

- вдень (порівн. календар і вимірювання часу за рухом сонця, які прийшли на зміну спостереженням за рухом місяця).

6. Рівень зрозумілості сюжету:

- заплутаний протосюжет (пов'язаний із відірваністю сучасної людини від тогочасного світоглядного контексту);

- схематичний, але зі зрозумілою логікою.

7. Сакральні числа у тексті:

- два (парність, пов'язана із анатомією людини, у якої дві руки, дві ноги, два ока і т. д., із уявленнями про симетрію);

- три, сім, дванадцять (семантизовані за допомогою міфо-релігійного осмислення числа).

8. Наративна стратегія:

- монологічно-вокативна (звертання по допомогу без очікування на відповідь) або монологічно-розповідна (передбачає «відповідь» адресата або розповідає про бажане як про дійсний факт);

- діалогічна.

9. Ритмомелодична організація тексту:

- ритмізований нерівноскладовий текст із принагідними співзвуччями та повторами;

- виразне римування та віршований розмір.

10. Релігійна символіка та образність:

- відсутня (оскільки магія виникла набагато раніше, ніж будь-який тип релігії);

- наявна у вигляді очевидних образів та/або імен, язичницьких або християнських евфемізмів («Іродові дочки» замість трясовиць, «Юрієві пси» замість вовків тощо).

Такими є основні хронологічні маркери для okazіонально-обрядових текстів. Під час детальнішого аналізу можливо класифікувати замовляння за хронологією та джерелом походження протосюжетів, окремих образів, символів тощо. Отже, хронологічна класифікація okazіонально-обрядових текстів є достатньо проблематичною з огляду на велику кількість необхідного для неї матеріалу, однак вона суттєво полегшує розуміння протосюжетів, сюжетів та мотивів.

#### **Список літератури**

1. Восточнославянские заговоры : материалы к функциональному указателю сюжетов и мотивов. Аннотированная библиография / авторы-сост. Т. А. Агапкина, А. Л. Топорков. – М. : Индрик, 2014. – 320 с.
2. Гиппиус А. А. «Сисиниева легенда» в новгородской берестяной грамоте / А. А. Гиппиус // Заговорный текст. Генезис и структура. – М. : Индрик, 2005. – 520 с.
3. Майков Л. Великорусские заклинания / Л. Майков. – Спб. : Типография Майкова, 1869. – 164 с.
4. Молотилов В. Красотка [Електронний ресурс] / В. Молотилов. – Режим доступу : [http://www.ka2.ru/under/fobos\\_medusa.html](http://www.ka2.ru/under/fobos_medusa.html).
5. Николаева Т. В. Древнерусские амулеты-змеевики / Т. В. Николаева, А. В. Чернецов. – М. : Наука,

1991. – 124 с.
6. Переседов И. Г. Об амулетах-змеевиках и их связи с нательными крестами и иными предметами церковной культуры / И. Г. Переседов // Византия в контексте мировой истории. Материалы научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. – С. 108–121.
  7. Сборник малороссийских заклинаний / сост. П. Ефименко. – М.: Университет. тип., 1873. – 70 с.
  8. Соколов М. И. Новый материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками / М. И. Соколов // Древности. Труды Славянской комиссии имп. Московского археологического общества. – Т. I. – М., 1895. – С. 137.
  9. Spier J. Medieval Byzantine magical amulets and their tradition / J. Spier // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – Vol. 56. – 1993. – P. 31-33.

**Кривенко О. В. Хронологические маркеры украинского окказионально-обрядового фольклора // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 70–74.**

В статье идёт речь о проблеме классификации окказионально-обрядового фольклора. Традиционная и основная на сегодня прагматическая классификация не даёт исчерпывающего представления о художественном мире заговоров. Предложены хронологические маркеры, по которым определяется примерный период появления того или иного текста. В результате становится возможным проследить первоисточник того или иного сюжета (протосюжета, мотива) в украинском фольклоре. Благодаря поискам параллелей в хронологически тождественных текстах, представлениях, изображениях и т. д. содержание окказионально-обрядовых текстов становится более прозрачным.

**Ключевые слова:** окказионально-обрядовый фольклор, заговор, сюжет, протосюжет, мотив, классификация, хронологический маркер.

**Kryvenko O. V. Chronological markers of the Ukrainian occasional-and-ceremonial folklore / O. V. Kryvenko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – V. 27(66), № 4. Part 2 – P. 70–74.**

The main idea of the article is problematical character of classification of the Ukrainian occasional-and-ceremonial folklore, which is explained by the traditional use of imperfect pragmatic classification. The last one doesn't give an exhaustive idea of the art world of incantations.

The analysis of an incantations on the example of known “sisiniy’s legend” (“sisiniyeva legend”) with attraction of materials about inscriptions on amulets (known as “Hystera- formulas) is in exchange offered. After the carried-out detailed analysis of the specified story it was found out that research has considerable prospects in such direction.

Chronological markers function in texts of this kind. They allow to define the approximate period of emergence of the story. Among them such units are considered: main characters (animal or person; woman or man), existence of a name or sacral numbers in the text, addressee of the request for the help (nature or ancestor), level of clearness of a story, narrative strategy, rhythm and melodic organization of the text, religious symbolics and figurativeness. As a result there is an opportunity to define the functioning period and track its primary source.

Chronological classification of occasional and ceremonial works is rather problematic in connection with a large amount of material, necessary for it, but thanks to searches of parallels in chronologically identical texts, representations, images, etc. the contents of occasional-and-ceremonial texts become more transparent.

**Keywords:** occasional-and-ceremonial folklore, incantation, plot, motif, classification, chronological marker.

УДК 821.161.2-3.09

**ПОЄДНАННЯ БІБЛІЙНОЇ ТА КОМУНІСТИЧНОЇ СИМВОЛІКИ  
В ПОСТАТІ ПРОВІДНОГО ПЕРСОНАЖА  
ПОЕМИ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ «ХРИСТОС»**

*Курко А. Ю.*

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

У статті розглядаються особливості інтерпретації образу Христа в однойменній поемі Володимира Сосюри, зокрема використання біблійної та комуністичної символіки при зображенні цього біблійного персонажа. Аналізується ступінь дослідження цього питання в сучасних літературознавчих працях. Звертається увага на основні тенденції трактування образу Ісуса Христа в українській літературі, на фольклоризацію і творче переосмислення сюжетів Нового Заповіту, що також властиво і для досліджуваної поеми. Поряд із загальновідомими біблійними постулатами В. Сосюра вкладає в уста Христа видозмінені лозунги сучасних поетові реалій. Таке поєднання надало біблійному персонажеві рис типової постаті епохи 30-х–40-х років ХХ ст.

**Ключові слова:** біблійна символіка, інтерпретація образу, фольклоризація.

Поема В. Сосюри «Христос» (1949), як власне й інші твори письменника на біблійно-міфологічні сюжети, не викликає особливого зацікавлення в сучасних літературознавців. Більшість з них не надає існуванню у творчій спадщині В. Сосюри поем біблійного спрямування особливого значення. Зокрема твір «Христос» розглядають у найкращому випадку в контексті всієї епічної спадщини В. Сосюри або ж як рядовий твір української літератури, де використано біблійно-міфологічні сюжети. При цьому детальний художній аналіз цього твору в сучасних працях майже відсутній. Вчені здебільшого обмежуються наведенням коротких зауважень, очевидно, вважаючи поеми Сосюри, написані на біблійно-міфологічні сюжети, не найбільш важливими зразками літературної спадщини письменника. Часто, аналізуючи ці поеми, критики спираються не на їх художній зміст, а на біографічні відомості з життя В. Сосюри періоду, коли було написано твір.

Звичайно, це зумовлене тим, що цей твір як і багато інших вилучених радянською цензурою з творчого доробку В. Сосюри, було опубліковано порівняно недавно. Спричинений цим брак критичного матеріалу значно ускладнює ознайомлення з поемою. Найпростішим шляхом ідуть ті літературознавці, які обмежуються описом умов написання твору і називають його виявом душевних проблем, не розкриваючи сутність цього вияву. Але це явище більш характерне для праць, які з'явилися протягом 90-х років (статті С. Гальченка, В. Костюченка, В. Гриценка). Більш ґрунтовний аналіз можна спостерігати у працях Ю. Бурляя та в наукових статтях, які з'явилися в останні п'ять років (В. Краснікової, Л. Царик, В. Антофійчука, М. Багрій). Але таких праць іще вкрай обмаль.

Отож Сосюрині поеми біблійного спрямування – найменш досліджена частина епіки поета. Це зокрема це дається взначи при спробі пошуку літературознавчих праць, які були б присвячені поемам «Ваал» та «Мойсей». Тут неможливо не згадати працю В. Краснікової «Заборонена епіка Володимира Сосюри», яка сьогодні залишається практично єдиною, де можна знайти аналіз цих творів. Поему «Мойсей», крім В. Краснікової та Ю. Бурляя, наразі не досліджував детально ще жоден літературознавець. Щодо поеми «Ваал», зі спробами дослідження певних її сюжетних особливостей та образної системи можна ознайомитися, прочитавши статтю В. Гриценка «Одкровення предтечі, ачи Сповідь пророка? Фантастика й реальність у поемах Володимира Сосюри «Ваал», «Каїн» та «Христос», а також у вже згаданій праці В. Краснікової та у статті Ю. Бурляя «Я в вас живий!» В. Костюченко згадує обидві поеми в своєму есе «Біль аж до краю дороги», але не вважає за потрібне зупинитися на цих творах.

Згадування біблійно-міфологічної епіки В. Сосюри у працях С. Гальченка та В. Костюченка представлені як звичайні констатації фактів: так, були такі твори. В. Костюченко пов'язує написання цих творів з негараздами в особистому житті письменника і сприймає їх як вияв його духовної кризи. На думку С. Гальченка, поеми «Каїн», «Христос», «Ваал», «Мойсей» мають ознаки незавершеності, і літературознавець застерігає читачів від пошуків у цих творах ремінісценцій та підтекстів, оскільки, на його думку, поема була створена у хвилини великого душевного болу – і власного, і суспільного. У полеміку з С. Гальченком вступає В. Гриценко. Стаття «Одкровення предтечі, ачи Сповідь пророка? Фантастика й реальність у поемах Володимира Сосюри «Ваал», «Каїн» та «Христос», хоч і містить у собі змістові помилки, які спотворюють сюжет поеми «Каїн», однак є цінною тим, що в ній робиться спроба дослідження проблематики поем «Каїн» та «Христос» з проекцією сюжетів цих поем на епоху, в яку жив В. Сосюра. Ідеться також про уявлення письменника про потойбічні світи та феномен виникнення людей на Землі. Дослідник звертає увагу на те, що в поемі «Ваал» змальовано поєднання так званої «божественної теорії» виникнення життя з теорією еволюції.

Композиційні особливості, сюжетні перипетії та образні системи творів В. Сосюри, написаних на біблійно-міфологічні сюжети, досліджує Ю. Бурляй. З його інтерпретацією поем «Христос», «Ваал», «Мойсей» можна ознайомитися, прочитавши статтю «Я в вас живий!» Дослідником також приділяється увага поемі «Каїн» у статті «Червінський Орфей».

Заслужують уваги праця В. Антофійчука, присвячена поемі «Христос», де досліджуються особливості використання поетом євангельського сюжетно-образного матеріалу, та праця Л. Царик, де відображено подвійність художнього світогляду письменника у вищезгаданій поемі і зазначається, що таке явище було характерним для численної кількості представників української інтелігенції 20-х–40-х років ХХ ст.

Найбільш ґрунтовною відповідною працею на сьогодні залишається кандидатська дисертація В. Краснікової «Заборонена епіка Володимира Сосюри», де поеми розв'язуються в сучасному ключі з баченням у минулому проблем сучасності, із відчуттям присутності у різних епохах. У праці зазначається, що

об'єднує твори автора біблійного спрямування розробка моральних проблем, проблем добра і зла, світла і темряви, вірності і зради. І, зрозуміло, В. Сосюра і тут "вмотивовує" мотиви кохання, інакше це був би не Сосюра. Взаємини біблійних чоловіка і жінки В. Сосюра переносить на грішну землю, у свій світ трактування таких взаємин і теми кохання насамперед.

М. Багрій у дисертації, присвяченій зокрема поемам В. Сосюра біблійного спрямування, зазначає, що одним з найважливіших аспектів у дослідженні цих творів є повернення автора до біблійно-образного джерела навіть у часи домінування атеїстичного дискурсу, а також поєднання в художньому світі біблійних поем Сосюра різнорідних часопросторових площин: хронотопної площини біблійних подій, що отримує особливу інтерпретацію, і площини сучасного світу автора з відображенням у ній тогочасних комуністичних реалій [4, с. 124–125]. Яскравим прикладом цього явища може виступати поема «Христос», де при зображенні головного героя В. Сосюра вдається до поєднання біблійної та комуністичної символіки.

Слід зазначити, що трактування образу Ісуса Христа українською літературою у своїх основних напрямках відображає тенденції звернення світової культури до євангельського матеріалу. У найбільш загальній формі чітко простежуються своєрідні етапи трансформації основного персонажа Нового Завіту. Це стосується фольклоризації, творення легенд та апокрифів, орієнтації літератури на канон, творчого переосмислення загальновідомих вчинків, ситуацій, мотивувань. Цілком зрозуміло, що при цьому досить суттєву роль відіграє національна специфіка літератури, яка використовує цей матеріал.

Етап фольклоризації Нового Завіту та створення легенд базувався на принципах народної етики та з активним використанням фольклорної поетики. Певне спрощення євангельських подій і мотивувань полегшувало сприйняття і розповсюдження канонічного матеріалу. Що ж стосується літературних трактувань образу Месії, то українські автори різних часів і особливо у ХХ ст. тісно пов'язують євангельські оповіді та їх аксіологію з драматичними процесами певного періоду, тобто періоду створення тієї чи іншої версії. Однак подібна «націоналізація» аж ніяк не збіднює загальновідомий матеріал. Вона, як правило, здійснюється з урахуванням закономірностей і своєрідності звернення світової літератури до образу Боголюдини [1].

Фольклоризація оповіді про Христа та його оточення, тенденція орієнтування на зближення Месії зі світом звичайних людей є характерною рисою багатьох українських творів ХХ ст. – «Легенди і оповідання» (1906) та «По дорозі в Сихем» (1923) К. Гриневичевої, «Сумний Христос» (1928), «Христос і поет» (1928), «Великодня легенда» (1931) О. Дучимінської, «Во дні они...» (1935) та «Подорожній» (1953) Н. Королевої, «Жертва на Голгофті» (1939?) Р. Кедро, «Гарфа Леїлі» (1953) К. Малицької, «Хрест» (1976) М. Руденка тощо [2, с. 160].

Не відійшов від цієї тенденції і В. Сосюра. Досить знаковим є те, що сам він визначає жанр своєї поеми саме як легенду. Особливістю образу Христа, створеного В. Сосюрою, є вкладення в уста персонажа біблійної істини: «Бог – це любов». «Сім

мудреців», в яких, за сюжетом поеми, Христос «проходить зоряні семестри», благословляють його таким чином:

Неси Любов. Вона ж – відплати гнів,  
людського духу вічні верховини,  
Иди і вчи, між рож і між тернів...  
Любов і гнів – це почуття єдине.  
Любов до світла – ненависть до тьми.  
Але любов – це в кожному людському серці.  
Її нема там, де вітри зими  
у душах злих... [11, с.183].

Письменник дотримується біблійних традицій зображення Сина Божого, але це не заважає йому зобразити Христа революціонером, який закликає народ боротися за краще життя, готовий вести його у запеклий двобій з панівним класом, у ролі якого в поемі виступає «Рим-вампір». Образу Христа, який у Біблії зображений як втілення всепрощення, доброти та спокою автор надає войовничих рис, революційного пафосу:

То не сонце над землею  
після хмар, дощу і гроз –  
стережіться, фарисеї,  
йде із правдою Христос! [11, с. 186].

Таке вживання художнього паралелізму викликає асоціації з мовою прадавніх літописів і позбавляє образ Христа аскетичних рис, традиційних у зображенні цього біблійного персонажа. Войовничість образу, створеного В. Сосюрою, підкреслює звертання Христа до народу:

І людям промовляти  
почав Христос: «Братове!  
Не мир на землю я приніс,  
Де пан раба, як вовк той, гриз,  
А меч! [11, с. 187].

Крилатий Христос з мечем у руці викликає асоціації з одним із загальновідомих символів Апокаліпсису – янголом, що має в руках караючий меч. Але меч Сосюринового Христа – меч «з любові і гніву»; ці почуття в попередньому розділі поеми називають єдиними сім мудреців, які навчали Месію. Тобто письменник заперечує беззахисну любов, через головного персонажа поеми він дає зрозуміти: любов може стати зброєю лише за допомогою справедливого гніву.

Крім трансформованих біблійних істин, В. Сосюра вкладає в уста свого Ісуса і видозмінені революційні гасла. Наприклад, заклики до об'єднання пролетарів усіх країн у монолозі Христа реалізуються таким чином:

...тільки в вільному труді  
ми зможем світ прекрасний  
здобуть! А труд од ланцюгів  
ми звільнимо у битві [11, с. 187].

Нібито інтернаціоналістичні ідеї більшовиків знаходять відлуння в таких рядках:

Самаритянину, єврей,  
подай братерську руку!  
Вам Рим – вампір, але і там,  
у цім проклятім Римі,  
такі ж, як ми, і руки нам  
вони простерли... [11, с. 189].

Цікаво, що В. Сосюра змінює відомий усім біблійний сюжет. Його Христос помирає не заради порятунку всього людства, а стає жертвою помсти Бога за кохання до Марії Магдалини. Те саме кохання і штовхає Юду на зраду Ісуса.

Далі сюжет розвивається так само своєрідно. Христос, що на початку поеми закликав до єдності всі народи, поневолені Римом, надалі бореться за добробут самих лише євреїв, саме цей народ піднімає на бунт. Тобто життєвий шлях Христа в поемі В. Сосюри нагадує шлях багатьох представників Розстріляного Відродження, які спочатку підтримували ідеї Жовтневої революції, але згодом усвідомили вади цих ідей і постраждали за спроби сприяння розвитку саме української нації. Дбаючи про інтереси свого народу, вони свідомо або несвідомо йшли на смерть, як Христос у поемі В. Сосюри:

Він хоче так. На жертву він  
іде в ім'я любові,  
комуни син, народу син.  
З його святої крові,  
що зросить поколінням путь,  
як стяги пурпурові,  
мільйони янголів зростуть  
з його святої крові... [11, с. 200].

Ці рядки досить красномовно доводять доречність зауважень В. Краснікової про прагнення автора позбавити поняття *комуна* більшовицької демагогії, повернути цьому слову первинне значення, близьке народу, а не керівній верхівці.

Смерть і загадкове зникнення Христа теж відчитується як натяк на те, як ішли з життя жертви репресій сталінського режиму – через звинувачення в державній зраді, катування, притому часто приховувалася справжня причина смерті. Доволі символічними є деякі прикінцеві рядки поеми:

Скрізь тишина пливе німая,  
мов чути кров у дзвоні жил...

І в синім небі пропадає  
далекій шум далеких крил... [11, с. 203].

Після смерті Христа все навколо німіє, як свого часу німів народ, наляканий виявами тоталітарного режиму. Тишу порушує тільки далекий шум крил у небі. В. Гриценко вважає, що це «далекій гул ракетних двигунів космічного корабля». Але ми схилиємося до думки, що рядки містять у собі натяк на далекість крилатих носіїв правди від тогочасного приниженого суспільства (всі позитивні персонажі у поемах В. Сосюри на біблійно-міфологічні сюжети мають крила: Авель і Марія у поемі «Каїн», у творі «Христос» це сам головний персонаж, Богородиця, Марія Магдалина і навіть Юда).

Таким чином, особливістю створеного В. Сосюрою Христа є не просто олюднення цього образу, але й надання йому рис типової постаті епохи 30-х–40-х років ХХ ст., коли в Радянському Союзі прихильники більшовицького режиму в одну мить могли бути перетворені на ворогів народу, часто через їхнє усвідомлення недоліків тогочасного тоталітарного режиму і вказування на них. Це стало можливо завдяки використанню як біблійної, так і комуністичної символіки під час творення образу головного героя поеми В. Сосюри «Христос».

#### Список літератури

1. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття / Антофійчук В., Нямцу А. – Чернівці : Рута, 2001. – 335 с.
2. Антофійчук В. Євангельський сюжетно-образний матеріал у поемі Володимира Сосюри «Христос» / В. Антофійчук // Буковинський журнал. – 1997. – № 2. – С.158–165.
3. Антофійчук В. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ століття : автореферат дисертації ... д. філол. н.: 10.01.01– українська література [Електронний ресурс] / В. Антофійчук. – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. – Чернівці, 2001. – Режим доступу : [www.lib.ua-ru.net/diss/cont/30823.html](http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/30823.html)
4. Багрій М. Г. Контамінація біблійного та більшовицького дискурсу в ліро-епосі Володимира Сосюри (на прикладі поем «Ваал», «Каїн») / М. Г. Багрій // Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – 2012. – Т. 25 (64), № 4 (3). – С. 124–131.
5. Бурляй Ю. Червіньковий Орфей / Юрій Бурляй // Вітчизна. – 1995. – № 7-8. – С. 131–137.
6. Гальченко С. Передмова до поеми «Христос» / С. Гальченко // Самостійна Україна. – 1993. – № 18. – С. 21.
7. Гальченко С. Феномен таланту, або Захалівна лірика В. Сосюри / Сергій Гальченко // Розстріляне безсмертя. Вірші та поеми. – К. : Укр. письменник, 2001. – С. 5–17.
8. Гриценко В. Одкровення предгечі, а чи Сповідь пророка? : Фантастика й реальність у поемах В. Сосюри «Ваал», «Каїн» та «Христос» / В. Гриценко // Дивослово. – 2001. – № 1. – С. 9–12.
9. Костюченко В. Біль аж до краю дороги... Есе / В. Костюченко. – К. : Пульсари, 2000. – 226 с.
10. Краснікова В. Заборонена епіка В. Сосюри : автореферат дисертації ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література [Електронний ресурс] / В. Краснікова. – Львівський національний університет імені І. Франка. – Львів, 2000. – Режим доступу : [www.lib.ua-ru.net/inode/3689.html](http://www.lib.ua-ru.net/inode/3689.html)
11. Сосюра В. Христос : поема / Володимир Сосюра // Розстріляне безсмертя. Вірші та поеми. – К. : Укр. письменник, 2001. – С. 182–203.
12. Царик Л. Інтерпретація образу Христа в однойменній поемі Володимира Сосюри [Електронний ресурс] / Царик Л. // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Літературознавство. – Тернопіль, 1998. – Вип. 3. – С. 243–246. – Режим доступу : [www.nbu.gov.ua/portal/.../index.html](http://www.nbu.gov.ua/portal/.../index.html)



**Курко А. Ю. Сочетание библейской и коммунистической символики в образе ведущего персонажа поэмы Владимира Сосюры «Христос» / А. Ю. Курко // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4, Часть 2. – С. 75–81.**

В статье рассматриваются особенности интерпретации образа Христа в одноименной поэме Владимира Сосюры, в частности использование библейской и коммунистической символики при изображении этого библейского персонажа. Анализируется степень исследования этого вопроса в современных литературоведческих работах. Обращается внимание на основные тенденции трактовки образа Иисуса Христа в украинской литературе, на фольклоризацию и творческое переосмысление сюжетов Нового Завета, что также свойственно и исследуемой поэме. Наряду с общеизвестными библейскими постулатами В. Сосюра вкладывает в уста Христа видоизменённые лозунги современных для поэта революционных реалий. Такое соединение придало библейскому персонажу черты типичного персонажа эпохи 30-40-х годов XX в

**Ключевые слова:** библейская символика, интерпретация образа, фольклоризация.

**Kurko A. Yu. The unity of bible and communist symbolic in the image of main personage of poem by Volodymyr Sosiura “Christos” / A. Yu. Kurko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – V. 27(66), № 4, Part 2 – P. 75–81.**

The article deals with the features of the interpretation of Christ as a character in the poem by Volodymyr Sosiura, using of the biblical and communist symbolic in particular. It also includes the analysis of the degree of these poems' research in the modern literary critic works. Biblical poems of V. Sosiura are almost not researched in the Ukrainian literary criticism. Separate problems of these compositions are researched in the publications of S. Galchenko, V. Kostiuchenko, V. Grytzenko, Yu. Burliy, V. Krasnikova, V. Antofiychuk, M. Bagriy, L. Tzaryk.

The main attention in the article is paid to the main tendency of the interpretation of the Jesus Christ's character in the Ukrainian literature, to the folklore stylization and the creative reinvention of the New Testament's plots. It reflects the main tendencies in the addressing to the Gospel's material in the world culture. It is also characterized for the researched poem. V. Sosiura inlays into Christ's mouth both well-known Bible postulates and modified slogans of the realities, modern to the poet, October revolution in particular. From the one hand, the author makes his character repeat the Bible truth: “God is Love”. Christ is represented as an embodiment of the all-forgiveness, kindness and rest. From the other hand, Sosiura depicts Christ as a revolution person. The slogans of the revolution and the international communist's ideas pierce most of the Jesus's monologues. In fact, the Jesus Christ's way of life in Sosiura's poem resembles “The Shot-up Revival” representatives, who supported the Revolution's ideas at the beginning, but then realized the defects of those ideas and suffered for the attempts to develop the culture of Ukrainian nation. Taking care of the national interests, they either consciously, or unconsciously went to meet death for their ideals just like Christ from the Sosiura's poem. Such combination gave a features of the typical character of 30<sup>th</sup>-40<sup>th</sup> years of the XX century to the Bible personage.

**Keywords:** Bible symbolic, the interpretation of the image, folklore stylization.

**УДК 821.161.2-3.09**

## **ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ ПРОРОЧОЇ ТЕМИ**

**Мокренцов Д. С.**

**РВНЗ «Кримський гуманітарний університет», Ялта**

**E-mail: yaschik\_pandory@ukr.net**

У статті розглянуто специфіку дослідження профетичних мотивів у художній літературі. Виокремлено теми пророцтва у художньому письменстві у контексті біблійної естетики та запозичення пророчих мотивів з інших вірувань. Висвітлено в межах утопічної літератури втілення пророчої теми в світовому письменстві на українських теренах. У науково-критичній думці XIX – поч. XX ст. більше приділялась увага не так мотивам та образам пророків, як трактуванню письменницької місії у руслі пророцтва. Проаналізовано спектр образів пророків у прозі першої третини XX століття, який на сьогодні висвітлений спорадично. Звернено увагу на низку статей останніх років, які зачіпають специфіку пророчої поетики та містять чимало узагальнень теоретичного змісту. Зроблено огляд літературознавчих досліджень феномену пророцтва в українській прозі.

**Ключові слова:** архетип, пророча література, утопія, міф.

Нині перед сучасниками досить гостро постає проблема вибору моделі майбутнього та пошуку авторитетів, спроможних накреслити шлях, який б прийняло суспільство, спроможних дати певний дороговказ. З огляду на сучасну дезорієнтованість суспільства посилюється інтерес до трактування теми пророцтва письменниками минулих поколінь. Вивчення феномену профетизму та релігійного пророцтва, психології духовних лідерів та їхньої комунікації з масами та індивідумом є одним з засобів пізнати підвалини духовного життя. Специфіка дослідження прогностичної традиції у літературі тісно пов'язана з аспектами стильової палітри письменників та жанрології.

До огляду літературознавчої рецепції пророцтва звертались такі дослідники як І. Бетко, Д. Донцов, Н. Гусак, Г. Клочек, Г. Костюк, І. Кошова, Т. Маслянчук, Л. Павлишин, В. Панченко, Н. Плахотнік, В. Просалова, Г. Сиваченко, Л. Танюк, Ю. Шерех та ін. Актуальність дослідження полягає в осягненні рецепції пророцтва сучасним літературознавством. Завданням статті є розкриття та тлумачення феномену пророцтва сучасним літературознавством.

Вивчення теми пророцтва у художньому письменстві зазвичай відбувається у контексті біблійної естетики, що була визначальною для низки культурних епох. Осмислення сюжетів та образів пророків, запозичених з мусульманських вірувань, відповідало окцидентальній традиції як екзотичне явище. Значно пізніше профетичні мотиви диференціюються від сакруму. У літературі з'являються образи пророків названих, пророків-самозванців, речників футурологічних (утопічних) ідей, лідерів-месій, які все ж певною мірою моделювались відповідно до канонічних архетипів, але досліджувались переважно в різних дискурсах.

Специфіка дослідження профетичних мотивів у художній літературі бере витоки з інтерпретацій книг великих старозаповітних пророків. Однак літературний

характер пророчих книг тривалий час був відсунутий на маргінеси шуканням важливих передбачень у залишених текстах. Основи студіювання поезики пророчих книг заклав німецький просвітител ь Й. Гердер. Складнощі їх вивчення полягали у нашаруваннях втручань різних авторів у текст, що засвідчила історико-літературна критика ХІХ ст. Не дивно, що в Біблії, за влучним висловом О. Мєня, „образи патріархів і пророків немов виступають з туману і знову ховаються за таємничою завісою” [13]. Натомість слово у пророків, як правило, яскраве, ефектне, метафоричне. У прямій мові пророка знаходимо безліч апеляцій до самого Ягве, від імені якого і подається та чи інша візія. Місія, отримана від деміурга, зумовлює розуміння голосу пророка як голосу морального сумління.

Нова література охоче використовувала прийоми пророчих книг, їхній синтаксичний лад, високий пафос. А місткі образи, далекоглядні проєкції та віра у своє особливе призначення письменників зближала останніх з пророками. Такими вони поставали іноді у власних очах, іноді в очах реципієнтів.

На українських теренах пророча тема в світовому письменстві починала висвітлюватись в межах утопічної літератури. Показовою у цьому плані є стаття Лєсі Українки „Утопія в белетристиці” (1906). Саме в ній знаходимо основи вивчення літературного профетизму. Українська письменниця цілком розділяла думку, що жодна ідея не мала такого впливу на історію людства, як візії єврейських пророків про прийдешнє царство любові. На зміну пророчим міфам прийшла ідея поступу, людство побачило смисл свого існування. Лєся Українка наголошує, що вже в найдавніших пам’ятках зустрічаються образи бажаного майбутнього, а подекуди і фантастичного минулого, що об’єднувались в одну фантазмагорію. Невмирущість цих візій, що, звісно, постійно „модернізувались”, засвідчує, на думку Лєсі Українки, вислів „соціалістичний рай”, що об’єднує прадавню легенду і новітню на той час теорію соціалізму.

Літературні способи зображення суспільної мети, на її думку, досить однотипні, зазвичай використовується епічний, об’єктивний стиль, „без прикрас”. З теологічної утопії, зазначає Лєся Українка, „згодом народилась утопія пророча”, яка, у свою чергу, стала першоосновою різноманітних політичних утопій у художньому тексті. Вже у єврейських авторів релігійний ідеал земного раю накладався на політичний ідеал незалежності, і ця традиція збереглась у більшості творів з пророчими сюжетами, які небезпідставно дослідниця називає „поетичною публіцистикою”. Звертає увагу Лєся Українка і на поезику пророчої поезії, у якій замість епічно-спокійного тону, простоти легендарного стилю, має місце „пророків запал і завзятість, повний брак об’єктивності, нагромадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обітниць, віщувань, жалю, надії, гніву – всі почуття, всі пристрасті людського серця відбилися яскраво в тій огнистій ліриці” [18, с. 160].

Чимало слухних зауважень залишила Лєся Українка щодо поезики профетизму більш пізнього часу. По-перше, задля більшої переконливості у цих книгах маємо численні покликання на авторитет бога; по-друге, інтригу і драматизм у таких творах забезпечується гострою полемікою з представниками інших релігійних вчень, яких називають „лжепророками”; по-третє, адресанта залякують „карами небесними за неймовірність”; по-четверте, для пророчої комунікації властиве

майстерне володіння технікою сугестії, яку посилює прийом повторення. Антропологічний чинник творів з пророчим сюжетом відзначає підкреслена контрверсійність двох типів людей: „праведників і нечестивців”, натомість в межах одного типу відсутні градації, психологічні відтінки, моральна диференціація.

Наголошує Леся Українка і на тому, що поезію біблійних пророцтв не слід вважати унікальним витвором єврейського народу. До яскравих пам’яток пророчої літератури слід віднести окремі утопії давніших релігій, зокрема поширений був цей напрям у вавілонян. Однак „старозавітна” єврейська література більше систематизована, доступна для сучасного читача, причому інтенсивність розвитку пророцтв у ній вона пояснює браком державницької політики через довгі вавілонські полони.

Наявні у пророчих книгах песимістичні трактування прийдешнього підхопила середньовічна література. Ця традиція не укорінена в давньогрецькій літературі, що уникала видінь катастрофізму та ідеалу панування „над всіма народами землі”. У статті Лесі Українки детально аналізуються окремі твори релігійно-догматичної і белетристичної утопії, які беруть витoki з пророчої літератури. Нову еру белетристичної утопії розпочав Т. Мор, який дав пророчим видавам художню оправу („Утопія”). З наслідувань Т. Мора оригінальним зразком красного письменства Леся Українка вважає тільки „Подоріжжя Гуллівера” Свіфта. Критика письменником сучасного ладу не доповнювалась традиційним баченням перспектив для суспільства. У цьому сенсі Свіфт „переважив своїм понурим генієм усіх песимістів пророчої доби” [18, с. 171].

Белетристи активно використовували „любу давнім пророкам” форму сну або галюцинації, колишне „видиво” у них трансформується у фантастичну „летаргію”, „гіпноз”. Автори здебільшого устами своїх героїв пророкували кардинальні та багатоаспектні зміни у майбутньому, але тенденція доктринерства призводила до втрати художньої правди: письменники-„пророки” змальовували майбуття механічно і малопривабливо. Спробою витіснити соціальні тенденції власне науковими акцентами Леся Українка вважає роман Бульвера-Літтона „Прийдешня раса”, утопічні твори Беллами „За сто літ”, В. Морріса „Звістки нізвідки”, А. Франса „На білому камені”. До „утішителів людськості” вона зараховує М. Метерлінка, зокрема його твір „Оливне гілля”, що написаний високохудожньою мовою пророка Екклезіаста, якби він „відродився в оптимісті”.

Оцінюючи досягнення письменників-утопістів, Леся Українка дійшла висновку, що, на відміну від Т. Мора, „що був голосом, волаючим в пустині”, тогочасний письменник мав масового читача, „жадібного пророчого слова”. Перевага літератури в тому, що вона, на відміну від сухої науки, дає живі картини, „видива” майбуття. Звісно, що серед письменників з’являються і „лжепророки”, які готові запропонувати читачеві новий культ. Проте Леся Українка наголошувала, що ідеал, здатний до життя і ймовірний для здійснення, магнітом притягує до себе лжепророків, що, зокрема, яскраво проявляється у літературі. Саме тому вона стверджує: письменники, схильні до пророчих сюжетів, завжди будуть цікаві для

читача, бо „хто відкриває прийдешність нашому почуттю, той поширює межі вічності нашої душі” [18, с. 198].

У науково-критичній думці XIX – поч. XX ст. більше приділялась увага не так мотивам та образам пророків, як трактуванню письменницької місії у руслі пророцтва. Саме ця аура була характерною для інтерпретації творчості і подвижницької діяльності членів Кирило-Мефодіївського братства. Пригадаймо, що Т. Шевченко, вітаючи з дебютом Марко Вовчка, у віршованому зверненні до письменниці називав її „кротким пророком”, „обличителем жестоких людей несытых” [20, с. 282]. Сучасники автора знаменитого „Кобзаря” ще за життя письменника вбачали пророчу силу його слова, звернули увагу на імпліцитний концентр поезики його творів. Скажімо, Є. Моссаковський пояснив перші два рядки поезії „Думи мої, думи мої” як варіацію цитати з пророка Ісаї „Голос, що волає в пустелі” [21]. Пантелеймон Куліш у „Спогадах про Шевченка” трактує його феномен як дар „національного пророка” Спів Шевченка, на його думку, був „... воістину гуком воскреслої труби архангела”. Аналізуючи ряд творів Т. Шевченка, В. Щурат дійшов висновку, що в особі письменника слід бачити пророка Єремію. Щоправда, доповідь Щурата, виголошена 1904 р. у Відні та надрукована у львівським „Руслані”, викликала гостру критику І. Франка.

Ще сучасники Шевченка пояснювали особливу сугестію, характерну для його творів, оригінальним переспівом окремих місць та образів Книг пророків. О. Білецький, осмислюючи виняткову роль Біблії в українській літературі, підсумовує особливість письменника використовувати біблійні образи для художнього нарративу: „...дійові особи з „Книги царств”, – зазначає вчений, – придалися для антимонархічної сатири („Саул”, „Старенька сестро Аполлона”), мотиви так званих пророчих книг – для віршів, що гнівно картають суспільні болячки і розкривають перспективи світлого майбутнього („Ісаія. Глава 35”, „Осії, глава XIV”, „Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19”). Біблійний матеріал тут всюди переусвідомлений, перероблений, сповнений іншого ідейно-громадського змісту” [2, с. 132].

Подальший виток активного вивчення пророчої поезики був спричинений резонансним твором Івана Франка – поемою „Мойсей”. Серед досліджень перших десятиліть, після виходу в світ твору, виділяється стаття С. Гординського з промовистою назвою – „Мойсей – сумління мого народу” [4], де автор стверджував, що образ біблійного Мойсея виріс у грандіозний символ. У спектрі поглядів на образ Мойсея заслуговують уваги антитетичні оцінки Д. Донцова і Ю. Шереха, оскільки перший з них надає перевагу національному складнику, а відтак висловлює жаль, що наприкінці твору Мойсей перетворився на „здідусілого пророка”, а другий – гуманістичному, тому бачить еволюцію образу за висхідним лекалом. У статті „Другий „заповіт” української літератури” Ю. Шерех зазначає: „Програма Мойсея місійна. Він певний, що гебрейський народ має спеціальне послання від Бога. В його, народу, душу поклав серцевидець Єгова свій скарб, покликання гебреїв – „світ слобонити від мук, і роздору, і жаху”, „статися сіллю землі”, їх призначення – стати „будучим царем світу” [22, с. 549]. Однак з часом інтерес до цього твору не вичерпався, що засвідчують сучасні франкознавчі

дослідження. У цьому руслі варто виокремити статтю Б. Якимовича: „Лис Микита” і „Мойсей”: до питання генези ідеї українського профетизму”.

Стимулом вивчення пророчих мотивів у літературі стали значні здобутки в цьому напрямку українських драматургів. Найбільш змістовні спостереження мали місце у дослідженнях драматичної поеми Лесі Українки „Кассандра”. У працях О. Білецького, В. Петрова, М. Драй-Хмари, М. Зерова, А. Музички, В. Резанова маємо спроби проникнення у філософський смисл твору, водночас А. Музичка та В. Коряк зводять профетизм „Кассандри” до вузько-революційної однозначності. У контексті нової ідеології приклад Кассандри інтерпретували як безсилля „пророцтв”, а вчинки пророчиці – як ілюстрацію ухилення від боротьби, що призводить до трагічних наслідків. Чимало слухних думок було висловлено про образ лжепророка Гелена, але і в ньому часом бачили лише „клеветра імперіалізму”, прислужника царату.

Прозові спроби змалювання образів пророків у першій третині ХХ століття не знайшли особливого зацікавлення з боку критиків та літературознавців. Певний інтерес викликала повість Г. Хоткевича „Авірон”, але передусім її розглядали у руслі полеміки з І. Франком, трансформації образів шляхом „перекидання догори ногами” (Ф. Якубовський). Ймовірно, брак інтересу до цікавого твору Г. Хоткевича було закономірним для такого бурхливого на події 1917 року. Та все ж поштовх для подальшого осмислення зміни пророчого пафосу в цьому творі дала рецензія на цю книгу Б. Кореня, опублікована в журналі „Книгар” (1917, № 4). На пророчу тему в постреволюційній літературі звернув увагу Ю. Лавріненко, зокрема виділивши оповідання В. Підмогильного.

У міжвоєнних десятиліттях визначним інтерпретатором теми пророцтва в українській літературі зарекомендував себе Д. Донцов. Літературний критик, філософ, громадський діяч, – в усіх своїх іпостасях Донцов зарекомендував себе апологетом пророчої пасіонарності. За висловом І. Лисяка-Рудницького, Д. Донцов зарекомендував себе „пророком націоналізму та волонтаризму”. „Для значної частини українців, особливо у 1920-1940-х роках в Західній Україні, – наголошує О. Музичко, – його думки мали не менш пророче звучання, ніж Т. Шевченка” [14]. У національному письменстві Донцова завжди обурював брак високих поривів та пророчого пафосу. „Про що пишуть переважно українські письменники? – запитував критик. – Про „Погідну тишу, непорушну красу золотого українського полудня і срібної української ночі, незакаламучений спокій багатого, терпеливого і лінивого краю, примітивну ідилію щасливих гречкосіїв (Нечуй-Левицький), закрашену легким, незлобним гумором (Маковей, Гребінка), або знов мелянхолійний сум, угинання під тягарем життя (М. Вовчок, Г. Барвінок), сентиментальний стоїцизм, що наділяв мрійливими пестошами добро, як і зло, без різниці <...> Чи знайдемо в цій літературі патос протесту, відвагу Ікара, Прометея, великі пристрасті? Картаючу сатиру, прокляття тріумфуючій долі? – За всім тим даремне шукатимемо в нашій красній письменстві!” [7, с. 48-49]. І тільки в окремих творах геніїв він вбачив месіанську силу. Д. Донцов невтомно шукав у художніх творах яскраві візії, оптимістичні заклики, профетичне завзяття, виразні переможні ідеї Все це зумовило створення цілісної концепції, згідно з якою всі образи наших

письменників-класиків за своєю місією для українського народу ототожнюються з пророками. У статті „Незримі скрижалі Кобзаря” він порівнює Т. Шевченка з „волхвом, віщуном, пророком”. Донцова захоплює Шевченкова світоглядна формула, що стала наскрізною у його закликах до земляків: „Моліться Богові одному, а більш нікому на землі” [6, с.77], – це застереження проти ідолів раціоналізму. Багато уваги в його доробку приділяється постаті І. Франка. У творах письменника він скоріше вбачає раціоналізм, відсутність пристрасної віри, „пораженство” і всепрощення. Але з часом Донцов фокусує увагу на внутрішньому конфлікті І. Франка, зумовленому дисгармонією інтуїтивних і раціональних начал. Звести цей конфлікт можна до протистояння ботокудівського і пророчого тяжіння. Це не завадило Донцову визнати лідерську роль І. Франка в національному самоусвідомленню Галичини. Лише у Франковому „Мойсеї” критик вбачає героя, що своїм подвижництвом, вірою, палкими проповідями нагадує справжнього месію, якого так не вистачало українському читачеві. Не оминув своєю увагою Д. Донцов і стиль „Мойсея”, до якого висловив чимало претензій, оскільки, на його думку, „...не зовсім відповідний до теми розмір поеми та її ритм, що є скорше ритмом балачки, казки, а не, більш тут відповідним, ритмом апокаліптичного, вогнистого слова „Откровенія” або старозавітних пророків” [8, с. 109–110].

Натомість Леся Українка захоплює Д. Донцова своєю цілісністю, жертовністю, місіонерською одержимістю. В статтях „Леся Українка” та „Поетка українського Рісорджіменту” він неодноразово зіставляє поетесу з біблійними образами, підкреслює її потяг до трагічного, культ величного у світогляді. У стилі авторки Донцов підкреслює вражаючу сугестію, що досягається шляхом нашарування емоцій, що характерно для помежового стану ліричного героя, а саме ці риси відзначають пророчу риторику. Найвищу оцінку дослідник дає „прокляттям, картанням і закликам” Лесі Українки. Д. Донцов розгледів у письменниці „типову психіку пророків і вождів, які знають, що, щоб не було, мусять до кінця випити чашу призначену їм, сповнити дощенту приказ Долі” [9, с. 17]. З характерним для Донцова пафосом, він переконливо доводить, що Леся Українка – духовний вождь українців, „якої віщій дух в темну ніч перед пробудженням народу вказував йому страшну й величну путь безумства і слави!” [9, с. 28].

Естафету пасіонарно-пророчого пафосу авторів „Заповіту” та „Одержимої”, на думку Д. Донцова, прийняли найяскравіші представники літературної діаспори, „які певним рухом – відкинули геть від себе те, що досі вважалося красою: „трагізм” без оптимізму – що є безсилим скиглінням, і „оптимізм” без трагізму – що є оманю слабих” [10, с. 284]. У статі „Трагічні оптимісти” автор обґрунтував кредо „amor fati” як особливу філософію життя, притаманну особистостям вибраним, затребуваним історично в „апокаліптичну епоху”, здатним показати „тремтіння сили, яка формує наші почуття, а через них – людину і світ” [10, с. 285]. Загалом пророчий пафос став культом вісниківства як громадсько-літературного явища, сформованого навколо постаті Д. Донцова з його активною діяльністю в еміграції.

Сучасне літературознавство засвідчує зростання інтересу до поезики пророцтва. Особливу увагу у науковців, практично через півстоліття після виходу у

світ книги, викликав роман Л. Мосендза „Останній пророк”. Найбільш ґрунтовно цей твір проаналізований у книзі І. Набитовича „Леонід Мосендз – лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури” (2001). Варто підкреслити, що „Останній пророк” сфокусував у собі інтерес до пророчої теми та її тенденції, які мали місце у літературі першої третини ХХ століття. І. Набитович розглядає цей твір як історичний за жанром, з яскраво вираженим євангельським хронотопом.

Ю. Мариненко висловив цікаве спостереження, що стаття Мосендза „Знесвячування храму” (1940), спрямована проти „Вальдшнепів” М. Хвильового, дає підстави розглядати роман письменника як продовження полеміки, на цей раз не публіцистикою, а художніми образами. Цю позицію відстоює і В. Просалова, яка трактує мотив пророцтва „генетично притаманним роману”. Вона стверджує, що у „Останньому пророці” Л. Мосендз сам „намагається проповідувати устами героїв”, це його спроба „виповісти устами пророка заповітне”. Цілком логічним є вибір героя для письменника – ним стає Іоанн Предтеча, позаяк пророк здатен здійснити прорив у майбутнє. До того ж твір, на її думку, „не втрачає конкретно-хронікальної прикріпленості і набуває разом з тим надісторичної вагомості завдяки пророчим візіям” [16, с. 217].

Все ж змушені констатувати, що в літературознавчих дослідженнях останніх років якщо й інтенсифікується вивчення пророчої тематики та образів пророків у літературі першої третини ХХ століття, то все ж переважно у поезії і в драматургії. Приміром, в монографічному дослідженні І. Бетко „Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття” (1999) приділяється увага пророчим сюжетам у загальнокультурному контексті впливу Біблії на літературу. Слід підкреслити, що І. Бетко робить узагальнення, яке стосується не лише поезії, а всієї літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вона визначає два способи образотворення пророків. По-перше, біблійний, тоді образ може бути конкретним (Мойсей, Єремія тощо) або впізнаваним за біблійними ремінісценціями. По-друге, індивідуально-авторський, коли письменник „має на меті відтворення самого типу, а не його конкретно-видових іпостасей” [1, с. 134].

Найбільш цілеспрямовано пророча тема знайшла осмислення у дисертації Н. Плахотнік „Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзінський, Є. Маланюк, Є. Плужник, В. Стус)” (2005). Дослідниця переконливо доводить „принципову подібність міфу і поетичного пророцтва як форм осягання майбутньої дійсності, що обоє оперують словом і образом, обоє одухотворені і є наочними формами” [15, с. 6]. Поглибило розуміння визначень „поет-пророк” та „*wieszcz*” у літературній традиції та романтичній літературі дисертація Ю. Вавжинської „Тарас Шевченко і польський романтизм (топіка і символіка профетизму, лицарства, тиранії)” (2006).

В останні роки значна увага приділялась вивченню проблеми пророка у драматургії. Насамперед варто назвати ряд дослідників, які неодноразово звертались до пророчої теми у творчості Лесі Українки: Т. Гундорова, В. Агеева, Н. Зборовська, С. Кочерга, Л. Демська та ін. Ряд прочитань п’єси „Пророк” В. Винниченка засвідчили неоднорідний спектр тлумачень образу пророка



(Л. Мороз, Л. Залеська-Онишкевич, М. Кудрявцев, В. Гуменюк). Особливо багата новими ідеями, які знаходять розвиток у сучасному літературознавстві є концепція Л. Танюка у праці „Пророча п'єса в українській драматургії: Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш”. Автор зазначає, що три відомих драматурги „продовжили добре розвинену у світовій драмі тему людини, яка бере на себе місію одмінити чи замінити (через логос-слово) світ, зруйнувати стару модель життя й витворити нову” [17, с. 30]. Слідом за Л. Танюком, О. Гудзенко у дисертації на тему „Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш)” (2002) комплексно простежила побутування „пророчої” п'єси на українському ґрунті, зокрема антиномію „пророк – антипророк”, доводить, що „візії майбутнього у проповідництвах новітніх пророків, як правило, апокаліптичні” [5, с. 12.]. Є. Гай у статті „Образ пророка у драмі М. Куліша „Зона” виокремлює ще один літературний спосіб зображення пророка. Він має місце, коли „текст показує, що створені образи розкривають значно ширше коло питань, ніж їхні „біблійні прототипи” [3].

Спектр образів пророків у прозі першої третини ХХ століття на сьогодні висвітлений тільки спорадично. Проблем біблійного профетизму торкались В. Погребенник, В. Антофійчук, І. Набитович, О. Баган, І. Руснак, В. Просалова та ін. дослідники прози цього часу. Вдумливу оцінку поезики повісті „Авірона” Г. Хоткевича дала Н. Шумило у дисертації „Українська проза кінця ХІХ – початку ХХ ст. Проблема національної іманентності” (2004). І. Остапенко проаналізувала „пророчі” інтенції, що проявляються в щоденнику письменника (на матеріалі спадщини Ф. Достоєвського).

Пророчі мотиви літератури доби Розстріляного Відродження досі не осмислені цілісно, переважно вони досліджувалися у руслі утопічного дискурсу. Однак його укоріненість у біблійних пророцтвах зумовлює пошуки й інших інтерпретаційних підходів.

Фундамент нашого дослідження сформувався завдяки цінним спостереженням, що мають місце у ґрунтовних літературознавчих працях останнього десятиліття. Передусім це монографія Н. Шумило „Під знаком національної самобутності” (2003), у якій переконливо доведено спадкоємний зв'язок між різними етапами розвитку національної літератури. Бралися до уваги ґрунтовні узагальнення Ю. Мариненка у монографії „Місія. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років ХХ століття” (2004). Адже у дослідженні перших літератури перших десятиріч теж доцільно відстоювати вихідну тезу, яку пропонує Ю. Мариненко: „Волею обставин опинившись у центрі світових катаклізмів, перебуваючи на грані катастрофи <...> українська нація змушена була боронити своє право на існування єдиною своєю зброєю – Словом” [12, с. 13]. Зрозуміло, що націєтворчий пафос, що став „наріжним каменем” прози спонукав звертання письменників до пророчої тематики та образів. Збільшилось число авторів, які розуміли місію мистецтва дуже велично: „...дати людині надійну протизагу: замість разючої дисгармонії існуючого світового ладу візію світової гармонії, раю, землі Обітованої” [12, с. 27]. Методологічно важливими для нас є засадничі підходи до дослідження Ю. Мартиновича, здійснені на основі теоретичних праць

Г-Г. Гадамера, К. Леві-Строса, М. Еліаде, Н. Фрая, Г. Грабовича та ін., про своєрідність місійного коду в письменстві, що, як правило, базується на міфі, а відтак витворює особливий „спосіб свідчення” у процесів „переливання” міфу в літературу. Дотичні до вивчення профетизму монографії Н. Михайловської „Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст.” (1998), І. Руснак „Я був повний Україною...”. Художня історіософія У. Самчука” (2005), В. Просалової „Текст у світі текстів” (2005) та ін.

Варто згадати ще низку статей останніх років, які зачіпають специфіку пророчої поетики та містять чимало узагальнень теоретичного змісту. Цікавою є стаття О. Юрчук „Містичний і раціональний типи пророків: Т. Шевченко, П. Куліш”. У ній авторка аргументує містичний тип як авторський апокаліптичний міф, що базується на поєднанні українського автентичного начала та християнства, натомість раціональний тип як правило оптимістичний, що зумовлює віру в творчу силу культури [23, с. 48]. М. Бородінова у статті „Образ пророка, мотив пророцтва у поезії Т. Шевченка” пропонує розглядати образи пророків як своєрідний „діалог” текстів – авторського і біблійного. О. Кухар у статті „Буття цивілізації у ліриці Є. Маланюка” доводить, що поет не так наслідує традицію Біблії, як застосовує її концепти (Мойсей, Земля Обітована, блудниця), які посилює суб’єктивним аспектом трактування.

Слід додати, що пророча тема в останні роки починає активно розглядатись вітчизняними науковцями і на матеріалі зарубіжної літератури. На матеріалі французької літератури першої половини ХХ ст. була написана докторська дисертація В. Фесенко „Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва” (1999). Однак в ній знаходимо чимало узагальнень, які складають цінність для осмислення специфіки пророчих образів у будь-якій національній літературі. Дослідниця доходить висновку, що жанрові форми пророцтв суттєво впливають на становлення внутрішньої та зовнішньої форми творів, а архетипні образи святих, зокрема пророків додають новий вимір історичних подій, свідком яких був Ж. Бернанос. Творчість католицького письменника, на думку В. Фесенко, „у біблійному сенсі <...> є пророцтвом, тобто подією слова у відповідь на запитання, що лунає на історичному горизонті” [19, с. 41].

Зацікавленість цією темою проявляють і представники суміжних наук. Не можна оминати увагою дисертаційну роботу з філософії А. Кретова „Динаміка самовизначення митця в контексті російського та українського соціокультурного простору першої третини ХХ ст.” (2006). У ній дисертант охарактеризував дві моделі самовизначення – „митець-пророк” та „митець-майстер” – та їх трансформацію і синтез під впливом тогочасної ідеології. На прикладі літературних творів А. Кретов доводить десакралізацію пророчих функцій у нових соціально-політичних умовах, коли „джерело пророцтва вбачали у класовій свідомості, колективній творчості, що тяжіє до фольклору” [11, с. 7].

Загалом огляд літературознавчих досліджень дає підстави стверджувати: феномен пророцтва в українській прозі – від метафоричного образу до історіософської візії майбутнього – перебуває лише на початковому етапі всебічного вивчення. Це і спричинило вибір теми нашої дисертації.

Отже в українській літературі визначними художниками слова, що збагатили пророчу тему, вважаються класики національного письменства Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка. У першій третині ХХ століття, багаті на складні історичні перипетії і катаклізми, поступово урізноманітнюється спектр пророчих образів, на що частково звернули увагу науковці. Започаткувала системне вивчення пророчої теми Леся Українка у відомій студії „Утопія в белетристиці”. Надалі до вивчення цього аспекту літератури, що відображала інтенції грандіозних перетворень, спорадично звертались чимало літературознавців. Важливий внесок у її осмислення вніс Д. Донцов, а також сучасні дослідники І. Дзюба, І. Набитович, Ю. Мариненко, Н. Плахотнік, І. Бетко. Однак власне проза у світлі профетизму досі науковці вивчали лише принагідно.

#### Список літератури

1. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ ст.: [монографія] / Ірина Бетко. – К., 1999. – 160 с.
2. Білецький О. Перекладна література візантійсько-болгарського походження / Олександр Білецький // Білецький О. Збір. праць: у 5 т. – К.: Наук. думка, 1965. – Т. 1– С. 128–187.
3. Гай Є. Образ пророка у драмі Миколи Куліша „Зона” [Електронний ресурс] / Є. Гай. – Режим доступу : [http://bdpu.org/scientific\\_published/ukr\\_lit\\_2008/Gai](http://bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Gai).
4. Грінченко Б. Словарь української мови: в 4 т. / Борис Грінченко. – К.: Наук. думка, 1996. – Т. 1: (А – Ж) – 496 с.
5. Гудзенко О. Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш) : автореф. дис. .... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / Олена Гудзенко. – К., 2002. – 19 с.
6. Донцов Д. Душевна драма І. Франка і його сучасників Д. Донцов // Донцов Д. Літературна есеїстика. – Лондон: Видання СУМ, 1953. – С. 67–90.
7. Донцов Д. Криза нашої літератури / Д. Донцов // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів: Просвіта, 1991. – С. 47–68.
8. Донцов Д. „Мойсей” І. Франка / Д. Донцов // Донцов Д. Туга за героїчним. Ідеї і постаті літературної України. – Лондон: Видання СУМ, 1953. – С. 91–112.
9. Донцов Д. Поетка пророчиця (Леся Українка) // Д. Донцов // Донцов Д. Туга за героїчним. Ідеї і постаті літературної України. – Лондон: Видання СУМ, 1953. – С. 5–28.
10. Донцов Д. Трагічні оптимісти // Дві літератури нашої доби / Д. Донцов. – Львів: Просвіта, 1991. – С. 279–285.
11. Кретов А. Динаміка самовизначення митця в контексті російського та українського соціокультурного простору першої третини ХХ ст.: автореф. ... канд. філос. наук: 17.00.01 – теорія та історія культури / Андрій Кретов. – К., 2006. – 20 с.
12. Мариненко Ю. Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ століття : монографія / Юрій Мариненко. – Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2004. – 328 с.
13. Мень А. Поэтика библейских книг: „Библиологический словарь” [Электронный ресурс] / Александр Мень. – СПб., 2002. – Режим доступу : <http://www.poetica.ru/text.php?t=115>
14. Музичко О. Пророк про пророка: Т. Шевченко в публіцистичній спадщині Дмитра Донцова [Електронний ресурс] / Олександр Музичко. – Режим доступу : <http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=394>
15. Плахотнік Н. Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзінський, Є. Маланюк, Є. Плужник, В. Стус) : автореф. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / Наталія Плахотнік. – К., 2005. – 18 с.
16. Просалова В. Останній біблійний пророк у художньому осмисленні Л. Мосендза / Віра Просалова // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2004. – Т. 5. – С. 211–221.
17. Танюк Л. „Пророча” п’єса в українській драматургії: Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш / Лесь Танюк. – Луцьк: Вежа, 2007. – 36 с.

18. Українка Леся. Збір. тв. : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. – К. : Наук. думка, 1977. – 320 с.
19. Фесенко В. Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва. Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.04 / Валентина Фесенко; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1999. – 44 с.
20. Шевченко Т. Збір. тв. : у 6 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – 784, [282] с.
21. Шевченкознавство у Київському університеті [Електронний ресурс] / Режим доступу : [http://kobzar.univ.kiev.ua/info/Monog/P61\\_30.htm](http://kobzar.univ.kiev.ua/info/Monog/P61_30.htm).
22. Шерех Ю. Другий „заповіт” української літератури / Юрій Шерех // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : у 3 кн., 4-а додаткова / упорядники В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 545–564.
23. Юрчук О. Містичний і раціональний типи пророків: Т. Шевченко, П. Куліш / Олена Юрчук. – Літературознавчі студії. – 2009. – Випуск 3. – С. 43–56.

**Мокренцов Д. С. Литературоведческая рецепция пророческой тематики // Д. С. Мокренцов // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4 Часть 2. – С. 82–93.**

В статье рассмотрена специфика исследования профетических мотивов в художественной литературе. Выделены темы пророчества в контексте библейской эстетики и заимствования пророческих мотивов из других верований. Отражены в пределах утопической литературы воплощения пророческой темы в мировом литературном процессе, в частности украинском. В научно критической мысли XIX – нач. XX ст. больше уделялось внимание не так мотивам и образам пророков, как трактовке миссии писателя в русле пророчества. Проанализирован спектр образов пророков в прозе первой трети XX века, который на сегодня освещен спорадически. Обращено внимание на ряд статей последних лет, которые затрагивают специфику пророческой поэтики и содержат немало обобщений теоретического содержания. Сделан обзор литературоведческих исследований феномена пророчества в украинской прозе.

**Ключевые слова:** архетип, пророческая литература, утопия, миф.

**Mokrentsov D. S. The reception of the prophet theme in the literature / D. S. Mokrentsov // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 82–93.**

The article deals with the researching specific of prophetic motives considered in the literature. It is defined the themes of prophecy in the artistic writing in the context of biblical aesthetics and borrowing of prophetic motives from the other beliefs. The reflection of prophetic theme in the world writing and Ukrainian one is depicted through the utopian literature. In a scientifically critical idea of 19-20 centuries the interpretation of writer mission in the context of prophecy attracted much more attention than motives and images of prophets. The spectrum of prophets images is in prose of first third of 20 century is analyzed. The attention is appealed on the list of the articles which, appeared in the last years, deals with the specific of prophetic poetics and contain quite a bit generalizations of theoretical maintenance. The review of literature researches of the prophecy phenomenon in Ukrainian prose is also depicted in the article.

Prophetic motives in artistic works are united by the category of elevated, and characterized by special fervor them, passionate suggestion. These reasons helped the prophetic motives to have more natural character in a lyric poetry, lyrical epic and drama. The prose differs with less intensity and historical inconsistency in the addresses to the prophetic theme. An important place the theme of prophecy occupied in ancient literature with theology character. Prophetic poetics became much popular at the end of 19 – to the first half of 20 cen. This was time of important social changes and catastrophes, time of spiritual crisis which was fruitful ground for prophetic motion. Writers sharply felt the signs of the new times, but at the same time they could not close their eyes on the festering of emptiness and anxiety in society. The writers consequently searched the spiritual guide in virtual images.

The prophetic books consider the first „authors works” in Old Testament. The old prophetic genres (invectives, confessions and thankful psalms, eschatological and messiah prophecies, messages, parables, autobiographic certificates, foresights of misfortune, laments) in various configurations were synthesized in the newest prophecy poetics.

Shevchenko, Franko, Lesia Ukrainka are the famous artists of the word, the classics of the national literature. They have enriched the prophetic theme in Ukrainian literature. The systematic study of prophetic themes began with the famous studio "Utopia in fiction." of Lesia Ukrainka. Further to the study of this aspect in literature that reflects the intention of grand transformations sporadically addressed a lot of scientists. An important contribution to its understanding made Dontsov and modern scholars Dziuba, Nabytovych, Marynenko, Plakhotnik, Betko. However, the prose in the light of prophecy still studied only occasionally.

**Keywords:** archetype, prophetic literature utopia, myth.

**УДК 821.161.2-1-09**

## **ЖАНР ВІЗІЇ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ**

**Шацький І. В.**

*РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет»  
E-mail: igor\_shatsky@mail.ru*

У статті розглядаються проблеми, пов'язані з осмисленням та інтерпретацією оніричних фрагментів у творчості поетів Празької школи. З'ясовуються причини звернення до жанру візії. Висвітлюється природа оніричних елементів та їх функції. Розглядаються особливості їх застосування у творчості митців. Утверджується думка, що оніричні картини в творчості митців виступають своєрідними формами вираження авторських інтенцій, органічною частиною встановлення зв'язків зі світом. Форма художнього сну дозволяє в одній точці оніричного простору концентрувати найбільш вагомий для митців ідейний блок. В оніричному просторі творів поетів-«пражан» відбувається самоідентифікація екзистента. Ліричний герой у психодинаміці еволюції його характеру великою мірою творить образ автора і ніби зміцнює власне автора в його реальних діях.

**Ключові слова:** лірика, поетика, візія, онірокрітика, модус, екзистент, ліричний герой, ліричний персонаж.

У своїй літературній практиці кожен письменник так чи інакше звертається до зображення несвідомого. Сновидіння екзистентів, їх марення, взагалі будь-які холотропні стани, отже, стають предметом досліджень літературознавців, оскільки в них часто закладено цінну інформацію для тлумачення творчості митця, художнього твору як розуміння супровідних психологічних подій, пов'язаних з його написанням. Візіонерські картини в творчості митців часто як своєрідна мізансцена промовляють до читача у формі знаків, що є актуалізованим простором досліджень суб'єктної сфери лірики.

Діапазон дослідницького інтересу до творчості поетів Празької школи доволі широкий і характеризується переходом від описових та ознайомчих праць до вивчення тексту на основі його внутрішніх особливостей (Л. Череватенко, М. Ільницький, Ю. Ковалів, М. Крупач, Б. Червак, Т. Салига, П. Іванишин, Н. Заверталюк). Останніми роками помітним є активне звернення до релігійно-філософських аспектів творчості митців, її стилістики (О.Таран), емоційної темпоритміки (Л. Чернявська), особливостей мовотворчості поетів (С. Єрмоленко). Проте дослідженню оніричного простору мистецької спадщини поетів-пражан приділено недостатньо уваги, що зумовлює напрям аналізу. Мета статті – з'ясувати мотивацію звернення поетів Празької школи до жанру візії, зображення холотропних станів екзистентів, тієї основи, на якій у процесі творчого мислення виникає потреба у такому зображенні, особливості функціонування оніричних елементів як чинників змістового наповнення твору.

Однією з їх усталених властивостей є те, що візіонерські образи завжди породжуються засобами символізації. На думку К. Юнга, символ сприяє трансформації психічної енергії несвідомого у енергію практичної реалізації мети

[6, с. 188]. За спостереженням Е. Нойманна, “світ символів утворює місток між свідомістю, яка бореться за те, щоб вивільнити і систематизувати себе, та колективним несвідомим і його трансперсональним змістом. До того часу, поки цей світ існує і продовжує діяти через ритуали, культу, міфи, релігію та мистецтво, він не дає двом сферам розколотися, оскільки внаслідок дії символу один бік психічної системи постійно впливає на інший і встановлює з ним діалектичні взаємозв’язки” [4, с. 377].

Символізація як спосіб синтезу оніричного образу не має якоїсь іншої його креативної схеми. Більше того, як зауважує Т. Бовсунівська, «для оніричного символу вагомим є саме безкінечність езотеричної семантики, на яку він спирається, оскільки саме на ній ґрунтується його “непрочитаність” до кінця, його містична смислова тяглість. Літературознавча ідентифікація оніричного символу, отже, має бути синкретизацією спостережених наукою закономірностей психічного сновидного стану людини (де власне й утворюється сфера імаго нічної містифікації змісту, досвід сновидінь стає джерелом таких утворень) з теорією символу, а точніше, з культурологічним крос-культурним рівнем такої теорії символу. Психоаналітичні критерії характеристики сновидінь у більшості випадків можуть слугувати мотивацією тематико-мотивної структури художнього оніричного тексту» [1, с. 17].

Візіонерські картини поетів пражької школи великою мірою обумовлюються загальним пафосом їх творчості. Як приклад, наведемо вірш О. Ольжича «Змій»

У вірші ліричним персонажем виступає змія, який тримає в полоні принцесу. У казках за традиційним сюжетом змія завжди перемагав лицар, який мав за мету врятувати принцесу. Зазвичай у таких творах основна увага приділялася змалюванню чеснот лицаря, який виявлявся сильним, мужнім і здатним на самопожертву. Лицар (добро) завжди перемагав змія, який символізував зло. О. Ольжич не змінив традиційного сюжету: лицар переможе. Але оповідь ведеться від імені змія. Він знає, що буде переможений і загине, проте не вагається вийти на двобій і загинути. Тобто, за такою релятивно перевернутою ситуацією вгадується цілеспрямованість саможертвоних інтенцій Ольжичевого ліричного героя.

Характер ліричного героя О. Ольжича зумовлюється насамперед в авторській концепції бачення світу й усвідомлення свого призначення. Релятивізм же у підході добра і зла, думається, також має свої підстави. Наприклад, змія (біблійна тварина), спокушаючи Єву, видається дияволом (злом), але він спокушає її яблуком пізнання, і фактично – це перший крок до пізнання людиною світу. Імпресіоністичність картини у творі досягається передусім використанням кольорової лексики (“срібний місяць”, “голубкою рожевою”). У поезії звучить також мотив передчуття власної долі. Ліричний персонаж усвідомлює майбутню поразку, передчуває, що загине, проте відступати не збирається. Створюється враження, ніби він свідомо хоче загинути, бо тут він втратив сенс свого життя, бо королівна до нього – “зимна”, вона чекає свого лицаря, а без королівни втрачається сенс буття змія (“Сім голів я маю, надокучливий, / Та єдине серце маю я” [5, с. 67].

Співзвучним є вірш “Візія”. Застаріле значення слова “візія” – це передбачення власної долі. Візія як художній прийом широко застосовується в українській

літературі, зокрема в жанрі поеми (“Сон”, Т. Шевченка, “Попіл імперій” Ю. Клена). Візія як ліричний жанр набуває рис стійкості, окреслюються постійні елементи цього жанру: опис картин негоди, мотиви передчування трагічного, кінцевості, смерті, страх безвісті майбуття, подекуди апокаліптичні мотиви загибелі людства. Але, як правило, ліричні медитації візій насичені оптимістичними вкрапленнями. Такі твори знаходимо в поезії Є. Маланюка (“Візія”), О. Лятуринської (“І знову цілу ніч верзлося...”)

Візія О. Лятуринської “І знову цілу ніч верзлося...” близька до поезії О. Ольжича “Змій”. Їх об’єднує використання засобу напівмарення-напівсну. Обидва твори починаються вказівкою на перцептивний стан ліричного героя, поетична фантазія якого спрямована на підсвідому репродукцію власних відчуттів: “І знову цілу ніч верзлося...” (О. Лятуринська), “Цілу ніч верзлися сні недобрії...” (О. Ольжич). Візія “Змій” насичена міфічними символами: Мева (чайка) – народнопоетичний символ, “Сім голів” – біблійний символ. Вірш “І знову цілу ніч верзлося...” побудований на основі конкретно-чуттєвих асоціацій споглядання ліричним героєм уві сні власних дій, фізичного стану, зміни зорових образів, які асоціюються з абстрактними поняттями (“За мною полум’я і дим, / Гаряча заграва над станом, / Безправ’я над добром моїм”). Цей твір пройнятий мотивом особистої духовної несвободи ліричного героя, якого підбадьорює надія на власне звільнення, що обов’язково здійсниться: “Та прийде день мій невблаганно, ще мить, ще мить”.

Назва віршів О. Ольжича та Є. Маланюка “Візія” вказує на їх жанрову специфіку. “Візія” О. Ольжича розпочинається картиною негоди, співзвучної з початком революційного маршу, в якому відчувається впевненість ліричного героя у позитивних перспективах. Проте є і нотки хитань: “...І не в безвісті шлях цей?”. Ледь схоплено у творі й сцену прощання – традиційний народнопоетичний мотив: “На ганку ще раз мати, / А ти вже доп’яв стрепен” [5, с. 76]. Немає пояснень мети і обставин походу, лише констатуються чуттєві реалії. Мотиви трагічного й оптимістичного ніби переплітаються. З’являється ілюзія незавершеності: існує тільки теперішнє.

Маланюкова “Візія” – це передбачення Страшного суду. Початок твору констатує кінцевіть ситуації: “Все, що має статися, вже сталося”. Перша строфа вірша нагадує тишу перед неогодою. Початок справедливого суду Бога над людиною бачиться у страшних “кривавих небосхилах”, “розчахненій височині”, хитанні й падінні башт. Благодатна буря “змете руїни, як сміття”, і людство “встане перед карою Руки”. Свідком діянь людини стане Вічність, що випишує події у величній книзі Спостережень.

Мотиви Страшного Суду в поезії О. Ольжича інтерпретовані в дусі пошуку істини, справжньої сутності життя, героїчного ідеалу. З творів О. Ольжича виразно постає образ Долі та апокаліптичний образ Кінця. О. Ольжич був переконаний, що “Лаврами діл, а не слова, / Вінчає велика пора” [5, с. 81] – пора боротьби за національну свободу і державну самостійність. “Нащо слова? Ми діло несемо” [5, с. 74], – категорично заявляє він, маючи на увазі не поетичну творчість, а словесну демагогію. У героїчний час, вважав О. Ольжич, треба бути гідним “учинку, що горами руха” [5, с. 93], відзначатися “ділами і змаганнями сторуками” [5, с. 128],



“горіти і п’яніти, / Шоломом п’ючи, / І життя наопашки носити / На однім плечі” [5, с. 115]. Така зневага до смерті, яка в юнацькі роки пояснюється максималізмом, у зрілому віці зумовлюється насамперед передчуттям незабарної, неминучої величі Кінця – як “найбільшого чину”, якого жадає революція [5, с. 71], “найвищого вінка” буття повного, широкого і скорого, буття “небезпечної гри” [5, с. 64]. Власну ж долю, значною мірою передчуту до найтонших фізичних і психологічних нюансів, поет обумовлював трьома рівноцінними і нероздільними, в його розумінні, чинниками: велінням незбагненого Всесвіту, своєю духовною волею і впливом суспільних обставин. Прикметно, що фаталістичну дію “неба” на О. Ольжича тонко відчула й стисло, але містко визначила його дружина. “Він приречений, – писала Катерина Білецька-Кандиба у спогадах про чоловіка. – Він передбачає свій неминучий кінець, бо так йому писано від Бога” [5, с. 198]. Визнаючи, що “Господь багатий нас благословив / Дарами, що нікому не одняти: / Любов і творчість, туга і порив, / Одвага і вогонь самопосвяти!”, О. Ольжич, проте, залишав за людиною право вільного вибору: «Іди ж сміливо і бери один, / Твоєму серцю найхмельніший келих» [5, с. 121]. Отож у світосприйманні О. Ольжича сусідять і фаталізм, і визнання за людиною свободи волі.

Міфопоетичний мотив боротьби лицаря з чудовиськом відтворено в образній структурі поеми Ю. Клена «Попіл імперій». Цей мотив реалізується у образах героїв легенд, міфів, казок, героїчного епосу, які «збороли дракона». Іван – дурник, що впіймав перо жар-птиці, св. Георгій – змієборець, Зігфрід, Роланд, лицар Парсіфаль – шукач чаші Граалю – все це різні іпостасі омріяного автором героя – «лицаря срібнолукого», що має визволити царівну – Україну з-під влади чудовиська. Інша іпостась цього образу – це Жінка, втілення вічної жіночності, яка має врятувати світ: «Де вона, жінка, що, маючи світ рятувати, стала б на чаті, срібну лілею тримаючи, в ясностях шати, – там, на високій горі...» [2, с. 349]. Як пише Михайло Орест, «добро повинно накласти панцир і вступити з інфернальними силами в безоглядний бій... Примат абсолютного добра та абсолютної істини ... хоче перемогти і перемаже дракона. Лицарі св. Граалю, господня рать покидають нагірний замок духових прозрінь та екстаз і йдуть в долини людські, щоб оборонити там потоптану правду і зневажену чесноту... Так, свідомість правоти свого діла перед лицем вічності і її непідкупним судом породжує могутній психологічний комплекс непідхильності, окриленої скерованості, відваги і витривалості» [2, с. 603]. Втіленням ідеального воїна виступають в поемі античні герої: Гектор, Ахілл, Тезей, який здолав Мінотавра, рятівник Андромеди Персей. Справжніми лицарями змальовані і поети-неокласици – Микола Зеров, Павло Филипович, «як небо, гордий, сильний, як земля, і скарано його, як Прометея», М. Драй-Хмара, а також Лесь Курбас «лицар без вад», поет Олег Ольжич («він воїн був, був лицар, був поет»).

Ідея шляхетної, досконалої надлюдини, здатної пожертвувати собою в ім’я прийдешніх поколінь, близька Ю. Клену, він і себе вважає поетом-воїном, готовим стати золотим мостом у майбутнє: «Що ти еси? Ти у майбутнє міст над прірвою знедоленого віку» [2, с. 132]. Це ніцшеанська ідея, як і образ – концепт мосту, наскрізний в поемі, очевидно, запозичений з книги Ніцше «Так казав Заратустра»,

де він трактується як шлях до надлюдини. В іранській міфології міст – чинват – розділяв царства мертвих і живих. У релігії зороастризму розпорядником на цьому мості був Заратустра, який проводжав по ньому душі праведних. У Ніцше сказано: «Людина – це лінва, напнута між звіром і надлюдиною, лінва над прірвою... Я люблю тих, котрі живуть не інакше, як приречені на загибель: адже вони ступають по лінві» [3, с. 13].

**Висновки.** У сучасному літературознавстві онірокритика стає дедалі більш популярною, оскільки сновидіння екзистентів художнього твору є вагомим засобом розкриття мистецького задуму. Першорядним завданням такого аналізу є встановлення зв'язку оніричного фрагменту із змістом твору, його роль у розкритті художнього задуму.

Поети Празької школи як репрезентанти традиційної поетики середини ХХ ст. у своїй творчості втілюють ідейно-естетичні ідеали, життєву позицію, свої осяяння, думки, переживання і розуміння життєвих процесів. Оніричні картини в творчості митців виступають своєрідними формами вираження авторських інтенцій, органічною частиною встановлення зв'язків зі світом. Форма художнього сну дозволяє в одній точці оніричного простору концентрувати найбільш вагомі для митців ідейні блоки. Досліджуючи їх тексти як певну цілість, легко помітити той внутрішній нерв, ту серцевину, що в'яже в єдине ціле різні тематичні розгалуження і стильові ознаки. Цим нервом, цією серцевиною є особистість автора, сповнена прагми мислі і дії, тієї активності, що духовно пориває всю істоту, часто розриваючи її на частини, але це частини єдиного організму. В оніричному просторі творів митців відбувається самоідентифікація екзистента. Ліричний герой у психодинаміці еволюції його характеру великою мірою творить образ автора і ніби зміцнює власне автора в його реальних діях. І якщо власне автор все-таки живе *тут і тепер*, то його ліричний герой – у різних часопросторових вимірах, його пам'ять легко ширяє в епохах, спрямовується із давнини до сучасності та прозирає майбутнє. Велична мета зумовлювала всепоглинаючу віру, яка у свою чергу породжувала безмежну відвагу. Так формулювався характерний для ліричного героя поетів-пражан стан героїчного піднесення, у якому людське життя поза своїм громадянським призначенням уявлялося позбавленим самоцінності. Цій ідеї, підкорені, зокрема, й візіонерські картини поезії митців.

#### Список літератури

1. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритики та її постмодерні стратегії / Т. Бовсунівська // Сучасні літературознавчі студії: Оніричні парадигма світової літератури. – К. : Видавн. центр КНЛУ, 2004. – С. 14–22.
2. Клен Ю. Вибране / Ю. Клен. – К. : Дніпро, 1991. – С. 602.
3. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Ф. Ніцше. – К. : Дніпро, 1993. – 122 с.
4. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн. – К., М. : Рефл-бук, Ваклер, 1998. – 448 с.
5. Ольжич О. Незнаному Воякові / О. Ольжич. – К. : Дніпро, 1994. – 432 с.
6. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М. : АСТ, 1996. – 389 с.

**Шацкий И. В. Жанр визиї в творчестве поэтов Пражской школы / И. В. Шацкий // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 94–99.**

В статье рассматриваются проблемы, связанные с осмыслением и интерпретацией онирических фрагментов в творчестве поэтов Пражской школы. Рассматриваются причины обращения к жанру визиї. Освещается природа онирических элементов и их функции. Рассматриваются особенности их применения в творчестве поэтов. Утверждается мысль, что онирические картины в творчестве поэтов выступают своеобразными формами выражения авторских интенций, органической частью установления связей с миром. Форма художественного сна позволяет в одной точке онирического пространства концентрировать наиболее важные для поэтов идейные блоки. В онирическом пространстве произведений поэтов-«пражан» осуществляется самоидентификация экзистента. Лирический герой в психодинамике эволюции его характера в значительной степени создает образ автора и как бы укрепляет собственно автора в его реальных действиях.

**Ключевые слова:** лирика, поэтика, визиї, онирокритика, модус, экзистент, лирический герой, лирический персонаж

**Shatsky I. V. Genre of vision in the Prague school poets' works / I. V. Shatsky // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social Communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 94–99.**

The problems of studying of literary oneirocriticism of Prague school poetry are analyzed and comprehended. The correlation of “literary dreams” with the conception emphasis and general inspiration of literary text is established. Consequently, the basic task in the system of this criticism is to search the scopes, properties and parameters of Prague school poets' lyrics.

Pictures of “literary dreams” in the works of artists are the kind of expressions of authors' intentions, an integral part of establishing the links with the world. The form of the “literary dreams” makes the possibility for poets to concentrate the most important ideological blocks at one point of the literary dreams' space. Analyzing their texts as a whole, it is easy to notice the inner nerve that unites different thematic branches and stylistic features together. This nerve, this core is the author's identity, which is full of thoughts and actions desiring and upraises the man's spirit often tearing it apart, but they are the parts of a single organism.

In the oneirospace of the poets' works the self identification of the existent takes place. The great goal cause all-absorbing faith which in its turn gave rise to boundless bravery. This way was found the state of heroism which characterized the lyrical hero of the Prague-school poets and in which the human life beyond its civic mission considered to be deprived of self-value. The vision pictures of their poetry are submitted to this idea.

**Keywords:** lyrics, poetics, vision, oneirocriticism, modus, existent, lyrical hero, lyrical person.

## МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 811.161.2' 367

### КОМПАРАТИВНІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ З ФЛОРИСТИЧНИМ КОМПОНЕНТОМ У ЗБІРЦІ МИХАЙЛА ПАЗЯКА «УКРАЇНСЬКІ ПРИСЛІВ'Я, ПРИКАЗКИ ТА ПОРІВНЯННЯ З ЛІТЕРАТУРНИХ ПАМ'ЯТОК»

Ачилова В. П.

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

У статті висвітлено сутність і компонентний склад компаративних фразеологізмів, проаналізовано компаративними мінімальної структури з флористичним компонентом у збірці Михайла Пазяка «Українські прислів'я, приказки та порівняння з літературних пам'яток». Простежено, як окремі ознаки і властивості рослин, їхніх плодів і частин відображено в образній характеристиці рис і якостей людей та предметів. Часто повторювані, вони стають національними стереотипами. Встановлено, що з-поміж назв дерев і кущів частотними в компаративних фразеологічних одиницях мінімальної структури є такі флоризми, як *дуб, тополя, терен, калина*, з-поміж трав – *трава, кропива*. У групі частини і плоди рослин переважають назви *мак, рожжа, квітка, цибуля, буряк, горіх, реп'ях, пень, огірок, перець*, а з-поміж грибів – *гриб, рижок, печериця, сиріожка*. Розкрито образне та символічне значення назв типових представників рослинного світу як виразників національно-культурної специфіки компаративних фразеологічних одиниць української мови.

**Ключові слова:** компаративні фразеологічні одиниці, об'єкт порівняння, флоризм, образ, символ.

Наукові розвідки щодо фразеологізмів свідчать про високу частотність вживання в усному і в писемному мовленні *компаративних фразеологічних одиниць* (КФО) – таких стійких та відтворюваних сполук, фразеологічна специфіка яких ґрунтується на традиційному порівнянні. КФО виникають на основі образного усвідомлення дійсності й акумулюють у собі життєвий досвід поколінь, багатовікові спостереження за довкіллям, уявлення про властивості предметів (живих і неживих) та явищ.

КФО як особлива група фразеологічних зворотів відрізняються від індивідуально-авторських порівнянь тим, що вони «відтворювані з пам'яті як готові мовні одиниці, цілісні за значенням і стійкі за складом та структурою» [6, с. 90]. Синонімічними є терміни *стійкі порівняння, порівняльні фразеологізми, компаративні фразеологізми, компаративними, компаративні паремії* тощо). Багато уваги їм приділено в роботах зі стилістики, оскільки стійкі порівняння є одним із виразових засобів мови. Як окремі мовні одиниці такі фразеологізми розглядали В. Виноградов, О. Кунін, А. Назарян, І. Чернишова та ін. Дослідженню структурних, семантичних і стилістичних властивостей КФО присвячено низку наукових праць в українській (М. Алефіренко, А. Марахова, Г. Доброльожа, А. Найда, Н. Баранник, О. Шкуран, А. Романченко), російській (Л. Лебедева, В. Огольцев, М. Черемисіна,

Г. Садова), німецькій (З. Божеєва, В. Куленко, В. Михайлов К. Мізін) англійській (Г. Ісіна, Р. Прохорова, А. Терентьев) тощо. Частина робіт виконана на основі контрастивного аналізу, матеріалом для якого слугують споріднені (В. Вальчук, І. Кузнєцова, І. Холманських) або неспоріднені (Л. Гогісванідзе, С. Муниця, О. Неведомська) мови.

Незважаючи на значну кількість різноаспектних робіт про КФО, проблема їхнього вивчення вичерпана недостатньою мірою. Актуальним є системний аналіз КФО української мови з погляду лінгвокультурології, їхня яскрава образність, символізм. Мета статті – характеристика КФО мінімальної структури (у складі двох повнозначних слів і порівняльного сполучника) з флористичним компонентом як об'єктом порівняння.

Як відомо, в основі порівняння лежить логічна формула порівняння:  $A - C - mB$ , де  $A$  – суб'єкт порівняння,  $C$  – основа (ознака) порівняння,  $B$  – об'єкт порівняння,  $m$  – модус (показник) порівняння [див., напр.: 1, с. 8]. КФО виділені в окрему групу фразеологізмів насамперед за зовнішніми, структурними ознаками. Дискусійним у компаративній фразеології є питання про компонентний склад КФО. Одні вчені (В. Огольцев, А. Долгова та ін.) вважають, що в порівнянні є два компоненти: основа порівняння та порівняльна частина – об'єкт порівняння, уведений порівняльним сполучником. Інші мовознавці (В. Жуков, А. Молотков та ін.) не вбачають потреби враховувати основу порівняння, оскільки вона вже закріплена в колективній свідомості мовців і реалізована в конкретному контексті як часткова ознака: як *сніг* [білий]. У роботі розглядаємо ПФО як двокомпонентні структури. А. Долгова називає ці компоненти *ліва (вихідна)* і *права (еталонна)* частини. Ліва частина КФО визначає їхню граматико-синтаксичну і семантико-тематичну приналежність, а в правій частині сконцентровано образ (картинність) КФО [3, с. 9]. Сталі порівняння включають образи реальної дійсності, і кожне таке порівняння вироблене в результаті багатовікового досвіду народу. Саме тому вони становлять запас таких образів, які відомі всім членам мовного колективу й звичні для них, їх передають за традицією від покоління до покоління, а деякі з них стають символами.

Про національне бачення світу можна судити з образності другого компонента КФО. Розглянемо компоненти, семантика яких пов'язана з рослинним світом. Для коментаря використано словник-довідник В. Жайворонка [4], а також тлумачний словник [2]. Після ілюстрацій у квадратних дужках зазначено сторінку з аналізованої збірки [5].

Серед групи **рослини** традиційно виділяють чотири підгрупи: *дерева і кущі; трави; частини і плоди рослин; гриби*. До підгрупи *дерева і кущі* входять такі назви: *береза, бузина, бузок (буз), верба, вишня, граб, дерево, дуб (дубець), калина, липа (липка), лоза, осичина, смерека, терен (терня), тополя (тополька), хміль, явір*. Найбільше КФО мінімальної структури виявлено з флоризмами *дуб, тополя, терен, калина*.

Уживання назв рослинного можна пояснити нерозривним зв'язком мови з етнокультурною українців, відбиттям у мовних одиницях навколишнього світу і ставленням до нього українського народу, яке ґрунтується на давніх релігійно-

міфічних поглядах. Багато з цих слів уже давно стали символами української культури. Скажімо, **дуб** споконвіку поважаний у народі як тверде й великого розміру дерево. Ці його ознаки стали основою для таких порівнянь: *Твердий, як дуб* [115]; *Високий, як дуб* [91]; *Великий, як дуб* [88]; *Кремезний, наче дуб* [102]. Він також символізує міцне здоров'я, силу, могутність (*Здоров (-ий), як дуб* [100]; *Сильний, як дуб* [111]; *Міцний, як дуб* [102]), а молодий дуб асоціюють з молодістю: *Тонкий, як дубець* [45]. З дубом порівнюють і чоловіка, хлопця, яким притаманні символічні ознаки цього дерева: *Хлоп, як дуб* [220]; *Хлопець, як дуб* [43].

**Береза (берізка)** – лісове білокоре дерево: *Білий, як береза* [86]; виступає символом дівочої чистоти; символізує дівчину, жінку: *Гнучка, як берізка* [32].

**Бузина** – кущ чи дерево з чорними або червоними ягодами, а також ягоди цієї рослини; сік використовували як фарбу або як чорнило: *Посинів, як бузина* [111]; *Синій, як бузина* [111].

**Бузок (буз)** – чагарник з великими волотями дуже запашних квітів: *Синій, як бузок (буз)* [111].

**Верба** – життєздатна рослина, росте дуже швидко, тому кажуть: *Виросла, як верба* [197]; *Вигнав, як верба* [60]; *Вибував, як верба* [60].

**Вишня** – вишневий цвіт асоціюють з дівочою красою: *Цвіте, як вишня* [209].

**Гراب** – дерево родини березових із гладенькою сірою корою: *Стрункий, як граб* [45].

**Дерево** – рослина з твердим стовбуром і гіллям, що утворює крону. *Лежати, як дерево* [118] – про неповоротку, незграбну або бездушну, тупу, нечулу людину.

**Калина** – символ здорової, повносилої жінки: *Гарна, як калина* [31]; *Пишна, як калина* [105]; *Цвіте, як калина* [209]; *Розцвіла, як калина* [209].

**Липа** – дерево, з якого для господарських потреб здирали кору, тому *Оббирати, як липку* [150] – грабувати, забираючи все дочиста, а також брати дуже велику плату; *Голий, як липа (липка)* [28] – дуже бідний.

**Лоза (лозина)** – народна назва кущових порід верби, також стебло (лозина) та стебла як матеріал. Традиційний символ дівочості; також незахищеності й сирітства: *Гнучка, як лоза* [32]; *Гірке, як лоза* [52]; *Гнеться, як лоза (лозина)* [72].

**Осика (осичина)**, інша назва – тополя тремтяча. За біблійною легендою, цю особливість дерева пояснюють тим, що воно прийняло Іуду і на ньому він нібито повісився. Через це осику вважають нечистою, проклятою, вона вічно дрижить і без вітру тріпоче: *Труситься, як осичина* [207].

**Смерека** – хвойне дерево з конусоподібною кроною; ялина карпатська: *Високий, як смерека* [91].

**Терен = тернина = терня** – колючий кущ або дерево, що дає темно-сині їстівні плоди з терпким кисло-солодким присмаком, а також колючки і плоди цієї рослини: *Синє, як терен* [111]; *Сухе, як терня* [112]; *Стоїть, як на терню* [204]; *Сидить, як на терню* [200]; крізь тернові кущі дуже важко проходити, тому рослина символізує непрохідність у просторі й часі: *Дорога, як терном* [96]. Про бідування кажуть: *Гаразд, як у терню* [213].

**Тополя (тополька)** – дерево з високим прямим стовбуром, об'єкт традиційних порівнянь: *Дівка, як тополя* [34]; *Пряма, як тополя* [109]. Улюбленою в народі, як

зазначає В. Жайворонок, є пірамідальна тополя, або українська тополя, яку завіз в Україну нібито Кирило Розумовський [4, с. 599]. Це дерево символізує струнку дівчину: *Струнка, як тополя* [45]; *Тонка, як тополя* [45]; *Гнучка, як тополя* [32]; *Виросла, як тополька* [197]. Рідше з тополею порівнюють хлопців: *Високий, як тополя* [91]; *Довгий, як тополя* [96]. Тополя може уособлювати й безталанну дівчину: *Одинока, як тополя* [40].

**Хміль** – витка рослина; здавна символ родючості, молодого буяння: *Плететься, як хміль* [154]; також символ залицання, зальотів, відваги й молодечтва: *В'ється, як хміль* [154].

**Явір** – дерево родини кленових; білий клен; символізує красу, стрункість, силу молодого хлопця, козака, парубка, коханого: *Хлопець, як явір* [43].

До підгрупи **трави** входять такі назви: *барвінок, бур'ян, коноплі, кропива, кукіль, льон, м'ята, паслін, пастернак, полин, рута, трава*. Найбільш поширеними є флоризми *трава, кропива*.

**Барвінок** – сланка трав'яниста рослина з вічнозеленим листям: *Зелена (-е, -ий), як барвінок* [100]; також символ залицання: *В'ється, як барвінок* [154].

**Бур'ян** – некультивована трав'яниста рослина: *Росте, як бур'ян* [198].

**Кополі** – висока трав'яниста технічна рослина; були добрим сховищем: *Вирвався, як з конопель* [153]. Тепер вислів переосмислено на означення чогось несподіваного, неочікуваного, необдуманого.

**Кропива** – трав'яниста рослина, стебло та листя якої вкриті жалкими волосками; об'єкт традиційного метафоричного переосмислення: *Жалке, як кропива* [80]; *Злий, як кропива* [80]; *Сердита, як кропива* [82].

**Кукіль** – бур'ян, росте серед хлібних злаків: *Діти, як кукіль* [61].

**Льон** – технічна рослина, зі стебел якої добувають волокно; символ дівочої краси; його асоціюють з волоссям: *Коси, як льон* [36].

**М'ята** – трав'яниста запашна рослина: *Пахучий, як м'ята* [99]; *Пахуще, як м'ята* [99].

**Паслін** – дикоросла трав'яниста або чагарникова рослина: *Густе, як паслін* [94]; деякі різновиди слугували ласощами для невибагливої сільської дітвори: *Сміється, наче в пасльоні* [214].

**Пастернак** – городня і дикоросла рослина, м'ясистий корінь якої використовують, зокрема, і як прянощі: *Зелене, як пастернак* [101].

**Полін** – трав'яниста або напівкущова рослина з міцним запахом і гірка на смак: *Гірка (-е), як полин* [52]; іронічно – *Добрий, як полин* [95].

**Рута** – вічнозелена напівкущова або трав'яниста рослина; традиційний символ привабливості й краси: *Зелена, як рута* [100].

**Трава** (*муріг = моріг* 'густа молода трава') є символом великої міри: *Багато, як трави* [85]. Традиційним об'єктом порівняння є її колір: *Зелена, як трава* [100]; *Позеленів, як трава* [100]; *Зелений, як муріг* [101], а також пісний смак: *Несолоне, як трава* [58].

До підгрупи **частини і плоди рослин** входять назви *билина, біб, буряк, відземок, гарбуз, гілля (гілляка), горіх (горіхи, горішок), горох (горошина), кавун, лико, листок, мак (маківка), малина, огірок (огірочок), пень, перець, півонія, полова, редька,*

реп'ях, ріпа, рожса (ружса), солома, суниця, хрін, цибуля (цибулька, цибулина), яблуко (яблучко), ягода (ягідка). Частотними є флоризми *мак, рожса, квітка, цибуля, пень, буряк, горіх, огірок, перець*.

**Билина** – стебло трав'янистої рослини, що легко гнеться, падає: *Гнучка, як билина* [32]; *Впала, мов билина* [157]; символ бідності, самотності й сирітства: *Лишився, як на билині* [168].

**Біб** – городня рослина, що має в стручках поживні плоди, а також самі плоди цієї рослини; міра великої кількості: *Дітей, як бобу* [61].

**Буряк** – колір цього коренеплода є традиційним об'єктом для порівняння: *Ніс, як буряк* [140]; *Зачервонів, як буряк* [118]; *Почервонів, як буряк* [118]; *Червона (-ий), як буряк* [118].

**Відземок** – частина стовбура від кореня до гілок: *Хлопець, як відземок* [43].

**Гарбуз** – круглий плід великого розміру: *Круглий, як гарбуз* [103]; *Голова, як гарбуз* [32].

**Гілля (гілляка)** – боковий відросток від стовбура дерева або чагарника; *Сухий, як гілляка* [112] – про худу, сухорляву людину. *Як від гіллі відірвався* [155]; *Як з гіллі зірвався* [155] – про людину, що перестала бути в рідному або звичному оточенні.

**Горіх (горішок)** – міра великого розміру: *Зерно, як горіх* [16]; *Град, як горіхи* [22]; лущення горіхів потребує чималих зусиль, тому про сильну духом людину кажуть: *Хлопець, як горішок* [43]; *Здоровий, як горіх* [100]. Зберігають плоди сухими, звідси: *Сухий, як горіх* [113].

**Горох (горошина)** – кругле насіння городньої трав'янистої рослини; символ великої чи малої міри: *Град, як горох* [22]; *Маленький, як горошина* [104].

**Кавун** – великий круглий плід баштанної рослини: *Щоки, як кавуни* [46].

**Лико** – внутрішня частина кори переважно молодій липи; стрічки лика використовували як пасок для підперізування, з них плели також нехитре взуття – личаки, що були ознакою бідності, злиденності: *Дурний, як лико* [98]. *Дере, як лико* [164] – грабувати, забираючи все дочиста, а також брати дуже велику плату; експлуатувати.

**Листок** – зелене покриття рослини, що на зиму опадає; *Одинокий, як листок* [40] – про людину, яка живе, перебуває окремо від інших; яка не завела родини або живе без родини.

**Мак** – символ пишноти, розкоші: *Повна, як маківка* [105]. Червоний цвіт маку – символ молодості, краси: *Красний, як мак* [37]. Маковий цвіт – це символ розквіту фізичних і духовних сил: *Дівчина, як маківка* [35]; *Цвіте, як маківка* [209]. Колір макового цвіту може бути об'єктом порівняння в разі ніяковості, сорому, збудження (про обличчя, вуха і т. ін.): *Почервонів, як маківка* [118]. Макове зерно символізує все дрібне і незначне: *Дрібне (-ий), як мак* [96]. Недозрілий мак смачний (*Облизнувся, як після маківки* [56]), у значній кількості він дурманить голову, тому сон після його споживання міцний, непробудний: *Спить, як після маківки* [58]. Скрутне, безвихідне становище, невдачу в чому-небудь передають фразеологізмом *Сів маком* [201]. Семантику порівняння *Сивий, як мак* [110] допомагає зрозуміти його поширений варіант *Посивіє, як мак на вереті* [там же], де верета – 1) те саме, що рядно; 2) оберемок, купа чого-небудь, що вміщується в одному рядні.



**Квітку** асоціюють передусім з красою дівчини: *Дівчина, як квітка* [35]; *Хороша, як квітка* [45]; *Цвіте, як квітка* [96]; *Свіжа, мов квітка* [45], однак є асоціація і з красою хлопця: *Красивий, наче квітка* [37], а також хати: *Хата, як квітка* [18].

**Малина** – символізує дівочість, молодість; взагалі солодке, привабливе: *Дівчина, як малина* [35].

**Огірок (огірочок)** – плід городньої сланкої рослини; символізує молодість: *Молода, як огірочок* [62]; тугість тіла, його здоров'я і красу: *Хлопець, як огірок* [43]; *Повний (-е), як огірочок* [106]; об'єктом порівняння може слугувати й колір: *Зелений, як огірок* [101].

**Пень** – приземна частина, що залишилася від зрубаного дерева; символізує нерозум: *Дурний, як пень* [98]; *Тупий, як пень* [115]; *Голова, як пень* [32]. Про того, хто робить щось бездумно, нічого не розуміючи, або ж про бездіяльного кажуть: *Стоїть, як пень* [204]; *Ходить, як пень* [176]. Також назву вживають для підсилення якої-небудь ознаки, якогось стану; дуже: *Спить, як пень* [58]; *Старий, як пень* [63]; *Глухий, як пень* [92]; *Здоровий, як пень* [100]; іронічно – *Швидкий, як пень* [121].

**Перець** – пряні плоди, використовують їх як приправу тільки сухими, тому говорять: *Сухе, як перець* [112]; *Висох, як перець* [90]; *Сіно, як перець* [17]. На смак він гіркий, тому іронізують: *Добрий, як перець* [95].

**Півонія** – велика квітка декоративної рослини; символізує розквіт дівочої краси, а також молодість і зрілість, тому кажуть: *Червона, як півонія* [119].

**Полова** – лущини з обмолоченого зерна; символізує річ, що не має вартості: *Гроші, як полова* [94]; *Змарнів, як полова* [68].

**Редька** – їстівний коренеплід, гіркий на смак: *Гірке (-а), як редька* [52].

**Реп'ях** – бур'ян із чіпким суцвіттям і з колючками, а також чіпка головка, суцвіття цієї рослини; об'єкт традиційного порівняння, символізує причепливу, настирливу людину: *Взявся, як реп'ях* [151]; *Мов реп'яхом взявся* [151]; *Причепився, як реп'ях* [160].

**Ріпа** – їстівні солодкуваті на смак корені овочевої рослини, що мають переважно біле забарвлення: *Зуби, як ріпа* [36].

**Рожжа**, або **мальва**, – окраса присадибних квітників українського села. У фольклорі назва рослини виступає не лише на означення мальви, а й троянди і є традиційним образом дівочої краси: *Дівчина, як рожжа* [34]; *Гарна, наче рожжа* [12]; *Червона, як рожжа (ружжа)* [119]; *Розцвіла, як рожжа* [209]; *Красується, як рожжа* [178].

**Солома** – сухі світло-жовті стебла злакових рослин, що залишаються після обмолоту і які використовують, зокрема, для плетіння брилів та декоративних виробів. *Гнеться, як солома* [72] – підкоряється кому-, чому-небудь, чийсь волі; виражає покірність.

**Суниця** – порівняно недавній об'єкт для порівняння, не зафіксований у словнику-довіднику: *Молодиця, як суниця* [62]; *Червоний, як суниця* [119].

**Хрін** – потовщене кореневище, їдке і гірке на смак, яке вживають як гостру пряну приправу до їжі, тому говорять: *Гірке, як хрін* [52]; *Наїдку, як з хрону* [55]. Рослина надзвичайно життєздатна: *Здоровий, як хрін* [100].

**Цибуля (цибулька, цибулина)** – традиційний об'єкт порівняння: *Ніс, як цибуля* [40]; *Очі, як цибуля* [42]; *Кругленька, як цибулька* [102]; *Кругленький, як цибулина* [102].

**Яблуко (яблучко)** – плід яблуні переважно кулястої форми: *Круглий, наче яблуко (яблучко)* [103].

**Ягода (ягідка)** – порівняно недавній об'єкт для порівняння, не зафіксований у словнику-довіднику: *Дівка, як ягідка (ягода)* [34]; *Гарна, як ягідка* [31]; *Червона, як ягода* [119].

Підгрупа **гриби** малопродуктивна, сюди входять такі назви: *гриб, мухомор, опеньок, печериця (печеричка), рижок (= рижик), сиріїжка*.

**Гриб** символізує духовну інертність, нерухомість, домосідство: *Сидить, як гриб* [199]; *Сидить, як печериця* [200]; немічність: *Старий, як гриб* [63]; *Старий, як мухомор* [63]; а також тугість тіла, здоров'я і красу: *Кремеznий, як рижок* [102]; *Гарна, як печеричка* [31]; *Свіжий, як сиріїжка* [45]; *Світить, як сиріїжка* [198].

Отже, у КФО мінімальної структури значно переважають назви частин і плодів рослин, продуктивними є також назви дерев і кущів. Вивчення стійких порівнянь має велике значення для виявлення національного світобачення українського народу.

#### Список літератури

1. Баранник Н. О. Сутність та структурні особливості компаративних фразеологізмів сучасної української мови / Н. О. Баранник // Наук. вісник Міжнародного гуманіст. ун-ту. Філологія. – 2014. – № 10. Т. 1. – С. 8–11.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови [з дод. і допов.] / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь : Перун, 2005. – 1728 с.
3. Долгова А. О. Грамматическая и лексико-семантическая структура устойчивых сравнений как класса фразеологических оборотов (на материале русского, английского и немецкого языков) : автореф. дис. канд. филол. наук : спец. 10.02.19 / А. О. Долгова. – Минск : Белорус. гос. ун-т., 2007. – 22 с.
4. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
5. Українські прислів'я, приказки та порівняння з літературних пам'яток / упоряд. М. М. Пазяк. – К. : Наук. думка, 20001. – 392 с.
6. Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка / Н. М. Шанский. – М. : Высш. шк., 1969. – 225 с.

**Ачилова В. П. Компаративные фразеологические единицы с флористическим компонентом в сборнике Михайла Пазяка «Украинские пословицы, поговорки и сравнения из литературных памятников» / В. П. Ачилова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 100–107.**

Статья посвящена сущности и компонентному составу компаративных фразеологизмов, проанализированы компаративемы минимальной структуры с флористическим компонентом в сборнике Михайла Пазяка «Украинские пословицы, поговорки и сравнения из литературных памятников». Прослежено, как отдельные признаки и свойства растений, их плодов и частей отражены в образной характеристике черт и качеств людей и предметов. Часто повторяющиеся, они становятся национальными стереотипами. Установлено, что среди названий деревьев и кустов частотными в компаративных фразеологических единицах минимального строения есть такие флоризмы, как *дуб, тополь, терн, калина*, среди трав – *трава, крапива*. В группе *части и плоды растений* преобладают названия *мак, мальва, цветок, лук, свекла, орех, репей, пень, огурец, перец*, а среди грибов – *гриб, рыжик, шампиньон, сыроежка*. Раскрыто образное и символическое значение названий типичных

представителей растительного мира как выразителей национально-культурной специфики компаративных фразеологических единиц украинского языка.

**Ключевые слова:** компаративные фразеологические единицы, объект сравнения, флоризм, образ, символ.

**Achylova V. P. The essence and component composition of comparative idioms with floral component in the collection by Mykhaylo Pazjak "Ukrainian proverbs, sayings and comparisons from literary monuments" / V. P. Achylova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 100–107.**

The article is devoted to the essence and component composition of comparative idioms, analyzed language units with minimum structure with floral component in the collection by Mykhaylo Pazjak "Ukrainian proverbs, sayings and comparisons of literary monuments". It explores how the individual features and properties of plants and their fruits and parts reflected in the imaginative characteristic of features and qualities of people and objects. They become national stereotypes, such as the often repeated. It was found that in the comparative idioms among the names of trees and bushes the most frequent are names such as oak, poplar, willow, blackthorn, guelder rose, among the grass – grass, nightshade, nettle, wormwood, periwinkle, mint. In the group of "the fruits and parts of plants" poppy, mallow, flower, onion, beetroot, walnut, burr, hops are dominated, and among the fungi – fungus, saffron, mushrooms, russula. It was revealed a figurative and symbolic meaning of names of typical representatives of the plant world as the exponent of national and cultural identity of comparative idioms of the Ukrainian language.

**Keywords:** comparative idioms, an object of comparison, image, symbol, plant word.

**УДК 811.161.2'366**

## **АСПЕКТУАЛЬНА СЕМАНТИКА КРАТНОСТІ І ЗАСОБИ ЇЇ ВИРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ, РОСІЙСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ**

*Ачилова О. Л.*

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

У статті розглянуто способи вираження семантики кратності в українській, російській та англійській мовах. Під кратністю розуміють аспектуальне значення, яке характеризує дієслова на основі таких характеристик, як "частота" або дискретність дії. Аналіз лінгвістичних досліджень показав, що в російських, українських і англійських мовах семантика кратності репрезентована бінарною опозицією однократності / багатократності. Для слов'янської дієслівної системи характерним є морфемне вираження однократності (суфікс *-ну-*), а в англійській мові деякі дієслова мають формальний показник множинності (суфікси *-er* і *-le*), тоді як семантика інших дієслів може об'єднувати обидва значення, що актуалізуються тільки за певних умов. Установлено, що актуалізація семантики кратності видо-часовими формами в досліджених мовах залежить від контекстних умов (наявності лексичних показників кратності або спеціальних синтаксичних конструкцій).

**Ключові слова:** дієслово, семантика кратності, аспектуальне значення, багатократність, однократність.

Семантика кратності упродовж багатьох десятиліть викликала дискусії аспектологів щодо пошуку інваріантних видових значень слов'янського дієслова, а також систематизації родів дієслівної дії (РДД) (Ю. Маслов, О. Ісаченко, О. Бондарко, О. Соколов, М. Шелякін, В. Храковський, С. Соколова, Н. Авілова, М. Гловінська).

Під кратністю розуміють аспектуальне значення, що характеризує дієслова за ознакою «крат» або дискретністю в прояві дії. Так, дієслова, поєднані із семантикою кратності, означають квантифіковані дії, які можуть перериватись і поновлюватись.

Іншими словами, кратність – це аспектуальна категорія, яка виражає кількісні характеристики способу перебігу дії, означає множинність або одиничність дії і реалізується як опозиція пов'язаних значень: однократності та багатократності.

Як відомо, в російській та українській мовах значення однократності / багатократності виражається або РДД, або видовими формами дієслова, тоді як в англійській мові – мультиплікативними / семельфактивними дієсловами або видо-часовими формами дієслова. У досліджуваних мовах для вираження семантики кратності слугують також синтаксичні засоби.

Отже, актуальність дослідження полягає в зіставленні засобів вираження кратної семантики в російській, українській та англійській мовах, що є особливо важливим за умови, що видо-часові форми в цих мовах мають різну характеристику і в англійській мові не виділяють РДД (як семантико-словотвірні розряди), проте визнають наявність мультиплікативних і семельфактивних дієслів.

У російській та українській мовах семантика кратності є одним зі значень комплексу компонентів РДД. Зокрема, багатократність реалізують дієслова недоконаного виду (НДВ) багатократного РДД, що виражають дії, розчленовані на необмежено-повторювані окремі акти або «кванти», наприклад: *охать – охати, гавкать – гавкати, клацать – клацати* тощо. Проте в поняття «багатократний РДД» дослідники можуть вкладати різне значення. Так, багатократними (ітеративними, фреквентативними) РДД А. Залізник і Д. Шмельов називають дієслова із суфіксами *\_ыва-/-ива-, -ва-, -а-*: *хаживать, сиживать, живать, едать, пивать* тощо [5, с. 121]. Такі утворення не властиві українській мові, хоча в 11-томному Словнику української мови зафіксовано дієслова *їдати* і *пивати*. Український лінгвіст К. Городенська під терміном «багатократний РДД» розуміє дієслова доконаного виду (ДВ) з префіксом *попо-* і вважає, що такі дієслова можна називати «ітеративними» [4, с. 51], а С. Соколова зараховує такі дієслова до делімітативно-інтенсивного РДД [6, с. 128]. Отже, в аспектуальній системі російської та української мов існує як схожість, так і певні відмінності.

Крім того, характерною рисою російської та української мов є дієслова ітеративних РДД, утворені від вихідних дієслів за допомогою префіксів та ітеративних суфіксів: *покрикивать – покрикувати, посвистывать – посвистувати; насвистывать – насвистувати, накрапывать – накрапувати; пританцовывать – пританцовувати, притопывать – притопувати* тощо.

Семантика кратності реалізується в кумулятивному (*накупить – накупити, наловить – наловити; вырезать [всех] – вирізати [всіх], налетать [что] – налітати [що], скормить – згодувати* тощо) та дистрибутивно-сумарному РДД (*перемыть всю посуду – перемити весь посуд, поубивать – побивати, перебить – перебити*), вираженими дієсловами ДВ.

Слід також відзначити, що дієслівні основи з багатократним значенням регулярно мотивують похідні з фазовою семантикою («початок дії», «тривалість дії» і «результат дії»), яка модифікує багатократне значення мотиватора без його подальшої нівеляції. Це означає, що фазові дієслова ДВ, похідні від багатократних основ, є їхніми аспектуально-фазовими модифікаціями і реалізують певну фазу прояву повторюваних дій (*гавкать – загавкать, прогавкать, отгавкать; гавкати – загавкати, прогавкати, відгавкати*).

Багатократність протиставлена однократності, оскільки характеризується внутрішньою розчленованістю процесу. Однократні дієслова вказують на миттєву, одиничну дію. До однократного РДД належать дієслова, що означають один «квант» діяльності, названої вихідним дієсловом. Дієслова багатократного РДД за семантичною ознакою кратності співвіднесені з дієсловами однократного РДД (*мигать – мигнуть, блимати – блимнути; ахать – ахнуть, ахати – ахнути*). Однократність є морфемно вираженим членом опозиції (суфікс *-ну-/-ону-* - формальний маркер однократності як у російській, так і в українській мовах). Однократні дії виражають також тривало-одноактні дієслова ДВ: *промурлыкать – промурчати, прокричать – прокричати, пробубнить – пробубнити*.

Серед форм, що виражають однократність, окремо виділяють форми на зразок *бац, бух, хвать, хлоп* тощо. О. Бондарко називає їх миттєво-інтенсивним РДД і відзначає, що в них немає виду, а є тільки рід дії [1, с. 23].

Дослідники англійської мови також на основі бінарної опозиції виділяють дієслова з багатократним і одноактним значенням. Спеціального суфікса для вираження однократності в англійській мові немає, проте лінгвісти називають формальні показники багатократності – суфікси *-er* і *-le*: *cackle* – *кудахтати* – *кудахтати*; *crackle* – *трещати* – *тріщати*; *flicker* – *мигати* – *мигати* і под. [7]. Зазначимо, що частина дієслів з багатократним значенням такого суфікса не має: *cluck, chuck* – *кудахтати*, *кудкудакати*, *splash* – *плескатися*, *плескатися* тощо.

В англійській мові розрізняють дієслова, що поєднують у своєму значенні семантику однократності і багатократності, наприклад: *to wink* – *моргнути*, *моргати* – *кліпати*, *кліпати*; *to kick* – *ударити*, *ударити* – *ударити*, *ударити*; *to cough* – *кашлянути*, *кашляти* – *кашлянути*, *кашляти*; *to knock* – *стукнути*, *стукати* – *стукнути*, *стукати* та ін. Це означає, що залежно від контексту одне і те ж дієслово виражає один «квант» дії або серію «квантів»: в імперфектних формах, з фазовими дієсловами і лексичними показниками повторюваності вони актуалізують багатократність, а в перфектних формах і з обставинами миттєвості, несподіванки тощо – однократність [7, с. 8].

Крім того, в англійській мові існують конструкції, що виражають виключно однократне значення: *to give a kick* – *толкнути*, *пнути* – *итовхнути*, *копнути*; *to give a look* – *взглянути*, *зиркнути* – *поглянути*, *зирнути*; *to take a peep* – *взглянути*, *заглянути* – *поглянути*, *зазирнути*; *to take a breath* – *вздохнути* – *зітхнути*; *to give a cough* – *кашлянути* – *кашлянути* та ін.

Отже, як у російській та українській, так і в англійській мові семантика кратності репрезентована бінарною опозицією однократність / багатократність. Для слов'янської дієслівної системи характерним є морфемне вираження однократності (суфікс *-ну-*), тоді як в англійській мові дієслова можуть мати формальний показник багатократності (суфікси *-er* і *-le*) чи не мати його, а інші дієслова поєднують у своїй семантиці обидва значення, що актуалізуються тільки в певних умовах контексту.

У російській та українській мовах кратність є одним з компонентів значення видів і може бути актуалізована на базі окремих видових значень, описаних О. Бондарко [2], які є мовними варіантами загальних значень видів, тобто виявляються в певних умовах контексту:

– конкретно-процесного значення НДВ: *Вот девочка прыгает на одной ноге.* – *Ось дівчинка стрибає на одній нозі.* У прикладах розглянуто конкретні ситуації, що характеризуються як процес, який складається з повторюваних дій, виражених багатократним дієсловом;

– узагальнено-фактичного значення НДВ, наприклад: *Ветер качает деревья.* – *Вітер гойдає дерева.* Кратна семантика зумовлена і контекстом, і багатократним значенням самого дієслова. М. Гловінська пише про те, що в семантичній основі узагальнено-фактичного значення лежить ідея дискретності дії [3, с. 134];

– необмежено-кратного значення НДВ, наприклад: *Нам часто приходять* *письма*. – *Нам часто надходять листи*;

– обмежено-кратного значення НДВ: *Дважды* *Таня **выходила** встречать* *отца*. – *Двічі* *Таня **виходила** зустрічати батька*. Дія може повторюватися певну кількість разів, що в контексті виражене за допомогою обставин на зразок *трижды* – *тричі*, *несколько раз* – *декілька разів* тощо;

– конкретно-фактичного значення ДВ як конкретний одиничний факт, одиничну дію, наприклад: *Иван **купил** билет и **поехал** в Рим*. – *Иван **купи** квиток і **поїхав** у Рим*;

– наочно-зразкового значення ДВ, що є виразним прийомом зображення повторюваної дії, за допомогою виділення одного з багатьох актів повторення як приклад інших подібних актів: *Он **придет, наговорит** обидних слов и **пропадет** на некоторое время*. – *Він **прийде, наговорить** образливих слів і **зникне** на деякий час*;

– сумарного значення ДВ, коли факт дійсності у поєднанні з таким лексичним елементом означає суму конкретних фактів, наприклад: *На прощание она два раза **пожала** ему руку*. – *На прощання вона два рази **потиснула** йому руку*.

У системі англійського дієслова, дослідники якого досі сперечаються про статус категорії виду в англійській мові, теж простежується зв'язок між видо-часовими значеннями, залежними від контекстуального оточення, і вираженням семантики кратності. Це означає, що на актуалізацію одно- і багатократності впливає контекст, у якому функціонують дієслівні форми.

Видо-часові форми англійського дієслова, зокрема і з кратним значенням, описала З. Тураєва:

– теперішній індефінітний кратний, наприклад: *I always **make** a cup of tea last thing. She **drinks** it in bed after her prayers to warm her up*. (K. Mansfield. The Ladie's Maid);

– теперішній тривалий кратний, наприклад: *"Ah, mon Dieu, sometimes when I **am dusting** in her room I **think** her fingers will drop off"* (K. Mansfield. Pension Sequin);

– теперішній перфектний кратний, наприклад: *"I **ve asked** you over and over again not to joke about religion", answered his wife* (S. Maugham. Rain);

– теперішній перфектний тривалий кратний, наприклад: *"They' **ve been kicking** up their heels ever since we **heard** the news this morning about Ashley and that little cousin of his from Atlanta"* (M. Mitchell. Gone with the Wind);

– минулий індефінітний кратно-співвідносний і кратний, наприклад: *His name was O'Sheean, but they **called** him Sugar - Boy because he **ate** Sugar. Every time he **went** to a restaurant he **took** all the cube sugar there was in a bowl. He **went** around with his pockets stuffed with sugar cubes, and then he **took** one to pop into his mouth you **saw** little pieces of gray lint sticking to it*. (R.P. Warren. All the King's Men);

– минулий тривалий кратний: *Aunt Pitty was in a state whenever he was in a town. She **knew** very well what her friends **were saying** when she **permitted** him to call but she still lacked courage to tell him he was unwelcome* (M. Mitchell. Gone with the Wind);

– минулий перфектний кратний: *He was not attractive for women, but nevertheless it had happened to him now and again to receive sultry looks and the rest of the pre - bedroom signals from them* (J. Wain. *Hurry on Down*);

– минулий індефінітний одиничної дії, наприклад: *"I passed his father on the street yesterday. He hates me". Laughter* (Th. Wilder. *The Eighth Day*);

– минулий тривалий одиничного дії: *Little Phil was lying on his bed. The room was in orange twilight* (A. Huxley. *Point Counter. Point*). [8].

Зазначимо, що видо-часові форми з ознакою кратності передають семантику кратності тільки в «сприятливих умовах» контексту, тобто залежать передусім від наявності лексичних показників повторюваності або особливих синтаксичних конструкцій.

Аналіз окремих видових значень російських та українських дієслів і видо-часових форм англійського дієслова свідчить про те, що на вираження кратності значною мірою впливають лексичні показники кратності. Крім того, як указує З. Тураєва, реалізація кратного значення залежить від контексту, «у якому дія співвіднесена з іншою дією або ситуацією, у цьому разі співвіднесені дії повторюються» [8, с.64]. Так, повторюваність виражається в складнопідрядних реченнях з темпоральним сполучником *whenever* і його еквівалентами *every time, each time*, а також деякими іншими. У російській та українській мовах багатократність теж може бути актуалізована синтаксичними засобами: однорідними присудками, кратно-парними і кратно-ланцюговими конструкціями, складнопідрядними реченнями з підрядними часу та умови.

Отже, порівняльний аналіз допоміг виявити схожі і різні засоби вираження значення кратності в російській, українській та англійській мовах. У розглянутих слов'янських мовах кратність реалізується передусім РДД із семантикою однократності / багатократності, де однократність є маркованим членом опозиції, фазовими модифікаціями багатократних дієслів, а також дієсловами НДВ і ДВ в «сприятливих» умовах контексту. В англійській мові актуалізація кратного значення залежить від умов контексту, хоча може бути виражена і дієсловами з морфемно вираженою ознакою повторюваності.

Перспективним є подальше дослідження особливостей функціонування дієслівних форм для вираження різних аспектуальних значень у неспоріднених мовах.

#### Список літератури

1. Бондарко А. В. К проблематике функционально-семантических категорий / А. В. Бондарко // Вопросы языкознания. – 1967. – № 2. – С. 18–31.
2. Бондарко А. В. Вид и время русского глагола : (Значение и употребление) / А. В. Бондарко. – М. : Просвещение, 1971. – 239 с.
3. Гловинская М. Я. Семантические типы видового противопоставления русского глагола / М. Я. Гловинская. – М., 1982. – 155 с.
4. Городенська К. Г. Видові протиставлення в системі сучасних дієслів / К. Г. Городенська // Слово. Сіль. Норма : зб. наук. пр., присвячений 65-річчю з дня народження д-ра філол. наук, проф. С. Я. Єрмоленко / Відп. ред. Н. М. Сологуб. – К., 2002. – С. 118–121.
5. Зализняк А. А. Введение в русскую аспектологию / А. А. Зализняк, А. Д. Шмелёв. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 222 с.



6. Соколова С. О. Префіксальний словотвір дієслів у сучасній українській мові / С.О. Соколова. – К. : Наукова думка, 2003. – 283 с.
7. Тронь А. А. Засоби вираження кратності у сучасній англійській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / А. А. Тронь. – Львів, 2008. – 24 с.
8. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное / З. Я. Тураева. – М. : Высшая школа, 1979. – 220 с.

**Ачилова Е. Л. Аспектуальная семантика кратности и средства ее выражения в украинском, русском и английском языках / Е. Л. Ачилова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4 Часть 2. – С. 108–113.**

В статье рассматриваются способы выражения семантики кратности в русском, украинском и английском языках. Под кратностью понимают аспектуальное значение, которое характеризует глаголы на основе таких характеристик, как «частота» или дискретность действия. Анализ лингвистических исследований показал, что в русских, украинских и английских языках семантика кратности представлена бинарной оппозицией однократности / многократности. Для славянской глагольной системы характерно морфемное выражение однократности (суффикс *-ну-*), а в английском языке некоторые глаголы имеют формальный показатель множественности (суффиксы *-er* и *-le*), в то время как семантика других глаголов может объединять оба значения, актуализирующиеся только при определенных условиях. Установлено, что актуализация семантики кратности видо-временными формами в исследованных языках зависит от контекстных условий (наличия лексических показателей кратности или специальных синтаксических конструкций).

**Ключевые слова:** глагол, семантика кратности, аспектуальное значение, многократность, однократность.

**Achylova O. L. Aspectual semantic of multiplicity and the ways of its expressing in English, Russian and Ukrainian languages / O. L. Achylova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 108–113.**

This article examines the ways of expressing multiplicity values in English, Russian and Ukrainian. Multiplicity should be understood to mean an aspectual meaning, which characterizes verbs based on such characteristics as "frequency" or discreteness of action. Analysis of the linguistic research showed that in the Russian, Ukrainian, and English languages the semantics of multiplicity is represented by binary opposition – single value / multiplicity. The Slavic verbal system is characterized by morphemic expression of single frequency (suffix *-nu*), whereas in English a number of verbs have a formal indicator of multiplicity (suffixes *-er* and *-le*), while semantics of the rest of the verbs combine both values, which are actualized only under certain context conditions. It was found that the actualization of the multiplicity semantics of aspectual-temporal forms in the languages under study depends on the contextual conditions (presence of lexical multiplicity indicators or special syntax constructions).

**Keywords:** verb, multiplicity values, aspectual meaning, frequency, single frequency.

УДК 800.732:801.541.1

## АНТОНІМІЧНІ ЗАСОБИ ПОЕТИЧНОГО ІДІОЛЕКТУ

ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА

*Власенко В. В.*

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

У статті розглянуто поетичні образні засоби творчості Василя Симоненка в основі яких лежать лексико-семантичні категорії контрастного протиставлення. Контраст в усі часи був і залишається особливістю людського мислення в процесі пізнання навколишнього світу і викликає дослідницький інтерес філософів, логіків, літературознавців і мовознавців.

У поетичній творчості Василя Симоненка виявлені й проаналізовані основні стилістичні фігури протиставлення – антитези й оксиморони, різноманітні за формою і змістом. Вони є яскравим виражальним засобом формування авторського ідіолекту. Є твори повністю побудовані на протиставленні, а контрастні образи композиційно поєднуються з цілою низкою різних стилістичних засобів, що заслуговують на спеціальне вивчення.

**Ключові слова:** Василь Симоненко, антоніми, стилістичні фігури, антитези, оксиморони.

Теоретичні засади антонімії та її практичне застосування в українському мовознавстві розглядалося в працях Л. А. Лисиченко, О. О. Тараненка, Л. П. Полюги, Н. М. Бобух, С. Я. Єрмоленко, Л. І. Мацько, В. С. Калашника, В. І. Кононенка, М. П. Кочергана, Л. О. Пустовіт, Л. О. Ставицької, О. О. Тараненка, В. Д. Ужченка, В.А. Чабаненка та інших українських дослідників. Проте вивчення особливостей функціонування антонімічних засобів у ідіолекті письменника не втрачає актуальності й потребує постійної уваги науковців. Для дослідження обрано поетичні твори Василя Симоненка, що містяться у збірці «Лебеді материнства».

Поетичне слово Василя Симоненка назавжди увійшло в духовну скарбницю нашого народу, стало часткою нашого буття. З щирою синівською любов'ю до України, глибоко народною простотою і високою пристрасстю чистих почуттів наш Поет на весь голос безкомпромісно проголошує: *Народ мій є! Народ мій завжди буде! / Ніхто не перекреслить мій народ!* [9, с. 65].

За висловом Олесея Гончара «... як молодий витязь, звівся він у нашій поезії, і так виразно чуємо його свіжий, мажорний, юнацький голос, яким він і сьогодні вітає життя:

Здрастуй, сонце, і здрастуй, вітре!  
Здрастуй, свіжосте нив!  
Я воскрес, щоб із вами жити  
Під шаленством весняних злив» [2, с. 10].

Уперше постав поет перед читачами невеличкою і єдиною прижиттєвою книжкою «Тиша і грім» (1962 р.), яка, без перебільшення, стала літературною

подією. Уже в самій назві яскраво відображено характер поетичного мислення автора. Його слова, його думки, його художнє світобачення сповнені контрастів.

Мета цієї розвідки – визначити функціонування в поетичній творчості Василя Симоненка стилістичних фігур, що ґрунтуються на лексико-семантичних засадах антонімії.

Українське красне письменство має давні традиції у використанні тропів і стилістичних фігур, побудованих на протиставленні. Стилiстичні фігури протиставлення ґрунтуються на філософському розумінні світу як єдності протилежностей. Наше життя складне й багатогранне, зіткане з добра і зла, правди і кривди, любові й ненависті, радості й смутку (журби), щастя й нещастя. Та й сама сутність людини ніби створена з протилежностей, бо в ній є все: гарне й погане, прекрасне й потворне, відвага й страх, сила й слабкість. У людській свідомості дуже часто існують парні абстрактні поняття. Зіставлення протилежних понять найбільш зручне й дохідливе, оскільки слова протилежної семантики набувають особливої виразності, чіткості. Причини частих протиставлень надзвичайно різні, проте однією з найголовніших з них є та, що за допомогою контрастного зіставлення фактів, – як зазначає Л. М. Полюга, – «найяскравіше вимальовується їх глибина, бо на темному фоні найчіткіше видніється ясне, звучання чудово сприймається в тиші, знайшовши кінець чогось, підсвідомо шукаємо його початку. Зіставляємо ці ситуації внаслідок індуктивності людського мислення, здатності розвивати власну думку» [4, с. 6].

Найяскравіше контрастність значень виражають антоніми. «Антоніми – слова з протилежним значенням – дуже виразний стилістичний засіб. Вони потрібні для відтворення контрастів, для побудови антитез, альтернативних запитань, епітетів-оксиморонів [3, с. 51].

У сучасній стилістиці «Антитеза – стилістична фігура, побудована на підкресленому протиставленні протилежних явищ, понять, думок, почуттів, образів. В основі антитези лежить антонімічна пара (загальномовна або контекстуальна). Різде протиставлення понять дає можливість авторові створити надзвичайно виразний, об'ємний образ. Антитеза сприяє змалюванню картин, у яких зіставляються прямі й переносні значення слів, використовується різке й несподіване зіткнення різнорідних понять [7, с. 68]. Антитеза будується на основі використання антонімів і взагалі слів та висловів, що можуть бути якимось протиставлені у відповідних контекстах, а також за допомогою певних синтаксичних засобів, інтонації. В образній системі художнього твору вони займають одне з провідних місць, збагачують мову, роблять її точною, яскравою. Протиставляючи два явища, дві дії чи якості, письменник тим самим підкреслює, виділяє їх, вказує, на що саме потрібно звернути увагу.

У структурі поетичного тексту Василя Симоненка антитеза виступає як механізм його творчого мислення. Для протиставлення понять, явищ та образів він використовує переважно такі лексичні (словникові) антонімічні пари: *любов і ненависть, життя і смерть, початок і кінець, день і ніч, мир і війна, багатство і бідність, чорне і біле, нове і старе, радіти і сумувати, сміятися і плакати, любити і ненавидіти та ін.* Наприклад: *Життя* тріумфувало у двобої, / *Життя* крізь

*смерть / Утвердило себе...* [9, с. 41]; Його вже не було. / А *ненависть* стояла / Мечами помсти рвалася у світ, / Бо поруч з ним / Прострелені лежали / Твоя *любов*, / Твої сімнадцять літ [9, с. 41]. ; *Печаль* смоктала *радощі* твої, / І над твоїм / Розстріляним коханням / Скажено глузували солов'ї [9, с. 41].

Разом з тим досить часто в поетичних антитезах Василя Симоненка спостерігаємо використання і контекстуальних антонімічних пар, як-от: *кам'яний вік – космічна доба, свята гомінки – дні робочі, світло – морок і пурга, від землі – по самі зорі, зорі – трави, тумани – сонце червоне, палаци – печери, сміятися – страждати, зустріти – загубити, величі – нікчеми* та ін. У ряди протиставних пар об'єднуються лексеми різної частиномовної належності в межах одного простого чи складного речення. Наприклад: *Хочеш – хмари для тебе розвію?* / *Хочеш – землю в дощах утоплю?* [9, с. 187]; *У душі моїй – / Місяця немає туманам.* / *У душі моїй – / Сонце червоне буя...* [9, с. 140]; *Жінка в мене, як грім, була.* / *Може, з виду і надто строга,* / *А в душі – джерело тепла* [9, с. 115]; *Та невже ж то / йому все віднині байдуже – / чи світитиме сонце,* / *чи ніч напливе!* [9, с. 44].

Спостерігаємо авторські структури антитез у реченнях з наказовими формами дієслів, звертаннями, риторичними питаннями, окличними інтонаціями.

О друже мій, попереду *розлука*, / А *зустрічі* – чи трапляться вони, / І наші спільні *радощі* і *муки* / Чи впливуть із серця глибини? [9, с. 8]. Не даремно В. Брюховецький у штрихах до портрета Василя Симоненка відзначав: «...широпіднесені інтонації видавали натуру рвійну, сповнену душевного захоплення, відкрити романтичним обрям сучасності» [1, с. 3].

Іноді оклик перериває або завершує монолог дійової особи, в якому виражені складні почуття: *знову сам воюю проти себе – / Два чорти схарпудились в мені. / Один волає: «Зупинись! Не треба!» / Штовхає інший: «Не впиняйся, ні!»* [9, с. 02]; *Любове світла! Чорна моя муко! / І радосте безрадісна моя! / Бери мене! У материнські руки / Бери моє маленьке гнівне Я!* [9, с. 103].

Знову звернемось до статті В. Брюховецького: «Часом етичний максималізм В. Симоненка, що особливо виразно виявився у протиставленні ним усього доброго і суцього віджилому і потворному, сприймався деякими критиками мало не за одноплщинність художнього бачення. «Щастя і горе, любов і біль виведені в чистому вигляді, відокремлені одне від одного», – читаємо в одній із статей про творчість поета. «Ми живемо, – розмірковував В. Симоненко, – в добу високої радості і великих трагедій. Відвертатися від людських мук і страждань, а замість правди тикати їм під носа пучечок чебрецю – до біса такий жалюгідний оптимізм!» [1, с. 4].

Тим часом В. Симоненко однозначний лише у протиставленні добра і зла. Тут, справді, для нього не існує півтонів і переходів. І то це більшою мірою стосується його як людини. Художнє ж бачення В. Симоненка значно місткіше. Як поет різьоче проникливий, він має, сказати б, «оксюморонне» бачення [1, с. 15]. У лінгвопоетиці вважається, що ефект новизни у контрастивних образних засобах створюється через семантичну неузгодженість їхніх компонентів, що проявляється в оксиморонних фігурах.

«Оксиморон – фігура мови, що полягає в навмисному поєднанні слів з протилежними або просто взаємовиключними значеннями для вираження нового цілісного поняття або окремого явища, в оригінальній формі привертаючи увагу до його суперечливої природи» [11, с. 400]. Традиційно оксиморон реалізується в межах атрибутивних словосполучень іменника з прикметником, тобто епітетів-оксиморонів. «Це, як правило, протилежні за змістом означення й означуване (вони не є антонімами, бо належать до різних частин мови). Епітети-оксиморони у гранично стислій формі виразно розкривають внутрішню суперечливість описуваного явища [6, с. 4].

Василь Симоненко активно вживає, наприклад, такі епітети-оксиморони: *жахливо веселий віриш, світла печаль, світла мука, світло чорне, радісна зловтіха, червоні конвалії, біла кров, щасливе нещастя, важке щастя, веселий похорон* та багато інших.

Так зокрема в «Думі про щастя» поет розповідає про важку долю колгоспної доярки, про «*многотрудне її життя*», про «*важке щастя*», яке до сліз вражає читача своєю відвертою правдою. «Дума – жанр суто українського речитативного народного героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні співці-музики: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні... У структурі думи є більш чи менш виражені три частини: заспів, основна розповідь, закінчення» [4, с. 218]. *Хлюпа щастя / дзвінкою хвилюю, / ніби тут вікувало воно – / Не життя тобі, а ідилія, / як в поганих книжках / чи в кіно* [9, с. 36]. Автор «наважився говорити про ті явища в повсякденному житті, яких нібито не бачили інші, тому в його поезії, а отже, і в мові досить сильний публіцистичний струмінь. Б. Олійник навіть писав, що його віршів не можна категорично відмежувати від журналістської роботи. Часто вони народжувалися у відрядженнях, нерідко поштовою до зав'язі майбутньої поезії ставав конкретний факт, з котрим стикався автор...» [8, с. 352]. *Можна знімок утнуть / до газети / і жахливо веселий віриш / Застрибають веселі цифри, / у ґрунтовно важких статтях...*[9, с. 37]. З почуттям поваги до цієї невтомної трудівниці автор зауважує, *Що в доярки цієї / щасливої руки й ноги / вночі гудуть* [9, с. 37]. І завершується «Дума про щастя» такою оптимістичною думкою: *І тому ця Марія / чи Настя / будить дзвоном дійниці село, / щоб поменше / важкого щастя / на Радянській землі було* [9, с. 37].

Завдяки оксиморону, використовуючи мінімум мовленнєвих засобів, характеризується складність, внутрішня суперечність описуваного предмета чи явища. Це актуалізує нові, свіжі, оригінальні якості контрасту, який дозволяє поетам відобразити зовнішній та внутрішній світ у його протиріччях: *Помилялись не тільки люди, / Помилялись навіть святі. / Згадайте: Ісус від Іуди / Мав останній цідунок в житті. / Ми не святі, не боги, а значить, / Не варто втішати себе дарма. / Але, як твій промах / Лиш ворог бачить, – / Друзів у тебе нема!* [9, с. 109]; *Стоїмо у вуличному шумі, / Слів шукаєм, але слів нема... / Я тепер у новому костюмі, / Ти оце помітила й сама. / І, напевне, теж згадала нині, / Як мені тоді сказала ти, / Що зі мною у простій свитині / У «між люди» соромно піти* [9, с. 258].

Стислість і виразність оксиморонів дозволяє використовувати їх у назвах художніх творів («Жорстоке милосердя» Ю. Мушкетика, «Прекрасні катастрофи»

Ю. Смолича), у газетних заголовках. У Василя Симоненка є поема, що має назву «Червоні конвалії». Колористичний епітет-оксиморон **червоні конвалії** посилює емоційно-психологічне сприйняття його символічного значення. «Лексеми зі значенням кольору є, як правило, полісемантичними. Вони здатні розвивати переносні значення, в яких виникають образи, і окремі з них закріплювати як символічні» [5, с. 343]. Промовистим символом для українців є конвалія. Василь Симоненко увиразнює образно-поетичну семантику конвалій у поемі різними художніми засобами: **конвалії – голубої весни прапори, перли радості у траві, білі-білі, милі, недоторкано чисті, недоторкано білі. Білі-білі конвалії милі, / Перли радості у траві... / Ви вмрете недоторкано чисті, / Недоторкано білі вмрете** [9, с. 117].

«В українській поезії конвалія символізує пробудження природи, цнотливість, дівочість, скромність» [10, с. 18] і завжди асоціюється з її об'єктивною ознакою білого кольору. «Традиційно (з часів Платона) білий колір є...символом краси і ніжності, найсвітліших почуттів, найбагатродніших дум та діянь» [5, с. 344]. Зазвичай символіка білого кольору будується на протиставленні чорному кольору, а у Василя Симоненка – **червоні конвалії**. «Практично повсюди червоний колір асоціювався з кров'ю, війною, ранами, смертю...» [10, с. 72]. **Я ж не хочу, щоб плакали кров'ю / Ці конвалії в чистій траві** [9, с. 118]; **Світ зігрів він своєю любов'ю, / Переміряв шляхи вікові, / Щоб ніколи конвалії кров'ю / Не ридали / Ніде / В траві** [9, с. 121]. «Використання колористичних епітетів в українському поетичному мовленні є традиційною рисою української літературної мови усіх етапів розвитку: «кольори у поетів – суть душі» (А. Белий) [5, с. 343]. У конструкції з порівняльним зворотом вживає Василь Симоненко епітет-оксиморон **біла кров: Журливо мліли очі сумовиті, / і борошно, / мов біла кров, лилось...** [9, с. 34].

Є у Василя Симоненка оксиморони, утворені поєднанням дієслова з прислівником, дієприслівником або іменником з антонімічною парою в основі говорити – мовчати: **Говорю я з тобою мовчки, / Тиша хмарою проплива** [9, с. 192]; **Не жартуй наді мною, будь ласка, / І, говорячи, не мовчи. / Нащо справді словесна маска? / Ти мовчанням мені кричи** [9, с. 165].

Оксиморонне словосполучення з двох іменників подібне до словосполучення прикметника з іменником **ніжна грубість: Джерелом вдарить ніжність із грубості, / Заворкують живі струмки** [9, с. 192].

Влучної експресивно-образної характеристики досягає автор на семантичному протиставленні компонентів у оксиморонних складних лексемах **Вовк-миротворець, людинозвірі: Пильнуйте, люди добрі й щирі, / Не спіть, учені і жєнці! / Чатують вас людинозвірі / З страхіттям атомним в руці** [9, с. 61].

Отже, у поетичній творчості Василя Симоненка виявлено велику кількість стилістичних фігур протиставлення (антитез і оксиморонів), що ґрунтуються на використанні антонімічних кореляцій, лексичних антонімічних пар, багатопланових за змістом і різноманітних за формою. Навіть загальномовні антонімічні пари, зміст яких зрозумілий без будь-якого контексту, інтерпретуються автором своєрідно. Поет використовує антонімічні лексеми не лише за загальномовною схемою протиставлення, але й залежно від особливостей власного, індивідуального

світосприймання. Є твори повністю побудовані на протиставленні, а контрастні образи композиційно поєднуються з цілою низкою різних стилістичних засобів, що заслуговують на спеціальне вивчення.

Василь Симоненко писав: «Як простір немислимий без руху, так поезія немислима без думки. Що то за простір, коли в ньому не можна рухатися? Яка то поезія, коли вона не мислить? Поезія – це прекрасна мудрість». Можна впевнено сказати, що його поезія за своєю зовнішньою простотою містить великий семантичний простір для творчої думки.

#### Список літератури

1. Брюховецький В. ...Хто найдужче любить життя (Штрихи до портрета Василя Симоненка) / В. Брюховецький // Українська мова і література в школі. – 1985. – № 1. – С. 13–18.
2. Гончар О. Т. Витязь молоді української поезії / О. Т. Гончар // Симоненко В. А. Лебеді материнства: Поезії. Проза / В. А. Симоненко. – К. : Молодь, 1981. – 344 с.
3. Коваль А. П. Практична стилістика сучасної української мови / А. П. Коваль. – 2-е вид., перероб. і доповн. – К. : Вища шк. Вид-во при КДУ, 1978. – 374 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – 1997. – 752 с.
5. Мацько Л. І. Стилiстика української мови: підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. За ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища шк., 2003. – 462 с.
6. Полюга Л. М. Словник антонiмiв української мови / Лев Михайлович Полюга / За ред. Л. С. Паламарчука. – вид. 2-е, доп. і випр. – К. : Довiра, 1999. – 275 с.
7. Пономарiв О. Д. Стилiстика сучасної української мови: підручник / О. Д. Пономарiв – 3-тє вид., перероб. і доповн. – Тернопiль : Навчальна книга – Богдан, 2000. – 348 с.
8. Русанiвський В. М. Iсторiя української лiтературної мови : підручник / В. М. Русанiвський. – К. : АртЕк, 2001. – 392 с.
9. Симоненко В. А. Лебеді материнства: Поезії. Проза / Василь Симоненко – К. : Молодь, 1981. – 344 с.
10. Словник символiв / за заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К. : Редакцiя часопису «Народознавство», 1997. – 156 с.
11. Українська мова : енциклопедiя / редкол. : В. М. Русанiвський, О. О. Тараненко (спiвголови), М. П. Зяблюк та iн. – К. : Укр. енцикл., 2000. – 752 с.

**Власенко В. В. Антонимические средства поэтического идиолекта Василя Симоненко / В. В. Власенко // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 114–120.**

В статье рассмотрены поэтические образные средства творчества Василя Симоненко, в основе которых лежит лексико-семантическая категория контрастного противопоставления. Контраст является особенностью человеческого мышления в процессе познания окружающего мира во все времена и вызывает исследовательский интерес философов, логиков, литературоведов и лингвистов.

В поэтическом творчестве Василя Симоненко выявлены и проанализированы основные стилистические фигуры противопоставления – антитезы и оксюмороны, разнообразные по форме и содержанию. Они являются ярким выразительным средством, способным принимать активное участие в формировании индивидуального стиля писателя. Некоторые произведения поэта полностью построены на противопоставлении, а контрастные поэтические образы композиционно сочетаются с рядом других стилистических средств, заслуживающих специального исследования.

**Ключевые слова:** Василь Симоненко, антоними, стилістическіє фігури, антитези, оксिमорони.

**Vlasenko V. V. Anonymous means of Vasyl Symonenko's poetic idiolect / V. V. Vlasenko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 114–120.**

The article describes the poetic imagery means of creativity in Vasyl Symonenko, which are based on lexical-semantic category of contrast opposition. Contrast is a feature of human thinking in the process of learning about the world at all times and is a research interest in philosophy, logic, literary scholars and linguists.

In the poetic works of Vasyl Symonenko are identified and analyzed the main stylistic opposition figures – antithesis and oxymoron, diverse in form and content. They are bright expressive medium capable of taking an active part in the formation of individual style of the writer. Some of the poet's works is entirely based on the juxtaposition and contrast poetic images of the composite are combined with a number of other stylistic means, worthy of special study.

**Keywords:** Vasyl Symonenko, antonyms, stylistic figures, antithesis, oxymoron.



**УДК 811.161.2**

## **ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ЛЮБОВ» У ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО**

*Грозян Н. Ф.*

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

Стаття присвячена вербалізації концепту «любов» у поезії Миколи Вінграновського. 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 поетичних творах Миколи Вінграновського є передусім лексеми любов, кохання. Амбівалентну сутність концепту «любов» засвідчують такі протилежні смислові фрагменти: з одного боку, любов – це те почуття, «що є освяченим», «яке воскрешає», із іншого – «те, що є скороплинним, тимчасовим», «те, що може дорівнювати ганьбі». 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 поезії Миколи Вінграновського концепт «любов» виступає складною національно-культурною й індивідуально-авторською домінантою.

**Ключові слова:** концепт, смисли, любов, кохання, поетичні твори, поезія Миколи Вінграновського.

**Постановка проблеми.** 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 ідіостилі 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. Радзівська), 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. Радзівська, 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 зворотню 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 [5, 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 творах Миколи Вінграновського.

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 ж знака, різного за складністю змісту. До аналізу концепту «любов» в українстиці 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 розглядала 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» 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» [3]. 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 [3].

Ім'я Миколи Вінграновського звучить як метафора, у якій уособлюється все найкраще, найсвітліше й найдобрише, що народилося на ниві красномовства від початку шістдесятих років до цього часу. Він прийшов у поезію так, як приходять справжні, як з'являються великі майстри. «Прийшов зі святістю і чистотою духу і залишився у ній величним Маестро першого подиху його вірша», – так пише про Миколу Вінграновського відомий критик і літературознавець Тарас Салига [2, с. 5]. Леонід Талалай додає: «Під зорею Довженка у Вінграновського виробилося його постійне і послідовне спрямування до недосяжного ідеалу. Це і робить його творчість надзвичайно піднесеною від приземленої побутової поезії багатьох інших віршувальників. Ніхто із сучасників не говорить сьогодні із такої духовної висоти, як він...» [2, с. 7].

Кожен відповідальний за слово поет завжди починається з любові до землі, людей, краю, Вітчизни. Саме так і формувалася душа Миколи Вінграновського під впливом інтересу до усної народної творчості, культури, історії, традицій.

Світ поезії Миколи Вінграновського неодноразово був предметом вивчення науковців. Це стосується досліджень В. Базилевського, Б. Буряка, І. Дзюби, Н. Зборовської, М. Ільницького, Т. Салиги, С. Єрмоленко та ін.

В одному зі своїх інтерв'ю поет висловився: «Батьківщина і народ – це вічна тема. А втім, чи це тема, я не знаю, мабуть, це не тема, а життя поета, його кров, його нерви, його любов, його надія... Батьківщина, земля, любов, люди – без цього поет – не поет. Та найголовніше. Все, що я написав, пов'язую з цими категоріями. Бо любов, бо страждання, бо надія, розлука – воно все живе» [2, с. 14].

Значну роль у творчості Миколи Вінграновського, як власне чи не в доробку кожного поета, відіграє інтимна лірика. Ця частина творчого доробку – насамперед романтичний погляд на світ, шляхетність душі, щирість зізнань, культура вислову. Жінка, наречена, кохана, мати – образи, у яких втілюються найсвітліші поетові почування, його роздуми про рідну землю, джерела духовності. Інтимна лірика Вінграновського, як зазначає Тарас Салига, возвеличує, підносить людину, а не тільки, сказати б, фіксує її настрої. Інтимні почування активізують душевні сили людини, окрилюють її [2, с. 35].

Основними вербалізаторами концепту «любов» є лексеми *любов* і *кохання*, наприклад: «*Усе попереду – любов, і цвіт, і день, І мла, і ніч, і паморозь туманна*» [2, с. 86]; «*Мені кохання ти подарував! Будь прокляте моє святе кохання!*» [2, с. 116]. Крім того, наявні й інші однослівні номінації: *любота*, *любоці*: «*У білій лодії ми пливемо По водах любоців між берегами ночі*» [2, с. 194]; «*У страсі скінчив ніч і в страсі день почав. Від страху і до страху ця любота*» [2, с. 56].

Із наведеними номінаціями пов'язана реалізація концептуальних смислів. Так, у позиції суб'єкта осмислення експлікуються такі смисли, як: «та, що є самою сутністю речей»: «*Моя любов – і є моя любов... Учителю, вже летіть на вокзалі На твою посмішку тюльпанна мертва кров*» [2, с. 322]; «яка забирає сили, виснажує душу і тіло»: «*Хто воно за таке любов? Вже б здавалося, відболіло, Пригоріло у тім вогні, Стуцювало і душу й тіло...*»; «водить манівцями»: «*Та це любов біжить у манівці*» [2, с. 16].

Концепт «любов» у поетичних текстах Миколи Вінграновського є амбівалентним. Він реалізує аксіологічно протилежні смислові фрагменти. З одного боку, любов – це те почуття, «що є освяченим»: «Святиться та любов в моїм малім іменні» [2, с. 322]; «яке воскрешає»: «Стражданням спалений, воскреснутий любов'ю» [2, с. 93], із іншого – «те, що є скороплинним, тимчасовим»: «Причасна любове водоплинна, До свого кола повертаюсь я» [2, с. 274], «У боротьби нема відпустки, Любов плинуча моя» [2, с. 196]; «те, що може дорівнювати ганьбі»: «Любов у нім дорівнює ганьбі» [2, с. 116].

У М. Вінграновського вона може бути і демонічною: «Мені вчувалась демона хода. Любов мені його лиш осявала» [2, с. 116].

Уявлення про любов як суб'єкт зіставлення об'єктивують такі смисли: «та, що як вулкан»: «Я – це вулкан розвержений любові, Що прагнув смерті вашої не раз» [2, с. 104]; «несподівана і всеохоплююча, як пожежа»: «Любов – солома, і сірник не згас, Одна хвилинка і – пожежа в грудях...» [2, с. 347]; «задумлива і схвильована, мов сад»: «Вона була задумлива, як сад. Вона була темнава, ніби сад. Вона була схвильована, мов сад. Вона була, мов сад і мов не сад» [2, с. 142]; «урочиста і самотня, як ніч»: «Вона була урочиста, як ніч. Вона була одненька, ніби ніч. Вона була в червоному, мов ніч. Вона була, мов ніч і мов не ніч» [2, с. 142].

Часто любов у досліджуваних текстах Миколи Вінграновського осмислюється як гріховне почуття, це засвідчують контексти, у яких вона зіставляється з «гріхом», «бездітною вдовою»: «І не зроню я слова, як з молитви, До тих любовей, де любов – це гріх!» [2, с. 335]; «Любове дорога моя бездітна, Моя удова, вибачте, – це ми» [2, с. 268]. Тут аналізований концепт конотує швидше значення симпатії, співчуття, захоплення: «І цілували наші губи Вдова-Любов, Вдова-Життя» [2, с. 341].

Як суб'єкт зіставлення у формі заперечення реалізується слово *любов* у такій конструкції: «Любов – не зло. Любов, якби Від себе утекти можливо» [2, с. 123], а як об'єкт зіставлення лексема *любов* виступає у реченні: «Зацвіли твої пальці першим цвітом любові. Зацвіли твої очі першим цвітом сльози» [2, с. 284].

Аналіз концепту «любов» виявляє певні асоціативні ряди, у яких простежуються зв'язки любові з вірою і надією: «І з нами наші, наші ріки – Надія, віра, любов» [2, с. 235]; волею і добром: «Ти той, хто для добра, для волі і любові» [2, с. 186]; правдою: «Є правда і любов» [2, с. 140]; скромністю: «Натхненні скромністю і тихою любов'ю, Вони мені сердечністю цвіли» [2, с. 80], злагодою: «Щасливий я, що можу на Землі Творити світ для злагоди і любові» [2, с. 93]. Подібні приклади конотують позитивне забарвлення досліджуваного концепту.

Певне зміщення на аксіологічній шкалі в бік негативних конотацій демонструють тексти, у яких поняття любові розкривається через асоціативні зв'язки з ненавистю: «Наче вони не дожили Зненавистю і любов'ю» [2, с. 74], «Як мало ненавидіти й любити! І як багато жить, щоб тільки жить» [2, с. 76]; гіркотою: «З новим роком, з новим щастям. Вас, гіркото, вас, любов!» [2, с. 295]; печаллю: «Де вже вітаються з любов'ю Печалі, болі і роки» [2, с. 332].

Динамічну природу концепту «любов» як ментального феномена, що змінюється з плином часу, засвідчують рядки: «Усе попереду – любов, і цвіт, і день, і мла, і ніч, і паморозь туманна» [2, с. 86].

Об'єктами любові в поетичних текстах Миколи Вінграновського, окрім ліричної героїні («Дівчина в зеленому платті, Любове моя» [2, с. 31], «Цю жінку я люблю» [2, с. 53], «Я вас люблю, як сіль свою Сиваши, Як ліс у грудні свій листок останній» [2, с.108], «Вчораїню тінь коханої люблю» [2, с. 56], виступають: рідна земля: «І той любов'ю повниться до світу, Хто рідну землю має під собою» [2, с. 30]; мама, тато, мед: «Я річечку оцю в городі в нас під кленом, Як тата й маму і як мед люблю» [2, с. 95]; глід і гніздо: «Бо своє люблю при собі, Як любив його і вчора, – Сірий побіл над лиманом, Сірий глід з гніздом сорочим, Срібне слово павутини» [2, с. 8]; сама любов: «Моя любов і є – моя любов» [20, с. 322].

Локусом любові у поезіях М. Вінграновського є передусім така частини тіла людини, як: обличчя: «Любові нашої обличчя не люблю. Її обличчя – то любові муки...» [2, с. 207]; очі: «Стояла жінка світла і чужа. Із мовою нерідною для скирти, З великими як зненависть очима, В яких любов гойдалася моя» [2, с. 101]; руки: «Любовною рукою Я п'ю тебе за тебе у цю мить» [2, с. 121].

Лексема кохання, реалізуючись у позиції суб'єкта осмислення, виявляє дещо інші смисли, як-от: «те, що є подарунком долі»: «Мені кохання ти подарував» [2, с. 116]; «зазвичай довгоочікуваним»: «І привітаю обережно я Моє сподіване кохання» [2, с. 84]; «безмежним»: «Бо кохання – нема йому краю» [2, с. 373].

Певною мірою концептуальна семантика імплікується в рядках, що актуалізують уявлення про кохання як «тенета»: «І сіра відьма крупним планом Собі коханнячко плете. Вона плете його недбало, І так, і сьак, туди й сюди» [2, с. 258].

Локусом кохання, що збігається із його розумінням у науковій парадигмі, виступає саме ліричний герой: «І цвіте в мені моє кохання, Та не знаю я кому цвіте» [2, с. 270].

Темпоральну сутність кохання засвідчує контекст: «Тобі присвячую я літ своїх світання, Весну думок, весну свого кохання» [2, с. 75]. Причому весна у поета виступає періодом розквіту, зародження почуттів, як це здебільшого виявляється у фольклорі.

**Висновки.** Отже, у поетичних творах Миколи Вінграновського концепт «любов» виступає складною національно-культурною й індивідуально-авторською домінантою. Проведений аналіз показує, що більшість смислів концепту «любов», які він реалізує у творчості Миколи Вінграновського, збігаються з тими, що сформувалися в українській етнокulturі. Водночас у досліджуваних текстах любов може бути й демонічною або усвідомлюватися через численні індивідуально-авторські порівняння.

#### Список літератури

1. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: нариси / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 262 с.
2. Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. – Т. 1: Поезії ; вступна стаття Т. Салиги / М. С. Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 400 с.
3. Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу: монографія / В. І. Кононенко. – Київ – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 248 с.
4. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой : учебное пособие / В. А. Маслова. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 256 с.
5. Степанов Ю. С. Константы : словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Академический Проект, 2004. – 992 с.

Грозян Н. Ф. Объективация концепта «любовь» в поэзии Николая Винграновского / Н. Ф. Грозян // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 121–126.

Статья посвящена вербализации концепта «любовь» в поэтических текстах Николая Винграновского. Отмечается, что на сегодняшний день не существует еще единой модели анализа концепта, а разработаны лишь отдельные фрагменты. Несмотря на многочисленные научные труды лингвистов, тема любви в современной научной парадигме остается сложной и мало исследованной.

Исследованный материал свидетельствует, что основными вербализаторами концепта «любовь» в поэтическом творчестве Николая Винграновского являются прежде всего лексемы любовь, кохання. Амбивалентную сущность концепта «любовь» свидетельствуют такие противоположные смысловые фрагменты: с одной стороны, любовь – это то чувство, «что есть священным», «которое воскресает», а с другой – «то, что есть временным», «то, что может равняться позору». Специфику поэзии Николая Винграновского определяет то, что локусом любви чаще всего выступают части тела человека: лицо, глаза, руки. 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 Николая Винграновского концепт «любовь» выступает сложной национально-культурной и индивидуально-авторской доминантой.

**Ключевые слова:** концепт, смыслы, любовь, поэтические произведения, поэзия Николая Винграновского.

Grozyan N. F. Verbalization of the concept "love" in Nicholas Vingranovsky poetry // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 121–126.

The article is devoted to verbalization of the concept "love" in Nicholas Vingranovsky 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 Nicholas Vingranovsky 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", and on the other one – "temporary".

The ambivalent essence of the concept "love" suggest certain meanings. The specificity of Nicholas Vingranovsky poetry is defined by the fact that as the love locus of love act more often face, hands, eyes. It is recorded that object of love in Nicholas Vingranovsky poetics is life, people, children, the lyrical heroine.

Nikolai Vingranovsky claims that the person himself acts as the creator or the destroyer of his happiness. We find the cases where the author precisesthat 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 Nicholas Vingranovsky poetic works the concept "love" acts as a complicated national cultural and individual author's dominant.

**Keywords:** concept, meanings, love, poetic works, Nicholas Vingranovsky poetry.

УДК 811.161.1-2 / 512.19

## ПРО ПЕРШЕ ЗАВЕРШЕНЕ ВИДАННЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКО-РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО СЛОВНИКА

Гуменюк В. І.

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь  
E-mail: ukrLit\_tnu@mail.ru

У статті йдеться про перше завершене видання тритомного кримськотатарсько-російсько-українського словника, здійснене 2006 року сімферопольським видавництвом «Оджакъ» за сприяння Всеукраїнського інформаційно-культурного центру в Сімферополі. Це вельми ґрунтовна лексикографічна праця відомого кримськотатарського мовознавця Сейрана Усеїнова, який плідно працює над укладанням багатьох інших словників, довідників, розмовників, посібників тощо. Цей тримовний словник перекладний, а також певною мірою і тлумачний. Дуже вигідною його рисою є багатий ілюстративний матеріал. Кримськотатарські прислів'я та приказки, колоритні фразеологізми, фрагменти народних пісень та інших фольклорних творів, приклади з творів класичної та новочасної національної літератури, з наукових праць та журналістських статей дають змогу відчувати живе функціонування тієї чи іншої лексикографічної одиниці, виразніше збагнути відтінки її основних та конотаційних значень.

Основна увага в матеріалі звертається на певні недогляди й прорахунки, неминучі при першій спробі здійсненні такого грандіозного завдання, яке поставив перед собою лексикограф. Йдеться зокрема про відсутність деяких слів (наприклад «бестикяр – композитор»), про непослідовність групування лексикографічних одиниць згідно з особливостями кримськотатарської абетки, про певні неточності в російській, надто ж в українській перекладній частині.

**Ключові слова:** лексикографія, тримовний перекладний словник, тлумачний словник.

Сейран Меметович Усеїнов – це на сьогодні найбільш плідний лексикограф сучасної кримськотатарської мови. Важливу віхою в його науковій діяльності стало видання: *Крымскотатарско-русский словарь / Сост. Ш. А. Асанов. А. И. Гаркавец, С. М. Усеинов. – К., 1987* (тут вміщено близько 7 тисяч слів). Новою віхою, завершенням дальших багаторічних студій став тримовний тритомник: *Усеинов С. М. Къырымтатарджа-русча-украиндже лугъат / Сейран Мемет огълу Усеинов. – Акъмесджит: Оджак, 2006. – Усеинов С. М. Крымскотатарско-русско-украинский словарь / Сейран Меметович Усеинов. – Симферополь : Оджакъ, 2006. – Усеїнов С. М. Кримськотатарсько-російсько-український словник / Сейран Меметович Усеїнов. – Сімферополь: Оджакъ, 2006* [т. 1: А–Л. – 416 с.; т. 2: М–С. – 328 с.; т. 3: Т–Я. – 432 с]. У трьох томах міститься відповідно слів та словосполучень: більш як 12 тисяч; більш як 22 тисячі; більш як 23 тисячі, на що вказується на зворотах титульних сторінок. Продовжують виходити інші лексикографічні праці вченого.

Цей тримовний словник перекладний, а також певною мірою і тлумачний. Дуже вигідною його рисою є багатий ілюстративний матеріал. Кримськотатарські прислів'я та приказки, колоритні фразеологізми, фрагменти народних пісень та інших фольклорних творів, приклади з творів класичної та новочасної національної літератури, з наукових праць та журналістських статей дають змогу відчувати живе

функціонування тієї чи іншої лексикографічної одиниці, виразніше збагнути відтінки її основних та конотаційних значень.

Тримовність має свої плюси і мінуси. З одного боку такий словник дещо громіздкий, що утруднює користування ним. А з іншого – не раз певні нюанси, упущені при перекладі на одну мову, надолужуються при перекладі на другу. Очевидно, час уже подумати й про видання двомовного кримськотатарсько-українського словника, який до того ж може бути більш відшліфованим. Можливо, варто подумати і про видання практично зорієнтованих словників, де були б відсутні слова на кшталт *автомат, автохозяйство, агрессия, агроном, коллекция, коммунар, койот*, які перекладу не потребують.

Основне завдання цієї публікації – звернути увагу на деякі недогляди, виявлені при користуванні словником під час перекладу кримськотатарських текстів українською мовою.

1 том

С. 31 – **агъ** 1. сеть; сетка; мотня / мережа; сить, сітка; матня...

Коли є при слові цифра 1, чому немає цифри 2?

На цій же сторінці – **агъа** [у другому значенні] *утв. частица, груб., перен. (употр. вместо ёкъ и хайыр)* (произносится немного протяжно) нет / ага, авжеж, ні...

Не зрозуміло, чому в російському перекладі фігурує лише слово «нет», і немає аналогічних українським слів «ага», «ну да» тощо. І до того ж чому це «*утв. частица*»? Відколи це «нет» та «ні» – стверджувальні частки? Вочевидь, що тут випадок дещо складніший, адже йдеться про зовні стверджувальну частку, яка насправді має іронічний, прямо протилежний, заперечний підтекст. Вочевидь, що такі складнощі мали б знайти адекватне пояснення у словнику.

До того ж і в цьому випадку, і в усіх інших відповідні пояснення, уточнення даються лише російською мовою. Коли вже перекладна частина словника двомовна, то, мабуть, слід було б цієї двомовності дотримуватися у всіх параметрах статей. Ану ж бо словником користуватиметься хтось (наприклад якийсь канадський українець), хто мало обізнаний з російською мовою.

С. 47 – **айланмакъ** 1. поворачивать / повертатися...

У російському перекладі пропущено кінцеву частку *–ся*, вище на цій же сторінці подається слово **айландырмакъ**, яке й означає «поворачивать / повертати».

С. 65 – **аллы** [у першому значенні] см. **аллы-гуллю; аллы-сарылы**

Нижче у відповідній статті **аллы-гуллю** тлумачиться як «строкатий з перевагою червоного кольору», а стаття **аллы-сарылы**, що на неї є посилання, відсутня, до того це слово має свій відтінок значення, вочевидь це щось на зразок «строкатого з перевагою червоного та жовтого кольорів».

С. 66 – **алмакъ**... Значеннєвий відтінок 2 цього слова подається як «покупать, купить / купувати, купити», а дещо далі подається значеннєвий відтінок 5 – «покупать / купувати». Не зовсім зрозуміло, чим зумовлена присутність такого 5 значеннєвого відтінку.



С. 103 – **ашлатамамакь** не мочь заставить прививать / змусити прививати, прищеплювати...

Тут в українському, аналогічно, як і в російському перекладі, має бути «не могли змусити», до того ж слово «прививати» аж ніяк не українське, цілком достатньо тут слова «прищеплювати», як і в інших статтях з цим словом на цій же сторінці.

С. 127 – **башламакь** 1. При цьому слові є значення 1 (починати, затівати...) і немає значення 2 (як і в статті **агь** 1. на с. 31).

С. 132 – **бельки**... Чомусь в українському перекладі цього слова поміж слів «може бути», «може» закралося слово «возможно», і немає слова «можливо».

С. 134 – відсутнє слово **бестекяр** композитор.

С. 151 – відсутнє слово **босторгъай** жайворонок.

С. 159 – **бурьленмек** распускається (*о почках*) / розпускатися

Чомусь український переклад позбавлений уточнення – *про бруньки*.

С. 172 – поміж статтями **гезинти** та **гейзер** подається стаття **гнезмек**; очевидно, що це коректорська помилка, має бути **гезмек**.

С. 173 – ще одна коректорська помилка: серед українських відповідників слова **генч** фігурує «юнок» замість «юнак».

С. 206 – серед прикладів до статті **догъмакь** маємо такий: **о декабрь айында догъды** она родилась в декабре / він народився в березні...

Справа не лише в тому недогляді, що «декабрь» перекладено як «березень». Вочевидь, що в словниках має бути обрана якась стартова позиція при перекладі, такою стартовою позицією при перекладі займенника **о** на мови, де є категорія роду, мабуть, мав би бути займенник в чоловічому роді – он, він. У всякому разі треба тут подумати про якусь уніфікацію.

С. 215 У кримськотатарських текстах часом зустрічається слово **егер**, яке означає те ж саме, що й слово **егер** – сідло. Можливо, варто його було б тут подати як якусь діалектну чи просторічну форму.

Ще зауваження до цієї сторінки. Маємо тут початок розділу, в якому об'єднано літери **Е, Ё**. Гадаю, таке об'єднання не зовсім доречне. Якщо в російській мові звукосполучення *йо* та пом'якшення *ьо* мають загалом таке незначне поширення, що здебільшого навіть графічно не позначаються, то в кримськотатарській мові вони мають значно більшу вагу, відіграють зокрема дуже суттєву роль у семантичній диференціації слів. Коли вже далі йти за обраним принципом, то, мабуть слід було б об'єднати **д** та **дж**, що, ясна річ, для кримськотатарської мови не може бути прийнятним.

С. 240 – **иле** [у першому значенні].

В одному з варіантів українського перекладу цього специфічного прийменника фігурує слово «посередництвом» замість виразу «за посередництвом».

При **иле** [у другому значенні] маємо посилання: *см. йиле*. Проте на с. 269, де мало б бути це **йиле**, такого слова немає. Очевидно, це знов коректорський недогляд, мало б бути **ийле** – хитрість.

С. 292 – знову коректорський недоляд: вираз **кестане тюс топракълар** українською перекладено як «капітанові ґрунти» замість «каштанові ґрунти».

С. 294 – **кечирильмек**.

Тут маємо коректорський недогляд у російському перекладі: «быть проведённым» замість «быть проведенным».

С. 351 – **къана** [у першому значенні] ну-ка / ану, нум, нумо...

**къана** [у другому значенні] *разг.* где / де...

**къана** [подається без жодних позначок, себто вже без розрізнення значень] (*диал. къанаа*) *разг.* ну-ка / ану, нум, нумо...

Не зрозумілий мотив подачі статті **къана** втретє. І чому при першій подачі це слово не має уточнення *разг.*?

Натомість, думається, варто було б подати часто вживану в розмовній мові та у фольклорі більш експресивно забарвлену подвійну форму цього вислову **къана-къана**, яка зустрічається, наприклад, у пісенному збірнику Я. Шерфедінова: «Эки чешме ян-яна, / Суюн ичтим къана- къана...» [Шерфединлов 1979, с. 104].

2 том

С. 54 – коректорський недогляд в українському перекладі слова **меракъ** – «терес» замість «інтерес».

С. 55 – **мердане** 1) см. **мердлердже(сине)**...

Однак у відповідному місці слова **мердлердже(сине)** немає. Натомість дещо нижче фігурує слово **мертлердже(сине)** мужественно, смело, хватко / мужньо, сміливо, сміло... Очевидно, ці неузгодженості слід якось усунути.

С. 110 – вираз **неден себеп?** російською перекладено як «по какой причине пришел?», а українською – «з якої причини не прийшов». Очевидно, що цей переклад потребує уточнення.

С. 140 – **озь-озюме** см. **озюм озюме**... Але статті **озюм озюме** далі немає, так само, як і ще однієї статті, до якої відсилається користувач: **озьлери озьлерине**.

С. 142 – одне зі значень вислову **сакъланчакъ ойнамакъ** українською перекладено «коливатися, хитатися, бути стійким». Тут маємо коректорський недогляд, перед дієсловом «бути» пропущено частку «не».

С. 149 – вираз **олмаса-олмаз** українською мовою ліпше перекласти як «немає, то й не треба», аніж «немає, (ну) і не треба».

С. 176 – **парды:** ~ **кеди** *диал.* кот / кіт; см. **пардош**. Статті **пардош** немає.

С. 271 – один з українських відповідників слова **серсем** подається як «ошаленілий»; мабуть, ліпше – «ошалілий».

3 том

С. 75 – слово **тёр** перекладено українською як «почесне місце (в хаті, в будинку), червоний кут...» Замість незграбної кальки з російського «красного угла» (тут «красный» – це красивий, як, наприклад, у вислові «красна горница», аж ніяк не червоний,) слід було вжити українське слово «покуть».

С. 101 – у статті **той (тою)** перед словом «свадьба» пропущено цифру 1. Адже далі йде цифра 2., а за нею дещо інше значення: угощение / частування...

С. 138 – при українському перекладі слова **тюм-тюз** поруч із словом «плоский» (зовсім плоский) варто було б ужити більш поширене слово «плаский».

С. 257 – слово **чиркин** – некрасивий, негарний – навряд чи можна перекласти українською ще й як «дурний», це знову ж таки непродумана калька з російського слова, яке в українській мові не має такого значення.

С. 276 – не зрозуміло, чому розділ літери **Ц** подається після розділу літери **Ч**, а вже потім, після **Ц** подається **Дж**. Адже **Ч** та **Дж** в кримськотатарському алфавіті – це безсумнівні й такі природні сусіди.

С. 287 – в українському перекладі ногайського слова **джар** (урвище) подається купа синонімів (їх взагалі в українських перекладах подається забагато) і при тім немає такого співзвучного йому українського слова «яр».

С. 339 – як ілюстрація до одного із значень слова **эгленмек** (затримуватися) подається вислів відомого письменника Ешрефа Шем'ї-заде: «Эглен, эджель, эглен...», який українською перекладається так: «забарися, смерть, забарися» (чомусь з малої літери, а не так, як у автора). Мабуть, тут можна було б знайти влучніший відповідник, як-от «Стривай, смерте, стривай...»

С. 346 – у статті **экен** виділено підрозділ 1. і не виділено підрозділ 2.

С. 352 – при перекладі фольклорного ілюстративного матеріалу до одного із значень слова **эль** (чужий) вжито такий не характерний для української мови вирах як «уступив тебе чужим».

С. 358–359 – вислів **эндиден сонь** перекладається українською мовою вельми просторо («з цієї пори, з цього моменту (хвилини, часу) і надалі»), тоді як маємо лаконічний відповідник – відтепер; тут же вислів **эндигедже** перекладений як «до цих пір [знов незграбна калька з російської], донині», тоді як найбільш адекватно було б його перекласти лаконічним словом «досі».

Деякі зауваження викликає й список бібліографічних джерел. У ньому чомусь зовсім не вказані джерела українські. Думається, мали б бути ширше представлені й кримськотатарські видання, з яких бралися приклади функціонування лексичних одиниць, скажімо, фольклорні пісенні збірники О. Олесницького, Я. Шерфедінова, А. Рефатова, Іл. Бахшиша, Ф. Алієва. Трапляються тут і просто недогляди. Скажімо, в позиції 65 фігурує таке: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. – 853 с. Що за джерело побачило світ у цьому видавництві, не відомо. Так само в позиції 69 мав би фігурувати не «Карачаево-болкарско-русский словарь», а «карачаево-балкарско-русский...»

Отже, задля вдосконалення дальших видань цієї великої лексикографічної праці слід усунути певні лакуни й неточності в кримськотатарській частині словника, так само в перекладній, особливо українській. Коли Всеукраїнський інформаційно-культурний центр в Сімферополі взявся за благородну справу всебічного сприяння в підготовці цього тримовного тритомника до друку, то вочевидь він мав би подбати про залучення до відповідної редакторської роботи вченого-лінгвіста, фахівця з української мови, та ще й, може, не одного. Важливо також розширити та уточнити список використовуваних джерел.

Проте відзначені упущення, неточності й недогляди аж ніяк не применшують особливого значення тієї воістину титанічної роботи, яку здійснив Сейран Меметович Усеїнов, поставивши перед собою і здійснивши завдання, яке не поставила перед собою й не здійснила жодна державна чи академічна інституція.

**Список літератури**

1. Крымскотатарско-русский словарь / составители Ш. А. Асанов, А. Н. Гаркавец, С. М. Усеинов. – К. : Рад. школа, 1988. – 238 с.
2. Усеинов С. М. Къырымтатарджа-русча-украиндже лугъат – Крымскотатарско-русско-украинский словарь – Крымскотатарсько-російсько-український словник : в 3 т. / Сейран Мемет огълу Усеинов. – Симферополь : Оджакъ, 2006.
3. Шерфединов Я. Звучит кайтарма – Яньрай къайтарма / Я. Шерфединов. – Ташкент : Изд. лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1979. – 232 с.

**Гуменюк В. І. О первом завершеном издании крымскотатарско-русско-украинского словаря / В. І. Гуменюк // Ученые записки Таврического национального университета имени В. І. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 127–132.**

В статье идет речь о первом завершеном издании трехтомного крымскотатарско-русско-украинского словаря, осуществленном в 2006 году симферопольским издательством «Оджакъ» при содействии Всеукраинского информационно-культурного центра в Симферополе. Это весьма основательный лексикографический труд известного крымскотатарского языковеда Сейрана Усеинова, который плодотворно работает над составлением многих других словарей, справочников, разговорников, пособий... Этот трехязычный словарь переводной, а также в определенной степени и толковый. Очень выгодной его чертой является богатый иллюстративный материал. Крымскотатарские пословицы и поговорки, колоритные фразеологизмы, фрагменты народных песен и иных фольклорных произведений, примеры из произведений классической и современной литературы, из научных работ и журналистских статей дают возможность ощутить живое функционирование той или иной лексикографической единицы, отчетливее постичь оттенки ее основных и коннотационных значений. Основное внимание в материале обращается на определенные недосмотры и просчеты, неминуемые при первом опыте осуществления такой грандиозной задачи, которую поставил перед собою лексикограф. Речь идет, в частности, об отсутствии некоторых слов (например, «бестикяр – композитор»), о непоследовательности группировки лексикографических единиц из-за недостаточного учета особенностей крымскотатарского алфавита, о тех или иных неточностях в русской, особенно же в украинской переводной части.

**Ключевые слова:** лексикография, трехязычный переводной словарь, толковый словарь.

**Humeniuk V. I. About the first completed edition of the Crimeantatarian-Russian-Ukrainian Dictionary / V. I. Humeniuk // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 127–132.**

The article deals with the first complete edition of the three-volume Crimeantatarian-Russian-Ukrainian Dictionary, carried out in 2006 by the Simferopol publishing house “Ojak” with the support of the All-Ukrainian informative-cultural center in Simferopol. This is a solid lexicographic work of the famous Crimeantatarian linguist Seiran Useinov. He productively works on the forming of many other dictionaries, reference books, phrasebooks, school-books. This trilingual dictionary is a translation one and it is also explanatory. A rich illustrative material is a very useful quality of this dictionary. Crimeantatarian proverbs and sayings, picturesque phraseologic units, fragment of the folk songs and other folklore compositions, examples from the classical and modern literary national compositions, scientific works and magazine articles give an opportunity to feel the living functioning of one or another lexicographic unit, to grasp the tints of its main and connotative meanings more distinctly.

In the material the main attention is paid to the certain miscalculations and oversights, which are inevitable at the first experience while the realization of such a grandiose problem, set by the lexicographer. The question is mainly about the absence of some words (for example, “бестикяр” – a composer), about the incoherence of the grouping of the lexicographical units because of the insufficient accounting of the Crimeantatarian alphabet’s qualities, about one or another inaccuracy in Russian and especially Ukrainian translation part.

**Keywords:** lexicology, Seiran Useinov, Crimeantatarian-Russian-Ukrainian Dictionary.

УДК 81' 06' 373.421=111

## **ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПРЕСИ СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ)**

*Масликова О. С.*

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

Стаття присвячена питанням аналізу української літературознавчої термінології, яка вживалася в журналі «Основа», що видавався в 1861–1862 рр. у Петербурзі. Зазначається, що літературознавча термінологія має давню традицію розвитку й функціонування, однак вона не була безпосередньо успадкована новою українською літературною мовою першої половини ХІХ століття, яка функціонувала в той час переважно художньо-белестристичному стилі. В першому науково-популярному, літературно-художньому і публіцистичному журналі «Основа», який відіграв помітну роль в українському літературному процесі кінця 50-х – початку 60-х років ХІХ століття, найповніше представлена літературознавча термінологія української мови першої половини ХІХ ст., яка стала предметом нашого дослідження.

Порівняно численну групу з-поміж досліджуваних мовних одиниць становлять терміни для називання діячів літератури. Кілька термінів засвідчено нами для називання художньої літератури взагалі, української художньої літератури та фольклору. Кількісно велику тематичну групу серед виявлених у журналі літературознавчих термінів становлять назви літературних родів та видів: поезія, проза, твори, вірш тощо. Важливо, що всі названі терміни функціонують у сучасному літературознавстві. Втратились лише окремі фонетико-морфологічні варіанти.

**Ключові слова:** літературознавча термінологія, періодичне видання, тематична група, видавець, псевдонім, твір, редактор, письменник.

Сучасна українська літературознавча термінологія має свою давню традицію функціонування, яка бере початок від давньоруської мови через давньоукраїнську [8]. Хоча окрема наука про літературу в сучасному розумінні цього слова виникає у східних слов'ян в ХVІІ – на початку ХVІІІ століття, проте цілий ряд теоретично-літературних понять і відповідних термінів тлумачиться в найдревніших літописах, в «Ізборнику Святослава» 1073 і 1076 років, у граматиках кінця ХVІ – початку ХVІІ століття [9] і словниках цього часу, а також функціонує в художніх, церковно-ораторських та богословсько-дидактичних творах. Однак ця термінологія не була безпосередньо успадкована новою українською літературною мовою першої половини ХІХ століття, яка виникла й існувала до середини ХІХ ст. лише в художньо-белестристичному стилі.

У першій половині ХІХ ст. мовна ситуація змінюється: відкривають університети, які одразу ж стають центрами культури, літератури, мови та науки, починають видавати періодичні видання. Освіта відповідно потребує підручників та наукових праць. Тому з'являється великий інтерес до науки, а разом із тим науковий підхід до української мови та її правопису. Українські романтики ставлять собі за мету науково обґрунтувати окремішність української мови. Варто зауважити, що для ХІХ ст. характерним є розвиток наукового стилю в Наддніпрянській Україні й

Галичині поокремо, він пов'язаний або з певними видатними постатями, або з певними періодичними виданнями.

Разом із тим у першій половині XIX ст. не було створено жодної літературознавчої праці українською мовою. Окремі літературознавчі терміни функціонували лише в епістолярній спадщині та художніх творах письменників дошевченківської доби й самого Т.Г. Шевченка [11]. Тому в першому науково-популярному, літературно-художньому і публіцистичному журналі «Основа», який відіграв помітну роль в українському літературному процесі кінця 50-х – 60-х років XIX століття [1], найповніше представлена літературознавча термінологія української мови першої половини XIX ст.

З початком видання «Основи» в Наддніпрянській Україні в 1861 році В. Білозерським, П. Кулішем, М. Костомаровим українські письменники та науковці почали широко публікувати свої науково-популярні праці, адже це було “видання журнального типу, літературно-наукове своїм характером, але й з дописами побутового змісту” [10, с. 151]. Усі праці написані живою народною мовою, у чому й полягало їх позитивне значення як у формуванні літературознавчої термінології, так і в становленні наукового стилю нової української літературної мови, бо саме “Основи” належить перша, з ініціативи П. Житецького, серйозна спроба порушити питання про науковий стиль української мови в теоретичному плані й визначити перспективу його розвитку” [5, с. 4]. Із цього журналу починає формуватися науковий стиль “у сучасному його розумінні (формулювання окремих терміносистем відповідно до різних галузей знань)” [4, с. 403], як один із його різновидів – науково-популярний [див.: 6, с. 282].

У 22 номерах «Основи» ми зафіксували понад 200 термінів, які стосуються всіх основних тематичних груп літературознавчої термінології [див. 2]. Порівняно численну групу термінів становлять терміни для називання діячів літератури: *писатель* [62, 1, с. 57], *письмак* [61, 3, с. 25], *поета* [61, 2, с. 57], *поет* [61, 3, с. 25], *талант поетичній* [62, 3, с. 52], *віршомаз* (про поганого поета) [61, 3, с. 1], *хист* [61, 1, с. 3], *геній* [61, 3, с. 28], *Кобзар* (про Шевченка) [61, 3, с. 29], *автор* [61, 4, с. 35], *сочинитель (автор)* [61, 6, с. 78], *перекладник* [61, 9, с. 80], *талант* [62, 1, с. 61], *видавець* [62, 1, с. 69], *повісткователь* [62, 2, с. 61], *повістник* [62, 8, с. 29], *псевдонім* [62, 3, с. 17], *переводчик* [62, 5, с. 9], *редактор* [62, 7, с. 68].

Примітно, що редколегія журналу часто не прагнула до уніфікації термінології. Не тільки в різних номерах, але навіть у тому самому журналі в одній і тій же статті допускалась непослідовність у користуванні термінами. Так, у № 6 «Основи» за 1861 р. на с. 28 автор статті П. Куліш вживає рівнозначні терміни *письменник* і *писатель*, а в № 1 за 1862 р. в одній і тій же статті (с. 59-60) паралельно вживаються терміни *письменник* і *письмак* без будь-яких стилістичних чи семантичних відтінків. Із значенням *повістяр* у журналі вживаються два терміни – *повісткователь* і *повістник*, а термін *поет* має також варіант *поета*.

Кілька термінів засвідчено нами для називання художньої літератури взагалі, української художньої літератури та фольклору: *письменство* [61, 3, с. 26; 62, 1, с. 66], *словесна живопись* [61, 3, с. 27], *словесность* [62, 1, с. 58], *література* [62, 1, с. 59], *старе письмо* (давня українська література) [61, 4, с. 39], *нова (современна)*

література [61, 10, с. 9], українська словесність [62, 1, с. 58], міфологія [62, 3, с. 4], етнографія [62, 1, с. 58], поезія народня (фольклор) [61, 3, с. 27] тощо. Серед термінів *письменство*, *словесність*, *література* найменшу частотність вживання має термін *література*, а найчастіше вживаним є термін *словесність*. Так, наприклад, у статті (у першій книзі «Основи» за 1862 р.) на стор. 59 один раз вживається термін *література*, а *словесність* 5 разів. Як образна назва художньої літератури у журналі вживається термін *словесна живопись*.

Кількісно велику тематичну групу серед засвідчених нами в журналі літературознавчих термінів становлять назви літературних родів та видів: *поезія* [61, 2, с. 234], *проза* [61, 2, с. 231], *письмо* (твір) [61, 4, с. 34], *твори* [61, 3, с. 28], *утвор поетичній* [61, 3, с. 28], *вірш*, *віршувати* [61, 1, с. 2], *віршування* [61, 3, с. 26], *поема* [61, 2, с. 1], *байка* [61, 2, с. 53], *повістка* (повість, оповідання) [61, 1, с. 2], *повість* [61, 2, с. 235], *приповідь* [61, 7, с. 34], *опера* [61, 2, с. 213], *оперетта* [61, 10, с. 4], *оповідь* (оповідання) [61, 3, с. 5], *роман* [62, 8, с. 31], *пісня* [61, 3, с. 27], *віршик* [61, 4, с. 33], *стишок* [62, 7, с. 68], *стих* [61, 5, с. 3], *акростих* [62, 3, с. 48], *поетичне слово* [61, 5, с. 3], *біографія* [61, 6, с. 28], *драма* [62, 3, с. 52], *комедія* [61, 6, с. 171], *водевіль* [62, 10, с. 116], *стаття* [61, 7, с. 35], *статейка* [61, 10, с. 15], *оповідання* [61, 7, с. 1], *оповіданне* [61, 7, с. 34], *переднє слово* [61, 9, с. 79], *передня мова* [62, 1, с. 62], *переклад* [61, 9, с. 80], *оригінал* [61, 9, с. 80], *перекладувати* [61, 9, с. 80], *текст* [61, 9, с. 80], *екземпляр* [61, 9, с. 80], *балада* [61, 10, с. 17], *некролог* [61, 10, с. 15], *етюд* [61, 10, с. 16], *рукопис* [61, 10, с. 14], *старопись* [62, 1, с. 80], *критика* [61, 10, с. 10], *писання* (твори) [62, 1, с. 59], *варіант* [62, 1, с. 49], *перелицьованне* [62, 1, с. 49], *перевод* [62, 3, с. 16], *власноруччя* (автограф) [62, 7, с. 63], *самопись* (автограф) [62, 8, с. 46], *переложити* [62, 6, с. 53].

Ця група термінів, як і попередня, характеризується наявністю зайвих термінологічних паралелізмів та варіантів (*вірш* – *стих*; *вірш* – *вірша*; *оповідь* – *оповіданне* – *оповідання*; *переклад* – *перевод*; *повість* – *повістка* – *приповідь*; *переднє слово* – *передня мова*). Окремі терміни цього ряду вийшли зовсім з ужитку (*самопись*, *старопись*, *перелицьованне*, *повістка*). Про непослідовність у вживанні літературознавчих термінів може свідчити той факт, що в одній і тій же книзі «Основи» (№ 5 за 1862 р.) вживаються варіанти «оповідання» (с. 77) і «оповіданне» (с. 105).

Цілу окрему групу серед вживаних в «Основах» становлять терміни для називання культових творів та творів давньої літератури: *псалми* [62, 1, с. 74], *псальми* [62, 2, с. 238], *подражаніє* [62, 2, с. 2], *мадригал* [62, 3, с. 14], *літопис* [62, 5, с. 11], *літопись* [61, 3, с. 28], *акафіст* [62, 9, с. 70], *житіє* [62, 9, с. 70], *псалтир* [62, 9, с. 70], *проповідь* [62, 9, с. 72], *номоканон* [61, 2, с. 228], *притча* [61, 2, с. 230]. Всі названі терміни функціонують у сучасному літературознавстві. Втратились лише окремі фонетико-морфологічні варіанти (*псальми*, *літопись*).

В «Основах» засвідчено нами ряд термінів з галузі фольклористики: *казка* [62, 1, с. 63], *веснянка* [62, 1, с. 54], *гисторична дума* [62, 1, с. 49], *дума народня* [61, 3, с. 28], *загадка* [62, 1, с. 74], *колядка* [62, 1, с. 74], *приказка* [61, 7, с. 1], *половиця* [62, 3, с. 27], *коломийка* [62, 7, с. 69], *побрехенька*, *анекдот* (байка) [62, 8, с. 50], *легенда* [61, 2, с. 41], *миф* [61, 2, с. 230], *пісня народня* [61, 3, с. 28], *народне оповіданне* [61,

7, с. 34]. Майже всі вони вживаються дослідниками фольклору і в наш час. Не прижилося в сучасній термінології емоційно забарвлене слово з народної мови «побрехенька» у значенні «анекдот», «байка». Немає послідовності у вживанні термінів «приказка» і «пословиця». Вони вживаються як паралельні у номері № 7 «Основи» за 1861 рік.

Часто вживаними в «Основі» є назви типів та різновидів видань (збірників, журналів тощо). Наприклад: *книга* [61, 2, с. 236], *книжка* [61, 3, с. 25], *книжечка* [62, 1, с. 57], *друкарня* [61, 2, с. 236], *типографія* [62, 3, с. 17], *редакція* [61, 4, с. 30], *журнал* [61, 4, с. 72], *газета* [61, 4, с. 72], *часопись* [62, 1, с. 67], *вісник* [61, 4, с. 72], *цензура* [62, 3, с. 19], *хрестоматія* [61, 9, с. 80], *бібліотека* [61, 9, с. 80], *зборник* [61, 10, с. 10], *альбом* [62, 3, с. 17], *том* [62, 3, с. 13], *коректура* [62, 5, с. 4], *рочник*, *новорочник* (альманах) [62, 8, с. 49], *текст* [62, 9, с. 64] тощо. Всі наведені терміни функціонують в сучасній українській термінології. Лише деякі зазнали певних фонетичних змін (*зборник* – *збірник*, *вістник* – *вісник*). Терміни *рочник*, *новорочник* у значенні альманах нині не вживаються. Проте є терміни *річник*, *щорічник* у значенні «періодичне видання, яке видається один раз на рік (як правило – в кінці року) і має підсумковий характер».

Вживалися авторами, які друкувались в «Основі», і терміни, що називають структуру і композиційні частини твору. Наприклад: *постать* (літературний герой) [61, 1, с. 3], *образ* [61, 3, с. 27], *склад* (стиль) [61, 3, с. 25], *штиль* [61, 4, с. 7], *заспів* [61, 10, с. 5], *сцена* [61, 10, с. 13], *пролог* [62, 4, с. 2], *епілог* [61, 12, с. 11], *дієві люде* [61, 11-12, с. 6], *дія* [61, 11-12, с. 6], *кон* [61, 11-12, с. 17], *завіса* (частина п'єси, картина) [61, 11-12, с. 41], *заголовок* [61, 6, с. 174], *заголов* [61, 1, с. 77], *акт* [62, 3, с. 52], *година*, *лицедії* (дійові особи) [62, 8, с. 31], *виход* (ява) [62, 8, с. 31], *одміна* (картина у п'єсі) [62, 9, с. 12], *драматична картина* [62, 10, с. 7], *картина* [62, 10, с. 18]. Лише деякі з цих термінів не вживаються в сучасному літературознавстві (напр.: *година* у значенні акт, *лицедії* у значенні «дійові особи»). Терміни *штиль*, *дієві люде*, *заголовок*, *виход* мають дещо інше фонетико-морфологічне оформлення.

Як і в сучасних літературознавчих творах, в «Основі» функціонує ряд таких термінів, які вживаються не тільки в літературознавстві, але і в інших наукових сферах, що тісно переплітаються з літературознавством (журналістика, театрознавство, загальна стилістика тощо). Наприклад: *слово* [62, 1, с. 73], *мова* [61, 1, с. 2], *книжня мова* [61, 3, с. 25], *народня мова* [61, 4, с. 33], *коване слово* [62, 5, с. 77], *живопись* [62, 3, с. 27], *муза* [61, 3, с. 27], *лира* [61, 4, с. 32], *теат* [61, 1, с. 322], *тіатр* [61, 10, с. 4], *спектакль* [61, 6, с. 171], *афішка* [61, 6, с. 172], *репертуар* [61, 10, с. 15], *бенефіс* [61, 10, с. 15], *пантоміни* (пантоміма) [62, 4, с. 87], *концерт* [62, 6, с. 86], *підпишиник* [61, 10, с. 151], *читатель* [62, 8, с. 51], *читання* [68, 1, с. 62] тощо.

Отже, в середині XIX ст. в журналі «Основа» було повернено в нову українську літературну мову значну частину тих літературознавчих термінів, які уже функціонували в давній українській мові. Це терміни як інтернаціональні (переважно грецького та латинського походження), так і питомі українські. Переважна більшість із досліджуваних термінів активно вживається і в сучасному літературознавстві. Лише зовсім незначна кількість термінологічних одиниць, які



популяризувались «Основою», вийшла з ужитку, дещо змінила свою фонетико-морфологічну структуру або конкретизувала термінологічне значення.

#### Список літератури

1. Бернштейн М. Д. Журнал «Основа» і український літературний процес кінця 50-х – 60-х років XIX ст. / М. Д. Бернштейн. – К. : Вид-во АН УРСР, 1954. – 56 с.  
В дужках біля терміна перша цифра означає рік видання журналу (61 – 1861 р., 62 – 1862 р.), друга цифра – номер журналу, а третя – сторінку.
2. Возникновение русской науки о литературе. – М. : Наука, 1975. – С. 16–41.
3. Єрмоленко С. Науковий стиль / С. Єрмоленко // Українська мова: Енциклопедія / редкол. : Русанівський В., Тараненко О., Зяблюк М. та ін. – 2-е вид., випр. і доп. – К. : Вид-во “Укр. енцикл.” ім. М.П. Бажана, 2004. – С. 403–404.
4. Жовтобрюх М. Мова української преси (До середини дев’яностих років XIX ст.) / М. Жовтобрюх. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 415 с.
5. Леонова М. Роль І. Франка в розвитку термінологічної лексики української мови / М. Леонова // Наукові записки Чернівецького держ. у-ту. – Серія : Філол. науки. – 1956. – Т. 20. – Вип. 3. — С. 128–143.
6. Регушевський Є. С. Давньоукраїнська художня література як джерело вивчення української наукової термінології / Є. С. Регушевський // Науково-технічний прогрес і проблеми термінології : зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 149–150.
7. Сивокінь Г. Давньоукраїнські поетики / Г. Сивокінь. – Харків, 1960. – 148 с.
8. Тимошенко П. Д. Літературознавча термінологія у давньому українському письменстві / П. Д. Тимошенко // Східнослов’янські граматики XVI – XVII ст. : зб. наук. праць. – К. : Наук. думка. – 1980. – С. 90–92.
9. Ціхоцький І. Мова прози Івана Франка (стилістичні новації) / І. Ціхоцький. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 234 с.
10. У творах Т. Г. Шевченка функціонує понад 120 літературознавчих термінів (див.: Словник мови Шевченка : у 2 т. – К. : Наук. думка, 1964).

**Масликова О. С. Особенности формирования украинской литературоведческой терминологии (на материале прессы середины XIX века) / О. С. Масликова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 133–138.**

Статья посвящена вопросу анализа украинской литературоведческой терминологии, которая употреблялась в журнале «Основа», издававшемся в 1861–1862 годах в Петербурге. Отмечается, что литературоведческая терминология имеет давнюю традицию своего развития и функционирования, все же она не была непосредственно унаследована новым украинским литературным языком первой половины XIX века. В первом научно-популярном, литературно-художественном и публицистическом журнале «Основа», который сыграл существенную роль в украинском литературном процессе конца 50-х – 60-х годов XIX века, наиболее полно отражена литературоведческая терминология украинского языка первой половины XIX в., которая и стала предметом нашего исследования.

Большую группу составляют термины для обозначения литературных деятелей. Есть несколько терминов для отражения художественной литературы в целом, украинской художественной литературы и фольклора. Значительную тематическую группу составляют термины для обозначения литературных родов и видов: поэзия, проза, сочинение, стих и др. Важно, что все указанные термины функционируют в современном литературоведении. Изменены лишь отдельные фонетико-морфологические варианты.

**Ключевые слова:** литературоведческая терминология, периодика, тематическая группа, издатель, псевдоним, произведение, редактор, писатель.

**Maslykova O. S. The peculiarities of the forming of Ukrainian literary terminology in the middle of the XIX century / O. S. Maslykova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 133–138.**

The article analyzes the Ukrainian literary terminology that was used in the journal "Osnova", published in 1861–1862's in St. Petersburg. It is noted that literary terminology has a long-ago tradition of development and functioning, but it was not directly inherited by the new Ukrainian literary language of the first half of the XIX century, which originated and existed until the mid-XIX century only in belles-lettres style. It is claimed that some literary terms functioned in the epistolary heritage and artistic works of writers before Shevchenko's time and during T. G. Shevchenko's time, as there was not created any literary work in Ukrainian by this period. Therefore, the first science-fiction, fiction and publicist journal "Osnova", which played an important role in Ukrainian literary process during the late 50's – 60's years of the XIX century, most fully represented literary terminology of Ukrainian language of the first half of the XIX century, which was the subject of our research.

Relatively large group of studied language units are terms for naming figures of literature. Several terms were shown for naming fiction in general, Ukrainian literature and folklore. Quantitatively large thematic group, which were certified in literary terms journal are names of genera and species of literature: poetry, prose, works of fiction, poem etc. It is important to say that all these terms function in modern literary. It has been lost only some phonetic and morphological variants.

**Keywords:** literary terminology, periodical, thematic group, publisher, pseudonym, work of fiction, editor, writer.

УДК 800.732:801.541.1

## ПРИКМЕТНИКИ-ОКАЗІОНАЛІЗМИ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО

Османова З. С.

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

У статті розглядаються okazіональні прикметники, виявлені у поетичній творчості Ліни Костенко, акцентується увага на структурно-семантичній ролі таких прикметників, а також на їх значенні у формуванні поетичного дискурсу. У поетичному словнику Ліни Костенко авторські прикметники формують вагомий клас із різноаспектними семантичними характеристиками; численна кількість авторських прикметників у поетичному контексті виконують функції колірних епітетів (нерідко – ускладненої семантики), що служать яскравим словесно-зображальним засобом.

**Ключові слова:** okazіоналізм, авторський новотвір, okazіональні прикметники.

Характерною ознакою індивідуального стилю письменника є використання авторських новотворів. Останнім часом вони привертають увагу багатьох дослідників, таких як В. Герман, Д. Мазурик, О. Муромцева, А. Нелюба, Н. Сологуб, О. Стишов, Л. Струганець, Г. Вокальчук та ін. Закономірно, що особливу увагу науковці надають вивченню новотворів визначних майстрів слова, чия словотворчість має значний вплив на збагачення загальнономовного лексикону. На особливу увагу заслуговує яскрава особистість серед плеяди шістдесятників – Ліна Костенко, заслуги якої у поповненні української лексики новотворами не залишилися поза увагою науковців.

Актуальність теми статті зумовлена важливою роллю Ліни Костенко у розвитку української літератури, збагаченням нею поетичного словника української поезії оригінальними новотворами. Метою статті є комплексний аналіз прикметників-okazіоналізмів в поетичній творчості Ліни Костенко.

Авторський словник Ліни Костенко надзвичайно багатогранний, налічує біля 210 оригінальних новотворів, які мають різний частиномовний статус і формальну новизну. Найактивніше поетеса створює іменникові інновації: *вимолочень, зогріток, вхопини, мискоборство, прибудунок, ремігайлівка*. Друге місце посідають прикметникові авторські лексичні новотвори: *отецький, розлемішений, чотирнацький, татаріший, непрощадимий*, третє – дієслівні: *жумрати, обгубитися, тембрячити*. Незначне місце в поетичному лексиконі Ліни Костенко (як загалом і в лексиконах інших поетів минулого століття) мають прислівники: *камінно, оружно, займенники (моїсенький)*.

Серед авторських новотворів Ліни Костенко okazіональні прикметники становлять важливий клас високохудожніх одиниць. У сучасній українській літературній мові прикметник є повнозначною частиною мови, яка «виражає ознаку або властивість предмета, має зумовлені опорним іменником словозмінні

морфологічні категорії роду, числа й відмінка й у реченні найчастіше виконує синтаксичну функцію узгодженого означення» [4, с. 254].

Прикметники у поетичному мовленні відіграють особливу роль: саме завдяки їм звичайний текст перетворюється у справжній витвір мистецтва і звичайні реалії дійсності набувають нового, ще більш яскравого та оригінального забарвлення. Прикметники увиразнюють художній текст, підкреслюють характерні риси, є визначальними якість денотата, а «у випадку вживання у новому семантичному полі – збагачення цього поля новим емоційним та смисловим нюансом» [6, с. 245]. Традиційно в українській поезії авторські прикметникові новотвори найсуттєвішу роль відіграють саме у відтворенні статичних якостей і ознак денотата. У поетичному словнику Ліни Костенко авторські прикметники формують вагомий клас із різноаспектними семантичними характеристиками.

Проаналізувавши якісні оказіональні прикметники у поетичному словнику Ліни Костенко, можна виділити кілька тематичних груп, одиниці яких виражають:

1) Ознаки кольору:

*Стоять ліси **смарагдово-руді**, після дощу надовго краплисті* [3, с. 18].

2) Ознаки предметів за фізичними властивостями, які сприймаються органами слуху:

*І в тиші, од захоплень **шелеснатій**, усі вставали, коли кінь іржав* [3, с. 125].

3) Психічні властивості, особливості характеру та інші ознаки людини:

***Наддуристий** панок, хапкий на свіжину, Законом шестипазурного права забрав мій хутір і забрав жону* [2, с. 23].

*Було столів велике застеляння. Були землі **всещедрої** плоди* [3, с. 23].

Не можна оминати увагою оказіоналізм **шелеснатий**, утворений за допомогою суфікса *-ат-* за аналогією до слів *бородатий, головатий, зубатий*. Суфікс *-ат-* вносить у семантику слова значення надмірного вияву ознаки. Оригінальним є поєднання цього новотвору з іменником *тиша*, що створює ефект «поєднання непоєднуваного»: *І в тиші, од захоплень **шелеснатій**, усі вставали, коли кінь іржав* [4, с. 125].

Численна кількість авторських прикметників у поетичному контексті виконує функції колірних епітетів (нерідко – ускладненої семантики), що служать яскравим словесно-зображальним засобом у змалюванні картин природи тощо. Колоративна лексика посідає один із найвищих щаблів за частотністю вживання в неокласичному тексті. Відповідно їй неологізми цієї групи становлять численну групу як за своєю кількістю, так і оригінальністю: *чорноміський, чорноятряний*.

Колірні авторсько-лексичні новотвори є яскравими образно-зображальними засобами в руках талановитого майстра слова, за їх допомогою письменник творить неабиякі картини природи і зовнішнього середовища загалом, уносячи нові барви у поезику вірша, напр.: *«Тут вітер мені до серця прикладе древянські, тузканочки... А вже оранжеве небо у **чорноятряних** віттях»* [3, с. 132].

Композити-кольоративи, наявні у поетичному лексиконі Ліни Костенко, активно утворюються на основі атрибутивних синтагм, у котрих один із компонентів є якісним прикметником зі значенням кольору, а другий – іменником із конкретним, рідше – абстрактним значенням. Семантика ад'єктивів, у котрих

колірний компонент поєднується з якоюсь іншою характеристикою денотата, є багатоаспектною і, відповідно, складною.

Такі відносні okazіональні прикметники, як *льонна* (сорочка), *серебренька* (чарка) називають ознаки предметів за матеріалом, із якого виготовлені. Швидше за все трансформація узуального прикметника *ляний* на *льонний* спричинена потребою увиразнення семантики кореневої морфеми: *Шугає вітер. Льонна і лукава, до мене з п'ятьми простягла сорочка гарячим шовком вишиті рукава* [3, с. 90].

На особливу увагу заслуговує новотвір *шаблистий*, який є своєрідним антонімом до загальнозживаного прикметника *безшабельний*. Утворений за допомогою суфікса *-ист-*, дериват в узуальному словотворі може виражати подібність до предмета (*землистий*) або надмірно виявлену ознаку (*плечистий, норовистий*). У контексті *шаблистий* означає «озброєний шаблею», а не «подібний до шаблі», як може здатися на перший погляд: *Гей, та було ж нас триста, та усі шаблисті*. У розглянутому значенні *шаблистий* можна трактувати як антонім до *безшабельний*.

Неоднозначним, на перший погляд, є okazіональний прикметник *ойчистий*, проте знову ж таки контекст допомагає остаточно з'ясувати значення новотвору: *А в моєму краю ойчистому б'ють гармати, свистить картеч* [3, с. 313].

Знаходимо серед номінацій на позначення статичних ознак у поезії Ліни Костенко відносний прикметник, який перейшов до класу якісних, – *татаріший*. Це явище пояснюється тим, що «на відміну від якісних відносні прикметники позбавлені як власне морфологічних, так і словотвірних засобів вираження міри ознаки» [4, с. 333], тобто ступені порівняння характерні лише якісним прикметникам, а в цьому випадку бачимо, що Ліна Костенко утворила вищий ступінь порівняння відносного прикметника, тому його можна кваліфікувати як такий, що перейшов до розряду якісних.

Серед okazіональних прикметників було виявлено лише один присвійний (*людинячий*), але тим не менш оригінальний, створений унаслідок свідомого порушення словотвірних норм української мови. Ліна Костенко здійснила творчий експеримент: до назви людини додала суфікс, що зазвичай приєднується до назв тварин. У результаті утворився нестандартний okazіоналізм, який гармонійно вписується у поетичний контекст: «...на стійбища *людинячі* приперши ведмедя із пралютих сукровищ» [3, с. 347].

Важливе місце серед композитів поетеси посідають номінації на позначення кольору. Образністю, метафоричністю, надзвичайною доцільністю відзначається новотвір *левино-жовті* (береги): *Дніпро, старенький дебаркадер, левино-жовті береги лежать, на кігті похиливши зелену гриву шельуги* [3, с. 45]. Як бачимо з контексту, один препозитивний okazіоналізм служить для подальшого утворення розгорнутої метафори.

Вдалим індивідуально-авторським епітетом Ліна Костенко підкреслює неяскравість, тьмяність сонця, коли воно ледь проглядає крізь туманний серпанок: *Був ранок – як хітон із тиші і туману з обличчям сонця *восково-блідим** [3, с. 45]. За

допомогою поєднання узуальних прикметників восковий і блідий створюється ефект сонця «хворобливого».

Використання складних прикметників є традиційним для української поезії ХХ ст. Такі одиниці служать або своєрідним стилістичним засобом – складним епітетом, за допомогою якого поетичне мовлення набувало урочистості, пафосу, або ж виконують номінативні функції, розширюючи таким чином словниковий склад мови.

Активно вживаються оказіональні прикметники-юкстапозити і в сучасній поезії, зокрема у Ліни Костенко: «Така вона стомлена, анемічна, *гіпопотамогіпотонічна*. Волосся фарбоване під мімозу, обличчя в стані анабіозу» [3, с. 400]. Оказіональні прикметники-юкстапозити, що вражають своєю оригінальністю й несподіваністю, у поезії Ліни Костенко набувають експресивно-оцінного забарвлення й використовуються для сатиричної характеристики персонажів. Варто також зазначити, що у поезії згаданого Ліни Костенко композитам відводиться не остання роль. На них лежить виконання функції експресивного означення, а також інформативне називання того, що у літературній мові виражається атрибутивними сполученнями. Також характерною рисою ад'єктивних інновацій є персоніфікація («оякіснення») назв ознак: *Гривастий* грім, лоша моє невкосякане [3, с.195]; *В яких містах* іще ви забарложені [3, с. 538].

Отже, наявність у поетичному словнику авторської лексичної номінації Ліни Костенко значної кількості прикметників, які належать до різних морфологічних, граматичних та семантичних категорій і розрядів, ще раз підкреслює надзвичайну схильність поетеси до оригінальних засобів вираження думки.

#### Список літератури

1. Брагина А. А. Неологизмы в русском языке / А. А. Брагина. – М. : Наука, 1973. – 224 с.
2. Вокальчук Г. Авторський неологізм в українській поезії 20 століття / Г. Вокальчук. – Рівне : Перспектива, 2004. – 524 с.
3. Костенко Л. Берестечко : історичний роман / Ліна Костенко. – К., 1999. – 160 с.
4. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
5. Плющ Н. Я. Сучасна українська літературна мова / Н. Я. Плющ. – К., 1997. – 304 с.

**Османова З. С. Прилагательные-оказионализмы в поэтическом творчестве Лины Костенко / З. С. Османова // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4. Часть 2. – С. 139–143.**

В статье рассматриваются окказиональные прилагательные, встречающиеся в поэтическом творчестве Лины Костенко. Акцентируется внимание на структурно-семантическом аспекте этих прилагательных, а также на их роли в формировании поэтического дискурса. В поэтическом словаре Лины Костенко авторские прилагательные формируют весомый класс с разноаспектными семантическими характеристиками; многочисленное количество авторских прилагательных в поэтическом контексте выполняют функции цветowych эпитетов (нередко – осложненной семантики), служащих ярким словесно-изобразительным средством.

**Ключевые слова:** окказионализм, авторский неологизм, окказиональные прилагательные.

**Osmanova Z. S. Adjectives-occasionalisms in poetic works by Lina Kostenko / Z. S. Osmanova // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 139–143.**

This article discusses the occasional adjectives found in the poetic works of Lina Kostenko, focuses on the structural and semantic aspect of the phenomenon, as well as their role in the formation of poetic discourse.

The using of compound adjectives is a traditional Ukrainian poetry of the twentieth century. Such items are original or stylistic means – complex epithet by which poetic speech acquired celebration, pathos, or perform nominative function, thus expanding the vocabulary of a language.

It was found that in a poetic dictionary Kostenko copyrights adjectives form a significant class with different aspects of semantic characteristics; numerous amounts of copyright adjectives in a poetic context serve as color adjectives (often - complicated semantics) serving vivid verbal-visual means. After analyzing qualitative adjectives in occasional poetic dictionary Lina Kostenko select multiple ad groups, which express the unit: features color, signs of the physical properties of objects that are perceived by the ear, mental properties, especially the nature of man and other features. Occasional adjectives are belonging to different morphological, grammatical and semantic categories and discharges.

So, the presence in the author's poetic vocabulary of lexical nomination of Lina Kostenko significant a adjectives that belong to different morphological, grammatical and semantic categories and digits, underscores the extraordinary poet predisposition to the original means of expression.

**Keywords:** occasional language units, author neologism, occasional adjectives.

**УДК.821.161**

## **ОСНОВИ ПОНЯТТЯ КОМУНІКАТИВНОЇ СТИЛІСТИКИ ТЕКСТУ**

*Рожко С. В.*

*РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет»*

*E-mail: uakafedra@mail.ru*

У статті розглядаються основні поняття і категорії комунікативної стилістики тексту, простежується динаміка розвитку цього напрямку стилістичних досліджень. У межах комунікативної стилістики тексту відповідний підхід пов'язаний з розглядом тексту як продукту первинної комунікативної діяльності автора. Його мовна індивідуальність виявляється в текстовій діяльності, структурі, семантиці, прагматиці тексту, оскільки комунікативна стилістика тексту тісно пов'язана з герменевтикою, прагматикою, психолінгвістикою та її напрямками. Відтак окреслюється ідіостиль автора та його концептуальна картини світу.

**Ключові слова:** текстова діяльність, текстова компетентність, комунікативна норма, текстові асоціації, структура тексту.

Різні напрями сучасних стилістичних досліджень становлять особливий інтерес у зв'язку з важливою потребою в розроблені мовленнєвої діяльності і зокрема текстології. Комунікативна стилістика тексту як один із напрямів функціональної стилістики стосується комплексного аналізу тексту як форми комунікації і явища ідіостилу. Комплексне вивчення тексту передбачає дослідження лінгвістичних і екстралінгвістичних чинників спілкування, пов'язаних зі створенням тексту та його інтерпретацією. Лінгвістичні чинники спілкування передбачають добір мовних засобів різних рівнів з урахуванням мовної системи і мовленнєвої системності. До екстрастилістичних чинників спілкування відносять цілі та завдання, що визначають первинну і вторинну комунікативну діяльність, специфіку сфери спілкування, характер ситуації, жанр, постать автора та інше.

У межах комунікативної стилістики тексту діяльнісний підхід пов'язаний з розглядом тексту як продукту первинної комунікативної діяльності автора. Мовна індивідуальність автора виявляється в текстовій діяльності, структурі, семантиці, прагматиці тексту. Оскільки комунікативна стилістика тексту тісно пов'язана з герменевтикою, прагматикою, психолінгвістикою, то три її основні напрями формуються на стику між цими науками. Перший напрям передбачає вивчення змістового розгортання тексту, вияву ідіостилу автора та його концептуальної картини світу. Другий напрям розвивається під впливом прагматики, аналізує те, як організовується пізнавальна діяльність читача засобами тексту. Третій пов'язаний з теорією текстових асоціацій. На їхній основі у свідомості адресата створюється уявлення про різні аспекти тексту та його зміст.

До основних понять стилістики, що вивчає функціонування мовних засобів у різних сферах спілкування, Л. Мацько відносить «стилістичну конотацію, стилістичну парадигму, стилістичний узус, стиль, мовленнєву системність функціонального стилю, стильові риси, стилістичну норму, функціональний стиль»



[2, с. 111]. Досягнення функціональної стилістики стимулювали виникнення в межах цього напрямку стилістики тексту. У її становленні й розвитку позитивну роль відіграла праця В. Одинцова «Стилістика тексту». На думку дослідника основу стилістики тексту має становити теорія композиції. Під композицією розуміється не тільки форми співвіднесеності різних стильових планів усередині тексту, а й типові схеми розгортання тези. Серед засадних понять концепції В. Одинцова можна назвати такі, як композиція, конструктивні прийоми, структура тексту, функція, функціонально-семантичні типи мовлення, стилістичні ефекти, структурні принципи тексту [5, с. 54]. Г. Солганик визначає стилістику тексту як наукову дисципліну, що вивчає функціонування, стильову своєрідність типів і одиниць тексту. Автор розглядає її, виходячи з функціонально-типологічного аналізу. Враховується залежність від структури мовлення, від особи мовця, від кількості учасників мовлення (монолог, діалог, полілог), його конкретних типів (опис, розповідь, роздум тощо). Важливе також врахування приналежності мовлення до того чи іншого функціонального стилю, індивідуальної манери, абзацного поділу, характеру зв'язків між самостійними реченнями. Згідно з концепцією Г. Солганика стилістика інтерпретується як одна з галузей лінгвістики тексту, що вивчає різноманітні типи текстів та їхні стилістичні особливості, способи розгортання тексту, мовленнєві норми в різних функціональних стилях, типи мовлення, індивідуальні стилі. Ключовими поняттями відтак стають типи текстів, стилістичні особливості текстів, способи розгортання тексту, мовленнєві норми в різних функціональних стилях, типи мовлення.

У межах функціональної стилістики змістовий план тексту дослідники розглядають на рівні типових особливостей і відповідності тому чи іншому функціональному стилю. До засадних понять належать мовленнєва системність стилю, стильова специфіка, стилетвірні чинники. Комунікативна стилістика тексту вивчає його мовленнєву організацію з погляду співвіднесеності її зі змістом тексту, авторською інтонацією, комунікативно-прагматичним ефектом.

Серед функціональних семантико-стилістичних категорій важливі категорії діалогічності, акцентивності, оцінки, гіпотетичності. Означаються й такі близькі до категоріальних поняття як тематична цілісність, локальність, темпоральність, логічне розгортання, композиція. Виділяють категорії суб'єктності й адресованості в межах системно-діяльнісного підходу до тексту з позиції комунікативної стилістики тексту. Адже за будь-яким текстом стоять автор і адресат, які визначають його структуру, семантику, прагматику.

Категорію суб'єктності реалізують: автор – реальна особа, образ автора. Усі елементи структури тексту відтворюють авторську особистість: оповідач, ліричний герой, персонаж – це форми вираження образу автора, що виявляє себе в динаміці мовленнєвих стилів і композицій. З категоріями, які мають узагальнювальний і визначальний характер, пов'язані ключові поняття комунікативної стилістики тексту.

Співвідносно з елементами моделі мовленнєвої комутації можна згрупувати за таким принципом: 1) поняття, що мають антропоцентричну орієнтацію та пов'язані з такими елементами як автор – текст – адресат; 2) поняття, що відображають

зовнішні, неантропоцентричні аспекти тексту й пов'язані з такими елементами як текст – мова (код); текст – канал зв'язку; 3) поняття, що характеризують внутрішньотекстову організацію. Така диференціація ключових понять – умовна, бо всі вони корелюють одне з одним у межах універсальної моделі мовленнєвої комунікації і відтворюють загальний системно-діяльний підхід до тексту як центрального елемента цієї моделі.

Спілкування як текстова діяльність здійснюється на асоціативній основі. У зв'язку з цим розроблено теорію текстових асоціацій. Особливої значущості набувають поняття: *текстова асоціація; асоціат; асоціативне розгортання тексту; текстові асоціативно-змістові поля; асоціативне поле тексту; асоціативна структура тексту.*

Асоціативне розгортання тексту в процесі пізнавальної діяльності адресата можна подати як складно організовану мережу асоціатів, у творенні якої беруть участь асоціативно-сміслові поля слів. Такі поля, організовані концептуально, об'єднують одиниці, пов'язані парадигматично й сигматично. Текстові асоціативні поля, матеріалізовані лексично, є не тільки одиницями аналізу, а й регулятивними структурами, що корелюють з концептами у свідомості суб'єкта – сприймача.

Важливим поняттям комунікативної стилістики тексту є цільова настанова. Мотив текстової діяльності, стимульований реаліями навколишнього світу, формує ціль, що співвідноситься з комунікативними завданнями. Результат вторинної комунікативної діяльності (залучення адресата до нової інформації, народження емоцій, динаміка тощо) являє собою стимул до подальших дій.

Ряд основних понять комунікативної стилістики тексту співвідноситься із об'єктивними чинниками текстової діяльності. До понять комунікативної стилістики тексту, що співвідносяться з його внутрішньою організацією, належать такі: текстова системність, текстова норма; змістове розгортання тексту; змістова структура тексту; лексична структура тексту; текстова парадигматика; текстова синтагматика; мовленнєвий жанр; регулятивність тексту; регулятивні засоби; регулятивні структури; комунікативні універсалії.

Під текстовою системністю розуміються системна організація мовних засобів різних рівнів, зумовлена авторським задумом, що співвідноситься з категорією образу автора [1, с. 318]. Текстова системність відображає творчу індивідуальність автора, його ідіостиль. З текстовою системністю співвідноситься поняття текстової норми. Її визначають як гармонійну організацію всіх елементів структури тексту відповідно до авторського задуму.

Ідіостиль автора виявляється як у характері вкладеної в текст інформації й у формах на рівні семантики тексту, так і в специфіці залучення адресата до текстових авторських розумінь. Під змістовим розгортанням тексту розуміється динаміка уявлення концептуальної картини авторського світу, що відображається у свідомості адресата й формує його уявлення про змістовий план тексту. Змістове розгортання тексту визначається його змістовою структурою, організованою єдністю авторського задуму.

Лексична структура тексту формується на основі зв'язку лексичних одиниць текстової парадигматики і текстової синтагматики. У характері лексичної структури

тексту виявляються не тільки загальні закономірності, а й індивідуальні особливості властиві стилю автора. Серед важливих понять комунікативної стилістики тексту виділяють таке як мовленнєвий жанр. На рівні елементів тексту можна говорити про регулятивні засоби, що виділяються функціонально. Найчастіше регулятивність має комплексний характер. При тім важливе значення має певна домінанта регулятивності.

На етапі народження тексту асоціативна мовленнєво-мислительна діяльність, стимульована авторським задумом, створює цільову програму тексту й забезпечує його змістове розгортання через систему мовних засобів, які регулюють подальше сприймання тексту адресатом на етапі вторинної комунікативної діяльності. Первинна регулятивність тексту продукує смислове розгортання думки шляхом добору відповідних мовних засобів, зіставлення синтаксичних варіантів, які адекватно передають предмет мовлення.

Основні поняття комунікативної стилістики тексту взаємопов'язані в межах загального системно-діяльнісного комунікативного підходу до тексту. Усі вони співвідносні з поняттям ідіостилу, яке набуває нового комунікативного змісту.

#### Список літератури

1. Дудик П. С. Стилiстика української мови / Петро Семенович Дудик. – К. : ВЦ «Академія», 2005. – 367 с.
2. Мацько Л. І. Стилiстика української мови / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. Стилiстика української мови. – К. : Вища шк., 2003. – 356 с.
3. Пономарів О. Стилiстика сучасної української мови / О. Пономарів. – Тернопіль : Богдан, 2000.
4. Скворцов Л. И. Теоретические основы культуры речи / Л. И. Скворцов. – М. : Наука, 1980.
5. Солганик Г. Я. Стилiстика текста / Г. Я. Солганик. – М., 1997.

**Рожко С. В. Основные понятия коммуникативной стилистики текста / С. В. Рожко // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2014. – Т. 27(66), № 4 Часть 2. – С. 144–147.**

В статье рассматриваются основные понятия и категории коммуникативной стилистики текста, прослеживается динамика развития этого направления стилистических исследований. В рамках коммуникативной стилистики текста соответствующий подход связан с рассмотрением текста как продукта первичной коммуникативной деятельности автора. Языковая индивидуальность автора проявляется в текстовой деятельности, структуре, семантике, прагматике текста, поскольку коммуникативная стилистика текста тесно связана с герменевтикой, прагматикой, психолингвистикой и ее направлениям. Рассматривается понятие идиостиля автора, его концептуальной картины мира.

**Ключевые слова:** текстовая деятельность, текстовая компетентность, коммуникативная норма, текстовые ассоциации, структура текста.

**Rozhko S. V. Basics communicative style of the text / S. V. Rozhko // Scientific Notes of Tavrida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Social communications. – 2014. – V. 27(66), № 4. Part 2. – P. 144–147.**

The article deals with the basic concepts and categories of communicative style of the text. It can be traced dynamics of this trend stylistic research. As the part of the communicative style of the text activity such approach is associated with the consideration of the text as the primary product of author's communicative activity. The linguistic identify of the author is shown in text activities, structure, semantics, pragmatics, communicative style of the text because the text is closely related to hermeneutics, pragmatics, psycholinguistics and its directions. It is considered an idiosyle of author and his conceptual world picture.

**Keywords:** text activity, text competent advice, communicative rule, text association, the structure of the text.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<b>Аблаєва Уріє Талятівна</b>	магістрант кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, uriewka248@gmail.com
<b>Ачилова Віра Павлівна</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, achilovavp@mail.ru
<b>Ачилова Олена Леонідівна</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, elena-achilova@yandex.ru
<b>Багрій Марія Григорівна</b>	к. філол. н., Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь, elena-achilova@yandex.ru
<b>Бойкарова Лінуре Рустемівна</b>	аспірант кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, Linure22@mail.ru
<b>Вишняк Михайло Якович</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, ukafedra@mail.ru
<b>Власенко Валентина Василівна</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, ukafedra@mail.ru
<b>Гладка Ірина Сергіївна</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, loshadka@mail.ru
<b>Грозян Ніна Федорівна</b>	к. філол. н., доцент, завідувач кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, n.f.grozyan@mail.ru
<b>Гуменюк Віктор Іванович</b>	д. філол. н., професор, завідувач кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, ukrlit_tnu@mail.ru
<b>Гуменюк Ольга Миколаївна</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, ukafedra@mail.ru

<b>Думанський Нестор Тимофійович</b>	учитель-методист, Житомирський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, Житомир, zipro@ukrpost.ua
<b>Карпов Валерій Вікторович</b>	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
<b>Киричок Максим Сергійович</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, ukrlit_tnu@mail.ru
<b>Кривенко Оксана В'ячеславівна</b>	аспірант кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, Сімферополь, oksanaugr@rambler.ru
<b>Курко Анастасія Юрївна</b>	здобувач кафедри української філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, nastyakurko@rambler.ru
<b>Масликова Оксана Степанівна</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, uakafedra@mail.ru
<b>Мокренцов Денис Сергійович</b>	к. філол. н., доцент кафедри російської, української філології та методики викладання РВНЗ «Кримський гуманітарний університет», Ялта, yaschik_pandory@ukr.net
<b>Османова Зарема Сейтяг'яївна</b>	викладач кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, uakafedra@mail.ru
<b>Рожко Світлана Василівна</b>	викладач кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, uakafedra@mail.ru
<b>Ташкінова Тетяна Миколаївна</b>	Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, Сімферополь, aspi-catu@mail.ru
<b>Шацький Ігор Валентинович</b>	к. філол. н., доцент кафедри української філології РВНЗ «Кримський інженерно-педагогічний університет», Сімферополь, igor_shatsky@mail.ru

## ЗМІСТ

### ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

<i>Аблаєва У. Т.</i> Ісламські мотиви в драматичному діалозі Лесі Українки «Айша та Мохаммед».....	3
<i>Бойкарова Л. Р.</i> Драматургія Вільяма Шекспіра у творчих зацікавленнях Бориса Тена.....	8
<i>Думанський Н. Т.</i> Процес пізнання в комедії (як комедійний герой пізнає навколишнє).....	13
<i>Карпов В. В.</i> Рок-опера як новітній сценічний жанр, її втілення на кримській сцені.....	20
<i>Киричок М. С.</i> Особливості трактування постаті ловеласа в поетичній драмі Лесі Українки «Камінний господар» і комедії Марка Кропивницького «Джигун».....	25
<i>Ташикінова Т. Н.</i> Репрезентативні можливості сюжетної моделі «театр в театрі» в драматургії Марії Віргинської.....	31

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>Багрії М. Г.</i> Сакральні-ідеологічний світ поеми «Христос» Володимира Сосюри.....	37
<i>Вишняк М. Я.</i> Тарас Шевченко і Володимир Сосюра: до проблеми змістовності художнього твору і його формотворчих компонентів.....	48
<i>Гладка І. С.</i> Імпресіоністська поетика «Кольорових аркушків» Гната Михайличенка.....	57
<i>Гуменюк О. М.</i> Поєднання героїчних та сентиментальних мотивів у художній структурі кримськотатарського народного любовного дестану «Козукюрпеч».....	63
<i>Кривенко О. В.</i> Хронологічні маркери українського okazіонально-обрядового фольклору.....	70
<i>Курко А. Ю.</i> Поєднання біблійної та комуністичної символіки в постаті провідного персонажа поеми Володимира Сосюри «Христос».....	75

*Мокренцов Д. С.* Літературознавча рецепція пророчої теми.....82

*Шацький І. В.* Жанр візії у творчості поетів празької школи.....94

### **МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

*Ачилова В. П.* Компаративні фразеологічні одиниці з флористичним компонентом у збірці Михайла Пазяка «Українські прислів'я, приказки та порівняння з літературних пам'яток».....100

*Ачилова О. Л.* Аспектуальна семантика кратності і засоби її вираження в українській, російській та англійській мовах.....108

*Власенко В. В.* Антонімічні засоби поетичного ідіолекту Василя Симоненка.....114

*Грозян Н. Ф.* Вербалізація концепту «любов» у поезії Миколи Вінграновського.....121

*Гуменюк В. І.* Про перше завершене видання кримськотатарсько-російсько-українського словника.....127

*Масликова О. С.* Особливості формування української літературознавчої термінології (на матеріалі преси середини XIX століття).....133

*Османова З. С.* Прикметники-оказіоналізми в поетичній творчості Ліни Костенко.....139

*Рожко С. В.* Основі поняття комунікативної стилістики тексту.....144

Відомості про авторів.....148

Зміст.....150