

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 9



МАРІУПОЛЬ – 2013

УДК 80(05)

Вісник Маріупольського державного університету
Серія: Філологія
Збірник наукових праць
Видається 2 рази на рік
Заснований у 2008 р.

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 4 від 25.12.2013 р.)

Постановою президії Атестаційної колегії МОНУ від 08.07.2009 р. № 1-05/3 видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» внесено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук.

Головна редколегія:

Головний редактор – чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов
Заст. головного редактора – к.е.н., проф. О. В. Булатова
Члени редколегії: д.ю.н., проф. М. О. Баймуратов; д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова;
д.і.н., проф. В. М. Романцов; д.культурології, проф. Ю. С. Сабадаш;
д.е.н., проф. І. Г. Яремчук

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова
Заступник відповідального редактора – к.ф.н., ст. викладач В. В. Орехов
Редактор англійських текстів – к.філол.н., доц. О. Г. Павленко

Члени редакційної колегії: д.ф.н., проф. Анастасіаді-Сімеоніді (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. Н. Андонопулу (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. Г. Бабініотіс (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. В. А. Бушаков; д.ф.н., проф. А. Б. Гуляк; д.ф.н., проф. Ю. І. Ковалів; д.філ.н., проф. Д. Макріс (Італійська Республіка); д.ф.н., проф. В. П. Нерознак; д.філ.н., проф. Г. Г. Почепцов; д.ф.н., проф. Д. Теофанопулу-Конду (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. А. Хаджипанайотіді (Грецька Республіка); к.ф.н., проф. Х. Христу (Грецька Республіка); д.ф.н., проф. А. Цакмакіс (Республіка Кіпр)

Засновник Маріупольський державний університет
87548, м.Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86; e-mail: jour-kaf@mail.ru

Електронна версія видання знаходиться на: http://mdu.in.ua/index/visnik_mdu/0-94

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)
Тираж 300 примірників. Замовлення № 28.01

Видавець МФ ТОВ «Друкарня "Новий світ"»
87510, м. Маріуполь, Красномаякська, 2; тел.: (0629) 41-35-13
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК №1792 від 20.05.2004

© МДУ, 2013

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Дуркалевич В. В. ОБРАЗ МАТЕРІ У ДИЛОГІІ АНДЖЕЯ ХЦЮКА «АТЛАНТИДА» Й «МІСЯЦЕВА ЗЕМЛЯ».....	5
Євмененко О. В. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «НАРОДНИЦЬКОГО» ЦИКЛУ О. СОКОЛОВСЬКОГО.....	11
Кравченко О. А. ЭСТЕТИКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ОСНОВАНИЯ ВОЗВЫШЕННОГО В ТРАКТОВКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА.....	19
Магас Л. І. ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ФІЛОСОФСЬКИХ ПОЕМ ІВАНА ФРАНКА.....	26
Мельничук І. В. , Хорошков М. М. ДИСКУРС КНЯЖОЇ ДОБИ В ДРАМАТУРГІІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	32
Ніколова О. О. ТИП ПСЕВДОДУРНИКА (-БЕЗУМЦЯ) У РОСІЙСЬКІЙ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНИХ ТРАДИЦІЯХ: ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ СПЕЦИФІКИ ФУНКЦІОНУВАННЯ.....	38
Нікольченко Т. М. , Нікольченко М. В. МІСЦЕ ПЕРЕКЛАДУ В ДАВНЬОУКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ Х – ХVІІІ СТОРІЧ...	45
Норец М. В. РОМАН Р. КИПЛІНГА «КИМ» – ВЕКТОР ЭВОЛЮЦІИ ЖАНРА ШПИОНСКОГО РОМАНА.....	50
Романенко Л. В. ПОСТАТЬ ІВАНА СІРКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на матеріалі творів М. Морозенко «Іван Сірко, великий характерник», «Іван Сірко, славетний кошовий»).....	56
Сардарян К. Г. КОЛЕКТИВНИЙ ПОРТРЕТ ДОБИ (на матеріалі книги спогадів «Homoferiens» І. В. Жиленко).....	63

ЛІНГВІСТИКА

Орехов В. В. АКТУАЛЬНЕ ЧЛЕНУВАННЯ НЕПОВНИХ СКЛАДНОПІДРЯДНИХ РЕЧЕНЬ ПРИСЛІВНОГО ТИПУ.....	71
Охріменко В. І. МОДАЛЬНЕ ЗНАЧЕННЯ ЄДИНОЇ МОЖЛИВОСТІ (на матеріалі італійської мови).....	76
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	83
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ.....	85

CONTENTS

LITERATURE

Durkalevych V. V. THE IMAGE OF THE MOTHER IN «ATLANTIS» AND «MOON EARTH» BY ANDRZEJ CHCIUK.....	5
Yevmenenko O. V. GENRE AND STYLE FEATURES OF A. SOKOLOVSKI'S «POPULIST» PROSE.....	11
Kravchenko O. A. AESTHETICAL AND RELIGIOUS BASIS OF SUBLIME INTERPRETED BY VJACHESLAV IVANOV.....	19
Magas L. I. ARTISTIC AND STYLISTIC PATTERNS OF IVAN FRANKO PHILOSOPHICAL POEMS.....	26
Melnychuk I. V., Khoroshkov M. M. PRINCELY EPOCH (OLD KIEV RUS) DISCOURSE IN THE UKRAINIAN DRAMA OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURE.....	32
Nikolova A. A. TYPE OF PSEUDOFOOL (-MAD) MAN IN RUSSIAN AND WESTERN EUROPE LITERATURE'S TRADITIONS: THE MAIN TRENDS OF FUNCTIONING'S SPECIFIC.....	38
Nicolchenko T. M. , Nicolchenko M. V. TRANSLATION IN PLACE OF OLD UKRAINIAN LITERATURE X – XVIII CENTURIES.....	45
Norets V. M. THE NOVEL «KIM» BY R. KIPLING AS THE VECTOR OF EVOLUTION OF THE SPY NOVEL.....	50
Romanenko L. V. FIGURE OF IVAN SIRKO IN UKRAINIAN LITERATURE (works on material M. Morozenko «Ivan Sirko, large harakternyk», «Ivan Sirko, renowned colonel»).....	56
Sardaryan K. G. COLLECTIVE PORTRAIT OF TIME (based on the book of reminiscences «Homo feriens» of I. V. Zhylenko).....	63

LINGUISTICS

Orekhov V. V. ACTUAL DISMEMBERMENT OF THE INCOMPLETE COMPLEX SENTENCES.....	71
Okhrimenko V. I. MODAL MEANING OF UNIQUE POSSIBILITY (based on materials of the Italian language).....	76
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.....	83
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTED WORKS..	85

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.162.1.109 (092)

В. В. Дуркалевич

ОБРАЗ МАТЕРІ У ДИЛОГІЇ АНДЖЕЯ ХЦЮКА «АТЛАНТИДА» Й «МІСЯЦЕВА ЗЕМЛЯ»

У статті аналізуються основні аспекти функціонування образу матері в автобіографічній прозі Анджея Хцюка. Автор підкреслює, що репрезентативні схеми цього зображення дозволяють створити комплексну семантичну структуру, яка відіграє ключову роль в автобіографічних текстах Анджея Хцюка.

Ключові слова: *мати, пам'ять, спогади, автобіографія, сім'я.*

Пам'ять – один із вагомих семіотичних механізмів моделювання образу світу у текстах автобіографічного типу. Завдяки цьому механізму суб'єкт та його індивідуальна історія творять один із конститутивних елементів універсуму культури. Своєю чергою, автобіографічна модель прози багатокультурного пограниччя, а саме до такої належить творчість А. Хцюка, пропонує власну візію минулого з її антропологічною і топографічною перспективами. Дослідження такого типу творчості дозволить глибше збагнути специфіку її функціонування. Представлений у цій статті матеріал буде придатним для дослідників творчої спадщини А. Хцюка, а також для широкого кола літературознавців, які цікавляться питаннями літератури культурного пограниччя, проблемами наратології, семіотики чи структуралізму. Запропонована стаття створена у рамках діяльності кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка.

До проблеми пам'яті у творчості А. Хцюка нав'язують у своїх текстах українські дослідники літератури Р. Мних та О. Корінець [1]. Однак їхнє звертання до цієї проблеми має форму радше побіжного зауваження, ніж окремого, докладно розбудованого дискурсу. У річищі традиційного літературознавства здійснена також спроба О. Яворської [2] проаналізувати сакральний характер світу дитинства у творах А. Хцюка. Постульована авторкою категорія сакрального не знаходить чіткого і послідовного відображення у представлених нею інтерпретаційних процедурах. Світ творів А. Хцюка переконливо свідчить про те, що сформульований у їхніх межах дискурс пам'яті й дискурс сакруму має набагато складнішу структуру, ніж та, на котру вказують у своїх дослідженнях згадані автори.

Мета запропонованої статті полягає у тому, щоб показати багатоаспектний характер репрезентації образу матері у тексті автобіографічного типу. До основних **завдань** статті належать: а) виявити й проаналізувати репрезентаційні схеми образу матері у діалогії А. Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля»; б) здійснити інтерпретацію аксіологічного виміру функціонування цього образу. **Актуальність** дослідження випливає зі спроби реактивації системи цінностей, представлених у текстах письменника-емігранта, з метою подальшого введення їх у ширший діалогічний контекст культури пограниччя.

Біля джерел індивідуальної історії «я», вписаної у багатоголосий макрокосмос «Тамтої Землі», перебуває значуща фігура матері. Без неї, так само, як і без фігури батька, наратор не може уявити світу, що розгортався у балаканських «там» і «тоді». У

центрі цього світу – *мати-опікунка*, мати, котра завжди поруч, котра рятує і потішає. Саме до такого семантичного виміру материнської фігури нав'язує один із перших спогадів, що вириває із мозаїчного океану-гобелену пам'яті: «[...] той момент, коли я з плачем біг через довге подвір'я до хати, де на сходах стояла мама з рушником, яку я ледве бачив крізь струмені крові, що текли мені по очах, є одним із найперших фактів мого життя, який я запам'ятав так само добре, як ті попередньо описані» [3, с. 186]. Материнська фігура становить осердя світу-дому, виступаючи гарантом ладу й символічної циклічності на усіх його функціональних рівнях – аксіологічному, інтелектуальному, морально-етичному, сакральному, матеріальному. Реалізуючи цю циклічність, материнська фігура творить свій власний, паралельний до батькового, вимір присутності у мікрокосмі родинної спільноти. Досить часто цей вимір будується за принципом контрасту. Саме мати, а не батько, ідентифікується в оніричній реальності спогаду із *інстанцією*, що ненастанно контролює, а в разі провини – карає. Ця поведінкова схема виразно проглядається у реакціях матері на «не конвенціональні» вчинки дітей, передусім – Єндрика. Так трапляється, зокрема, в історії з клепсидрою (розділ «На що люди ображаються») чи оцінці забав з горбатим Ігнацим (розділ «Нерозгаданий світ, або Наш бік вулиці»). Покарання може набирати розмаїтих форм, серед яких – колективна відповідальність за провину когось одного із дітей. Особливу роль ця форма відіграє у процесі педагогічної корекції поведінки чи шкільної успішності учнів, виразно протиставляючись у цьому контексті ліберальній поставі батька. Регулярність застосування цього механізму спричиняється до того, що поведінка матері набувала статусу своєрідного тексту та його ситуативних варіантів, котрі без особливих труднощів прочитувалися учасниками педагогічної інтеракції: «Ми справді любили, коли батько ходив до нас на батьківські збори, щоб довідатися, які у нас оцінки: воліли, аби він ішов, ніж мама. Коли йшла мама, то швидко поверталася. Якщо, чатуючи коло вікна, ми помічали, що вона купила коробку кокосового печива від Бабрая, це значило, що загалом усе гаразд. Якщо натомість поверталася без коробки печива, це означало, що битиме. Вже в снігах знімала з цвяха тріпачку для килимків і войовниче заходила до вітальні, гукнувши: «Лягайте!» Коли один щось нашкодив, діставали відразу всі, мама не бавилася в нюанси. Ті прості дидактичні методи й принцип колективної відповідальності у пранні – гм – дали добрі результати» [3, с. 199 – 200]. Простір дому якнайкраще надається для педагогічної стратегії, свідомо обраної і послідовно реалізованої материнською фігурою. Ніщо не може уникнути її прискіпливої уваги, адже вона, «як кожна добра мама, мала в собі щось із підозрливості таємної поліції» [4, с. 519]. Кожен, навіть найдрібніший, жест, котрий викликає у неї недовіру чи підозру, піддається ретельному аналізу. Згодом відбувається розслідування, котре завжди завершувалося тріумфом контролюючої інстанції. Власне ця схема виправдала себе у випадку із Антковими лектурами: «Але якогось дня жандармські мамині руки раптом добралися до «Блакитного генерала», розбухлого від схованих у ньому Анткових рукописів. Матуся прочитала їх із рум'янцями на обличчі, сапаючи і хапаючись за голову. Докладно передивилася всю етажерку в малій кімнаті, знайшла там якісь листи від і до дівчаток, бо в цьому віці любовні листи пишуть спершу на чернетці. І чекала на Антка з тріпачкою» [4, с. 519]. Однак цього разу поведінкова модель обидвох актантів зазнає радикальних змін. Уперше педагогічна стратегія материнської фігури стає об'єктом заперечення – переслідуваний знаходить у собі сили на рішучий жест протесту: «Коли він увійшов у кімнату, йому вистачило одного погляду, щоб блискавично проаналізувати всі деталі ситуації. Він заслонився течкою, але матусина тріпачка не пішла в рух. Матусю збило з пантелику те, що тоді крикнув Антек: – Література витримає будь-яке переслідування –

геть цензуру!» [4, с. 519]. Конфронтація на осі «контрольований vs контролюючий» охоплює не тільки діаду «Антек – мати», але й діаду «Єндрик – мати». В останньому випадку бунт має форму вираженого вчинку, котрий сигналізує про потребу неминучої зміни характеру реляцій у вимірі «мати – син»: «Коли я раз спокійно сказав: «Ти мене більше не вдариш, мамо!» – вона страшенно здивувалася. Стала як соляний стовп, із занесеною над головою тріпачкою – немов Ніке з мечем, – потримала її якусь хвилю в повітрі, врешті подріботала до сіней і повільно повісила тріпачку на гачок. А потому підійшла і поцілувала мене» [3, с. 200]. Дорослішання дітей – факт, котрий здійснює справжній переворот у внутрішньому світі материнської фігури. Цей факт водночас приголомшує, дивує й тішить.

Функціональне поле материнської фігури не обмежується, однак, реалізацією стратегії, спрямованої на утримання педагогічної чи морально-етичної рівноваги мікрокосму сім'ї. Йдеться також про утримання рівноваги матеріальної, особливо в часи, коли батько не є уже «великим і всемогутнім чоловіком». Обов'язки, що ідентифікуються із цією сферою, впливають, певною мірою, із обопільного поділу ролей, встановленого ще *in illo tempore*. Про цей ритуальний переподіл наратор дізнається від батька: «Бачиш, – говорив він до мене, найважливіша річ – то вміти поділити в сім'ї відповідальність і справи. Дрібниці, не варті навіть уваги, наприклад, як витратити гроші, що і коли купити, вирішує мама; важливі речі, як, наприклад, майбутнє людства, політика або чи буде війна, – вирішуюю я» [3, с. 191]. У часи батькового занепаду відповідальність за оті «дрібниці» стає для опікунки домашнього вогнища справжнім тягарем. Не випадково ключовим образом, із яким у наративному просторі діалогії корелює материнська фігура, є образ грошей. Не випадковим є й те, що більшість ситуацій, пов'язаних з реалізацією «фінансової опіки», супроводжується широкою палітрою емоцій, особливо тих негативних. В океані спогадів існує ціла низка фрагментів, котрі дозволяють отой аспект функціонування материнської фігури увиразнити. Ось деякі з них:

– мати як інстанція, що не підтримує сумнівних проектів сина у сфері видавничої справи: «Кмітлива й ощадлива мама, звісно, хотіла купувати часопис, але в кіоску, тобто на нашому стриху: стверджувала, що на річну передплату не має грошей. Знала свою потіху» [3, с. 177];

– мати як інстанція, що переймається ефективністю вкладених коштів у проект під назвою «репетиторство у Фрейліха на Малому ринку». Ощадливість, пов'язана передусім зі стараннями матері зберегти фінансову рівновагу сім'ї, котра опинилася у скрутній матеріальній ситуації, тримає опікунку роду у постійному напруженні. Цей чинник впливає на її поведінку з дітьми, зокрема з Єндриком, навчальні «успіхи» котрого становили свого часу вагому загрозу для тієї хиткої конструкції, про яку щодня, докладаючи неймовірних зусиль, турбується мати: «Мати увесь час мені із жалем нагадувала, що він бере цілих три злотих за годину і що мені не вільно змарнувати тієї жертви всієї сім'ї» [3, с. 136].

Обмаль позитивних емоцій переживає мати й тоді, коли у діаді «репетитор – учень» Єндрик відіграє роль цього першого. На добрі наміри сина одразу ж проектується принцип ощадливості, про котрий у часи занепаду батькової слави не можна ні на мить забувати: «[...] я Міськів репетитор – скільки мені платили? Двадцять злотих на місяць? Скільки то за годину? По злотому? По злотому двадцять? О Боже, так мало, а як же придалося матусі, як же я тішився, коли зі своїх перших зароблених грошей купив матусі подарунок і краватку Дзідкові. [...] Ох, матуся ніби тішилася подарунком, але було їй шкода, що я стільки витратив на подарунки, замість усе дати їй на прожиття, бо мала оплати» [4, с. 371].

Вразливість на хиткий матеріальний стан сімейного мікрокосму тримає матір у лещатах постійних переживань, що, своєю чергою, спонукає її до оцінки деяких вчинків сина як жестів невідвортної катастрофи. Справжньою трагедією стає для неї відмова Єндрика від співпраці зі старостою. Реакція матері прочитується у спогадах сина як виразний текст-протест, котрий однак не в силі змінити хід драматичних і невідвортних подій: «[...] я побачив маму, що за секунду посіріла й постаріла, і в німому розпачі заламувала руки» [4, с. 496].

Часом боротьба за відновлення рівноваги у матеріальній сфері набуває форми лудичного ритуалу, у котрому материнська фігура відіграє роль абсолютного переможця. Так діється, наприклад, під час прийому «банди з тридцяти *колет*», котра несподівано з'являється у просторі напівсонного дому. Інтерпретація непередбачуваної події крізь призму гри, з одного боку, знімає напруження, котре може спричинитися до конфлікту, з іншого, – змінює рольовий статус гравців. Мисливці перетворюються на жертву, котру легко вполювати: «Мати, приготувавши зі сміхом баняк молока з необхідними складниками [...], засіла ще з ними до преферансу і здорово їх обіграла. [...] А з виграшу раділа, бо батько, який якийсь мав на почастунок для друзів, ніколи не думав про власну сім'ю, в чому був дуже подібний до багатьох поляків, не давав їй на життя, і з цієї причини вона не раз не давала жити йому» [3, с. 186–187]. Одна із таких життєвих «ігор» мала досить драматичні наслідки так для її учасників, як і для випадкового свідка подій. Для цього останнього батьківська суперечка розрослася до травматичної події, з якою він «не міг собі літами дати раду».

Спогад не дозволяє, однак, нараторові звужувати перспективу репрезентації материнської фігури до морально-етичного (контролююча інстанція) чи економічного (опікунка домашнього вогнища) аспекту. Пригадувати означає послідовно актуалізувати широкий семіотичний потенціал ключової постаті. Ця послідовність робить можливою інтерпретацію материнської фігури як окремого мікрокосму. Характерно, що інтерпретація такого типу розгортається у вигляді розбудови одного із полюсів корелятивної пари «батько – мати» та її структурних варіантів. Якщо батько ідентифікується із чоловічою моделлю світу, то материнська фігура репрезентує її жіночу альтернативу. «Інший»/жіночий світ – світ емоцій, переживань, потаємних зв'язань і непереборної цікавості, для якої можливе усе. Промовистим прикладом прояву отієї загадкової «іншості», – прикладом крайнім, представленим, без сумніву, з жартівливої перспективи, – виступає у гобелені спогадів спіритистичний сеанс, влаштований матір'ю та її приятельками. Ритуальне дійство, у якому бере участь лише жіноча спільнота, перетворює вітальню у центр світу, де зупиняється час й затираються межі простору: «Тоді був вечір. Не бачачи в кухні нікого, крім дітей у їдальні, я швидко йшов далі, до вітальні. Там було темно, над вишневим столиком, поставленим на великому килимі, сиділи Матуся, наша сестра Стася, квартирантка панна Франуся і спец із тих справ, як то в нас говорилося, «метампсихічних» (з «м» всередині), тобто пані Мусякова [...]. Всі сиділи скам'янілі від хвилювання, безтямно вдивляючись у тарілку в темряві, що якось кружляла над намальованими по колу літерами абетки на плахті паперу» [4, с. 444–445]. Однак загадка / таємниця має у контексті репрезентації материнської фігури ще один вимір, котрий також корелює, однак на іншому семантичному рівні, із фігурою батька. Цього разу йдеться про цілком серйозне трактування «іншості», котре відсилає до трагічного виміру, глибоко вписаного в індивідуальну історію материнського «я»: «Бо яким було її життя? Дуже тяжким. Молодою дівчиною за наказом родини вона вийшла заміж за чоловіка набагато за неї старшого, вдівця» [3, с. 194]. Завдяки нарації обидві таємниці – і батькова, і материнська – актуалізуються одночасно, набуваючи статусу текстів, котрі слід ще

розшифрувати. Нарація віддзеркалює також різні шляхи наближення до цих таємниць: якщо батькова – результат несподіваного, раптового, навіть шокуючого, відкриття (перспектива «там» і «тоді» / перспектива дитячого «я»), то матрина вимагає часу, прочитується крізь призму здобутого вже життєвого досвіду наратора (перспектива «тут» і «тепер» / перспектива дорослого «я»).

Ще одним *locus communis*, навколо якого розгортається семіоза по обидвох полюсах діади «батько – мати», виступає книга / читання. Батько піклується про домашню бібліотеку, передплачує книги найкращих серій, заохочує дітей до читання, вражає ерудицією (так, як, наприклад, в епізоді про Т. Парницького у розділі «Батько»), однак його комунікація з книгою, сам процес читання, залишалася для наратора таємницею: «Я ніколи не бачив, щоби батько читав книжку, – вочевидь робив це вночі, прагнучи спокою, – зате його завжди, коли був удома, можна було побачити з газетою в руках і склянкою надивовижу блідого чаю» [3, с. 194]. Якщо відношення «батько – читання» відзначається імпліцитним характером, то репрезентація відношення «мати – книга / читання» розгортається на рівні *explicite*:

– матрину лектуру можна без перешкод спостерігати, можна бути *свідком* матриноного читання: «Натомість мама читала багато [...]» [3, с. 194];

– акт читання ідентифікується із конкретними просторовими координатами (зазвичай це простір їдальні) у межах космосу-дому, що, своєю чергою, сигналізує про ритуалізований характер лектури: «Була там також канапа, етажерки з книжками і всякими дрібницями, вазони з квітами і порцелянові дрібнички, великий годинник і крісло-гойдалка, улюблене крісло матусі, на якому вона, гойдаючись вперед-назад, найбільше любила читати» [3, с. 242];

– читання виконує також функцію трансцендентного / терапевтичного акту – дозволяє вийти поза межі усталених «тут» і «тепер», заглибитись у сфери сенсу, котрі повертають втрачену рівновагу, підтверджуючи самототожність «я»: «Натомість мама читала багато: власне, крім папіроса і книжки, не знала іншого відпочинку. Коли траплялося, що вона сідала при столі й читала, курячи папіроса, її обличчя молоділо щастям» [3, с. 194];

– читання є також актом компенсаторним / актом спілкування із найінтимнішими вимірами власного «я»: світ лектури дозволяє щоразово актуалізувати ті аспекти людської *psyche*, котрі через певні, зазвичай травмуючі обставини, не змогли реалізуватись: «Коли я була молода, то думала про писання, але життя склалося інакше... Життя не малина. Тільки малій частині людей вдається здійснити свої мрії. Життя не любить надто чистих мрій, а може, ми просто не доростаємо до наших мрій і туги. Хто то знає?» [4, с. 522];

Знаменно, що саме образ книги / писання посідає центральне місце у структурі діалогу архетипу, котрий відбувається між сином і матір'ю під час обговорення життєвого покликання Єндрика. Матрина партія діалогу моделюється у вигляді системи тверджень, сформульованих з позиції *intentio lectoris* й спрямованих до майбутньої текстотвірної інстанції (*intentio auctoris*): «Я там дуже не знаюся на літературі, але знаю, що інші і я сама охоче читають і чого чекають: пиши просто, трохи гумору, трохи розчулення, але без плаксивости й сентиментальности, стисло – такий стиль справляє враження. Пиши про одвічні людські справи, про вічні цінності, звернися до людей із розумінням, бо що більше техніки і поступу, освіти і полегшень, то більше в людях ненависти й шалу. Книжка, після прочитання якої людина випростається. Замислитись над собою і своїм життям, над своїм змаганням із долею, – та книжка напевно добра» [4, с. 522]. Знаменно, що материнська фігура не тільки висловлює поради універсального характеру, але й спонукає актуалізувати у просторі

нарації усі найважливіші компоненти, без яких неможливо уявити макрокосму «Гамтої Землі». У словнику ключових понять, до яких із вранішньої оніричної реальності нав'язує голос матері, опиняються відповідно: сім'я – батько – балак – спільнота – Дрогобич – Львів – Бруно Шульц.

Незважаючи на те, що ця партія діалогу формується у силовому полі материнської фігури, однак система цінностей, яку вона репрезентує, у парадоксальний спосіб нагадує батькову, особливо той її аспект, котрий стосується особистісної постави у вимірі «я – інші – світ»: «Але писання, як мені здається, – говорить мати, – це постійний конфлікт з оточенням, із сім'єю – письменник повинен уміти йти проти течії. На це потрібен характер, синку!» [4, с. 522]. У батьковій версії ця думка має більш радикальне формулювання: «Бо тільки у боротьбі людина росте, а інакше псується у дешевому смороді» [3, с. 199]. Так само, як й у випадку батька, система цінностей передається не лише через слово, її віддзеркалює уся постава материнської фігури. Ключову роль у цьому контексті відіграють дихотомії «мати – інші» й «мати – простір». В основі обидвох повинна лежати любов. Мати навіть у божевільному Хаїмкові вміє помітити і вшанувати людину, а простір колись чужого й далекого для неї – тарнов'янки – міста перетворити у «свій» балаканський універсум. Не випадково, отже, «Атлантида» ідентифікується наратором як «книжечка про місто моєї мами» [3, с. 273]. Доля обидвох батьків нерозривно пов'язана із долею міста, долею «Гамтої Землі», долею багатоголосого Космосу-Океану-Гобелену-Фотопластикону. Вона – така ж яскрава і така ж трагічна. На сторінках «Атлантиди» й «Місяцевої землі» вона стає тим, що не минає.

Отже, на підставі аналізу й інтерпретації низки репрезентаційних схем образу матері у діалогі А. Хцюка «Атлантида» й «Місяцева земля» можна стверджувати, що цей образ функціонує як складна й багатовимірна структура, котра відіграє одну із ключових ролей у спогадах наратора, а отже, й у моделі світу багатоголосого Космосу-Океану-Гобелену-Фотопластикону «Гамтої Землі». На окрему увагу заслуговує також дослідження характеру моделювання образу батька у діалогі та його зв'язок із іншими фігурами автобіографічної оповіді.

Список використаної літератури

1. Мних Р. Бруно Шульц та Анджей Хцюк: два різні польськомовні дискурси про Дрогобич / Мних Р., Корінець О. // Дрогобичанин Бруно Шульц. – Дрогобич: Коло, 2006. – С. 103–112.

2. Яворська О. Сакралізація світу дитинства в художніх спогадах Анджее Хцюка / О. Яворська // Парадигма *sacrum & profanum* у літературі та культурі. Збірник наукових праць: Матеріали міжнародного науково-практичного семінару. Вип. IV. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – С. 167–174.

3. Хцюк А. Атлантида / А. Хцюк // Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку: пер. з пол./ Анджей Хцюк. – К.: Критика, 2011. – С. 35–290.

4. Хцюк А. Місяцева земля / А. Хцюк // Атлантида. Розповідь про Велике Князівство Балаку; Місяцева земля: Друга розповідь про Велике Князівство Балаку. – К.: Критика, 2011. – С. 295–531.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2013

V. V. Durkalevych

THE IMAGE OF THE MOTHER IN «ATLANTIS» AND «MOON EARTH» BY ANDRZEJ CHCIUK

In the article the main aspects of the mother's image functioning in Andrzej Chciuk

autobiographical prose are analyzed. The author underlines, that representative schemes of this image create the complex semantic structure which plays the key role in autobiographical texts by Andrzej Chciuk.

Keywords: *mother, memory, remembrance, autobiography, family.*

УДК 821.161.2-311.6Сок(045)

О. В. Євмененко

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «НАРОДНИЦЬКОГО» ЦИКЛУ О. СОКОЛОВСЬКОГО

Пропонована стаття присвячена з'ясуванню жанрово-стильових особливостей «народницького» циклу Олександра Соколовського. Автор дослідження засвідчує орієнтацію на традиції класичного письменства О. Соколовським і водночас шукання нових художніх форм, простежує еволюцію романіста щодо відтворення історичних подій, тяжіння до психологізму.

Ключові слова: *«народницький» цикл, історичний роман, композиція, конфлікт.*

Проза О. Соколовського, представника українського письменства I половини ХХ ст., заґрунтована на вдумливому осмисленні історичних умов поступування етносу, пройнята глибоко драматичним за своєю суттю оптимізмом стосовно історичної долі народу. На крутих шляхах багатостраждальної історії белетрист прагнув віднайти постать істинного провідника, природного лідера і якнайповніше висвітлити його натуру передовсім під морально-етичним кутом зору.

Спадщину письменника репрезентує цикл історичних творів, де вперше в українському письменстві широкомасштабно інтерпретуються причини й перебіг народницького руху 70 – 80-х років ХІХ століття (романи «Перші хоробрі», 1928; «Нова зброя», 1932; «Роковані на смерть», 1933; повість «Бунтарі», 1934), та роман «Богун» (1931), в якому відтворюється розлога панорама національно-визвольної війни українського народу під орудою Богдана Хмельницького проти польсько-шляхетської експансії.

Слід відзначити, що художній доробок прозаїка нечасто опинявся у фокусі уваги літературознавців, та й загалом розглядався побіжно, спорадично. Існуючі критичні відгуки (М. Сиротюк, П. Моргаєнко) здебільшого позначені тенденційністю, спричиненою пануванням тогочасних партлітноменклатурних канонів. Послугуючись більш сучасним літературознавчим інструментарієм В. Агеєва розглядає історико-художню прозу белетриста в контексті стильових пошуків письменства 1920-х років, акцентує увагу, хоч і принагідно, на її романтичних витоках тощо. **Метою** запропонованої статті є спроба окреслення жанрово-стильових особливостей історичної прози Олександра Соколовського, а саме його «народницького» циклу.

Роман «Перші хоробрі» творився перш за все для юного читача. Звісна річ, що література для дітей та юнацтва – своєрідна складова письменства, хоч вона й твориться за його загальними законами, має аналогічну мистецьку специфіку. Водночас дитяча література, розвиваючись у річищі всього літературного процесу, виступає образною педагогікою дитини, скерованою на відкриття у мікрокосмосі космосу справді великого життя. І провідні творчі тенденції тієї чи іншої доби однаковою мірою

втілюються як у письменстві для дорослих, так і для дітей. Ці загальні теоретико-літературні положення яскраво реалізувалися й художніми текстами О. Соколовського, зокрема його романом «Перші хоробрі». Через деякий час одна за одною виходять наступні частини «народницького» циклу творів.

Прагнучи у «народницькому» циклі до максимальної історичної вірогідності, О. Соколовський передає тут і враження, які викликають у нього події останніх десятиріч XIX ст. Письменник об'єктивує перед читачем картини соціальної і національної несправедливості, населяючи художній простір романів та повісті і світлими постатями, які прагнуть змінити ситуацію на краще, і особистостями темними, що зневажають права іншого. При цьому помітна фактографічна манера письма белетриста.

О. Соколовський свою основну задачу вбачав у тому, щоб з максимальною повнотою віддзеркалити тогочасну суспільну атмосферу, акцентуючи увагу на долях людей, які до самозречення служать сповідуваній ідеї, показати тих, ким, з його погляду, можна захоплюватися. Сам письменник зауважував, що, скажімо, в діалогії «Герої змов» «... відображення доби... далеко не повне, особливо помилки й хиби революційного народництва – так само, як і його позитивні риси, – не завжди виступають з належною чіткістю» [1, с. 14]. Отже, митець усвідомлював, що в його творах відсутня виразна панорама народницького руху, оскільки у фокусі художніх спостережень перебуває насамперед життєва позиція особистості, яка виявляється на одному з переломних історичних етапів. Винятковість обставин і героїв, змальованих у циклі, можна пояснити й самим життєвим матеріалом, особливостями його образної матеріалізації.

Найповніше відображена у Соколовського діяльність «Народної волі». Цій темі присвячено романи «Перші хоробрі» та «Нова зброя», що складають діалогію «Герої змов». Історичні романи, що охоплюють період 1878 – 1883 років – від утворення «Народної волі» до її розгрому й розкладу.

Роман «Перші хоробрі» охоплює події, що відбувалися впродовж трьох років – з літа 1878 до 3 березня 1881 рр. В основі сюжету – діяльність «Народної волі» до страти п'ятьох народовольців після вбивства Олександра II. Оригінальною є структура твору. Він складається з низки епізодів-фрагментів, кожен з яких має свою назву («Пригоди лакея», «Замах Соловйова», «Винахід Кибальчича», «Дві Соні» тощо). Така композиційна форма дала можливість автору максимально сконцентрувати події, виокремити найсуттєвіше в поведінці персонажів, динамізувати розвиток дії. У таких «фрагментах» О. Соколовський подає чіткий соціально-психологічний портрет одного, іноді двох персонажів, представляючи їх у найгостріших зіткненнях, і саме через мозаїку окремих частин сформує розлогу панораму життя.

Герої роману – люди, які зреклися особистого щастя заради ідеї вільної держави. О. Соколовський представляє велику галерею образів невігданих героїв, постатей історичних (Олександр Михайлов, Андрій Желябов, Микола Кибальчич, Тимофій Михайлов, Софія Перовська), намагається привернути увагу читача до незвичайних людей, які самовіддано служили ідеї, приносячи їй в офіру навіть свої життя. Романіст захоплюється своїми героями, іноді надмірно ідеалізує їх, що призводить до однобічності художніх оцінок.

У назві наступного роману О. Соколовського ніби «закодована» магістральна ідея твору. Про нову «зброю» думають і народовольці, і захисники самодержавства. Її ідея визначає саму художню концепцію роману. Уряд, перейшовши в наступ, вдається до нових, гнучкіших, придуманих жандармським капітаном Судейкіним, методів боротьби проти революціонерів – до «внутрішнього освітлення», тобто засилки в їх організації

своїх агентів. Розпочинається так звана дегаєвщина – процес внутрішнього розкладу революційної організації. Народовольці також намагаються знайти новий метод боротьби зі своїми ворогами. Але в них це просто удосконалений старий засіб (новий динаміт).

Дія роману «Нова зброя» хронологічно продовжує події дебютного твору з «народницького» циклу Олександра Соколовського: наступ реакції після вбивства Олександра II, арешти, майже цілковитий розгром виконавчого комітету. У романі «Нова зброя» Макар Зорянчук через деякий час знаходить нових бойових товаришів, і виконком «Народної волі» знову відновлює свою діяльність.

Знову у винятково тяжких умовах народовольці не складають зброї, не відступають, не обороняються, а займають наступальну позицію: знищують одеського прокурора Стрельникова, капітана Судейкіна та його помічника Скандракова, викривають провокатора Сергія Дегаєва, організують динамітну майстерню, виготовляють нову зброю. Роман завершується листом (від 16 грудня 1883 р.) виконавчого комітету «Народної волі» до обер-прокурора святішого синоду Побєдоносцева, в якому «герої змов» з радістю і гордістю сповіщають автора коронаційного маніфесту Олександра III про те, що його ставленика – інспектора секретної поліції Судейкіна – знищено.

Не обмежуючись висвітленням подій у самому Петербурзі, Соколовський час від часу перекидає своїх героїв до інших ключових революційних центрів – Москви, Києва, Харкова, Одеси, розширюючи таким чином географічну сітку дій «Народної волі».

Уже з перших сторінок твору впадає в око знижено-пародійне зображення царя та його оточення. Молодий цар «і обличчям, і рухами, і всією величезною, незграбною постаттю... дуже нагадував ведмеда середніх розмірів». Він сховався у Гатчині і віддається улюбленому заняттю – грі на тромбоні. Самодержець сприймається як людина обмежена й нікчемна. Можливо, метою автора було довести, що не варто вести війну проти такої одіозної особистості, тим паче ціною життя кращих людей.

Виразно й відверто гротескно виписано образ обер-прокурора найсвятішого синоду Побєдоносцева. «Пом'яте старістю темно-жовте обличчя з занадто округлими великими очима, з хижим носом і напівзавеликим ротом. Округлі очі й занадто великі вуха на коротко стриженій голові надавали всьому обличчю різючої подібності до сови» [2, с. 5]. Це порівняння головного жандарма з совою символічне. Як і сова, він боїться світла, обоюючи пільму.

У сатиричному ключі змальовує О. Соколовський і звичайних жандармських шпигунів, від «роботи» яких постраждало багато борців з існуючим ладом. Але вони виявляються такими ж недалекими й нищими, як і їхнє начальство. Макар, наприклад, відразу помічав за собою шпигуна, незважаючи на те, що той був пристойно вдягнений – у сірому брилі, в розлітайці з модної крамниці, з парасолею або з паличкою – залежно від погоди. Шпигун тримався, як треба було добродієві його стану. «Але бували випадки – не витримував ролі, обходився без хустки для носа, крутив з махорки «собачу ніжку» або забігав до сусіднього трактиру за «підкрепою». «Але Макарові з самого початку кинулися в очі не ці дрібниці, а вся постать шпиґа з характерним нахилом голови – трохи вбік і вперед, його рисячі гострозорі злодійкуваті очі й закручений стрілкою білявий вус» [2, с. 60].

Незважаючи на окремі прорахунки, сатиричні інтонації в романі Соколовського свідчили про велику спостережливість автора, його тяжіння до пародійного відтворення вад суспільного життя другої половини XIX століття. Отже, письменник послуговується широким спектром засобів комізму і сатиричного гротеску, що є однією із особливостей стильового устрою його творів. Не можна, однак, погодитися зі

слушною думкою В. Агеєвої, що такого кшталту «... грубуватий гумор дисонує зі стилем роману, з то стримано-хронікальною, то піднесено-романтичною манерою письма» [3, с. 204].

Дія «Нової зброї», як і попереднього роману О. Соколовського, зосереджується здебільшого на показі середовища революціонерів. Письменник намагається розкрити соціально-психологічну сутність «дегаївщини» як вияву зневіри і зради серед революціонерів. Романісту вдалося відтворити соціально-побутове коріння, політичне підґрунтя цього явища і показати боротьбу народовольців проти нього.

Водночас, підготовка замаху і вбивство жандармського підполковника Судейкіна становить зовнішній бік сюжетного каркасу твору. У центрі, сказати б, внутрішньої сюжетної лінії – художнє осмислення причин непорозумінь і суперечок у стані революціонерів. «Драматична історія морального падіння Сергія Дегаєва дозволила письменникові показати психологічні корені розгубленості, зради. Якраз це розплутування Макаром Зорянчуком мотивів несподіваних вчинків провокатора Дегаєва виписане ретельно, з багатьма психологічними подробицями», – слушно зазначає В. Агеєва [3, с. 204].

У зв'язку з цим можемо констатувати, що О. Соколовський певною мірою доповнює традиційну побудову конфлікту як безпосереднього зіткнення антитетичних сил віддзеркаленням усієї складності внутрішнього буття особистості. Художній конфлікт осмислюється Соколовським як розгалужений компонент, органічно пов'язаний насамперед із змістом твору.

Твори «народницького» циклу засвідчили тяжіння Соколовського до героїчного бачення зображуваного. Автор утверджує героїку, самовідданість, романтичну нескореність як найвищі вияви людських почуттів і прагнень. Письменника захоплюють насамперед героїчні начала особистості, яка в пориві до кращого, світлішого робить свій, можливо останній вибір у змаганні за волю думки, почуття, діла. В. Агеєва звернула увагу на те, що в «Новій зброї» Соколовський не часто звертається до відтворення внутрішнього світу героїв у «передсмертні моменти», уникає передачі внутрішнього мовлення персонажів, вдаючись здебільшого до заґрунтованих на свідченнях очевидців достовірних описів [3, с. 206]. Гадаємо, це можна пояснити яскраво вираженим романтичним способом художнього мислення прозаїка. Головне для нього – виявлення героїчного в людині, а не деталізоване віддзеркалення її душевних порухів. «Характери в романтичних творах – «ідеальні» (тобто такі, що прагнуть ідеалу), а обставини, в яких вони діють, якщо й не зовсім «ідеальні» (в цьому ж значенні), то завжди надзвичайні, виняткові. Отже: «ідеальні характери в ідеальних обставинах» [4, с. 26].

Роман «Роковані на смерть» вийшов у світ 1933 року. Твір хронологічно завершує прозовий цикл Соколовського про народництво і є його найтрагічнішою частиною. Події, змальовані в романі, відбуваються в Петербурзі через три роки після розгрому «Народної волі» і передають історію підготовки революційною підпільною організацією вбивства Олександра III та страту п'яти її найвизначніших представників – Шевирьова, Ульянова, Осипанова, Андрєюшкіна, Генералова. Події відбуваються впродовж невеликого відрізка часу – від 17 листопада 1886 до 8 травня 1887 року.

Тяжіння до синтетичного, узагальненого відтворення подій змусило письменника знаходити нові принципи художньої типізації, побудови сюжету, розробки характеру. Його увага концентрується на найбільш важливих епізодах, де перехрещуються сюжетні лінії, відбуваються сутички у взаєминах між людьми; прозаїк ніби виводить своїх героїв на вістря історичних подій. Цей принцип, апробований ще в «Перших хоробрих», отримує свій подальший розвиток у романі «Роковані на смерть». Так,

готуючи терористичний акт, молоді герої Соколовського щонайменше турбуються про власну безпеку. Головне, щоб їхня діяльність набула найширшого розголосу й сприяла пробудженню визвольницьких устремлінь народу. Очевидним і органічним є романтичне спрямування фінальних епізодів твору. Роман «Роковані на смерть» закінчується картиною суворого покарання учасників групи. Душі мужніх, але приречених героїв навіть в останні хвилини життя переповнені «щастям величної самопожертви», чого так і не змогли усвідомити кати. Усі молоді борці (за винятком трьох боягузів – Канчера, Гаркуна і Волохова) і в ході слідства, і під шибеницею поведуться гордо, стоїчно. Навіть пригнічений провалом організації, змучений тяжкою хворобою Шевирьов знаходить у собі сили достойно зустріти смерть. Звісна річ, тут помітна певна ідеалізація реальних історичних осіб, на що звертала увагу критика. Але слід пам'ятати й про те, що суб'єктивне в художньому віддзеркаленні дійсності виявляється як глибина мислення письменника, здатність масштабно охопити явище, передати дух часу, дух епохи через образний устрій твору. Зрештою, образне освоєння дійсності завжди передбачає «включення» індивідуального світосприйняття художника.

Аналіз циклу творів О. Соколовського про народництво дозволяє зробити висновок про посилену увагу письменника до подієвого боку повісткування, що переважає над характером. Це можна пояснити, зокрема, так званим «феноменом документалізму». Романіст був добре обізнаний з архівними документами, а тому широко вводив їх у тканину повісткування.

Слід, однак, сказати, що така настанова на подієвість іноді ставала на перешкоді ґрунтовному відтворенню характеру реальної історичної особи. «Захопившись жертвеним героїзмом народовольців, зовнішнім перебігом подій, Соколовський лише частково розкрив... ідейну, духовну драму, по-різному пережиту його персонажами, і багато втратив як художник-психолог. Лише натяки на неї відчуваються в роздумах Перовської, Михайлова, Халтуріна. Можливо, якраз тому, що ці напружені ідейні шукання, а відтак і людські драми, конфлікти zostалися за межами художнього дослідження...» [3, с. 208].

В останньому творі з «народницького циклу» О. Соколовського «Бунтарі» привертають увагу деякі особливості стилю письменника, які відрізняють повість від трьох попередніх романів, хоча внутрішній зв'язок усіх творів помітити неважко. До таких особливостей відносимо: перевагу психологічного спектру у відтворенні історичних подій і максимальне проникнення у внутрішній світ персонажа; відсутність чіткої хронології у викладі подій «Чигиринської змови»; цільність магістральної сюжетної лінії; звернення до традицій класичної літератури.

Відтворюючи життя села Астраханки у пореформені часи, О. Соколовський вдається до поширеного в українському письменстві засобу художнього контрасту: «Страшними привидами ходять голодні, виснажені селяни... Працюють по чотирнадцять-шістнадцять годин на добу... Страшна, безпросвітна, каторжна праця... А навколо нужденних селянських нив і садіб зеленіють безмежні поміщицькі лани, міцними фортецями стоять мальовані панські будинки, фільварки, димлять цукроварні й гуральні, плетуть своє хитромудре в'язке павутиння глитаї-павуки, видушує податки поліція...» [5, с. 440]. Таким чином досягається гранична чіткість у показі злиденного становища звичайного хлібороба.

Відтворюючи історичні події 70-х років XIX століття, прозаїк прагне художньо дослідити найтонші порухи психіки своїх героїв, тому психологізм у повісті виступає одним з провідних способів типізації постатей і явищ минулого.

Сюжетно-композиційною віссю твору є образ Льва Дейча. Практично всі події,

вчинки персонажів віддзеркалені крізь призму його спогадів, розмірковувань, візій-сновидінь. У діях і поведінці героя, немов у краплі води, відбилося народницьке «ходіння в народ», намагання «бунтарів» на собі відчути обставини життя простого трудівника, заволодіти довір'ям людей і спрямувати їхню енергію на збройний опір кривдникам.

У повісті «Бунтарі» О. Соколовський психологізує образ Дейча, широко використовуючи для цього внутрішнє мовлення героя, описи рухів, поз, предметів тощо. Художньо моделюючи постать реальної історичної особи, прозаїк цікавиться насамперед її внутрішньою організацією, що виявляється через самоспілкування, самопізнання й самооцінку. Осягнувши естетичні здобутки попередників, Соколовський відтворює багатшаровість свідомості особистості, виявляє процеси з'яви асоціацій, плин найсокровенніших, а зчаста й прихованих душевних порухів. Для більш ґрунтовного художнього «просвічування» психічних і моральних підвалин персонажа прозаїк відчутно активізує колізійні начала, апелює до все напруженіших ситуацій. Дейч Соколовського драматично намагається розв'язати болючі проблеми: шляхи народу й особистості за доби глухого лихоліття, мораль і насилля, відповідність долі людини законам суспільства, в якому вона існує. При цьому письменник не прагне художньо потлумачити кожен мить внутрішнього життя героя, а віднаходить і віддзеркалює його домінуючі, фізіологічні прикмети душевного стану персонажа, звертає увагу на суперечності серединних конфліктів людини, іноді цікавиться тим, як особистість виявляє себе неусвідомлено.

Перебуваючи за ґратами одиночної камери, Дейч пишається тими своїми односторонніми, які, залишившись на свободі, не складають зброї. Та гнітюча обстановка Лук'янівської в'язниці наштовхує на болючі згадки про тих, котрі, як і він сам, були заарештовані й ув'язнені. Одержавши від друзів пакунок із їжею, Дейч щедро ділиться з ув'язненим Кибальчицем; він не дозволяє собі витратити передані побратимами гроші, бо вони громадські і можуть знадобитися для загального діла.

Часом здається, що один із чільних керівників чигиринської «змови» втрачає душевну рівновагу, віру, несхитність борця. Однак ці настрої пояснюються не особливостями його вдачі, а радше пекучими роздумами про перспективи «ходіння в народ», відчуттям безвиході, якогось глухого кута. Залишившись без спілкування з друзями, без книжок, і навіть позбавлений права виходити на тюремний двір, Дейч приходить до усвідомлення того, що «нема нічого ганебнішого, нема нічого огиднішого від ув'язнення». Він постійно думає про втечу, але, ясна річ, без підтримки ззовні не може вирішити нічого. Втрата надії на звільнення посилює в душі героя нерадісні настрої, байдужість і зневіру. Саморефлексії персонажа засвідчують тяжіння письменника до прийомів психологічного аналізу, що склалися на межі XIX – XX століть, коли, за Д.Наливайком, характерною була «... зосередженість на внутрішньому світі особистості, на її духовному житті, яке переломлює об'єктивний зміст дійсності...» [6, с. 236]. Відтворюючи стан душі особистості, О. Соколовський прагнув, передовсім, викликати у читача адекватне враження від зображеного, а не лише відтворити певну подію.

У повісті «Бунтарі», як і в романах О. Соколовського «народницького» циклу, спостерігаємо різке розмежування персонажів на позитивних і негативних. Постаті жандармів, тюремних писарів, наглядачів тощо традиційно виписані тут у гротескно-сатиричному ключі. Зустрічаємо, зокрема, характерні для прозаїка і змальовані підкреслено негативними фарбами портрети, сповнені іронії мовні характеристики, наприклад, капітана Гейкінга, тюремного писаря Івана Калістратовича, смотрителя – плюгавого дідка Семена Ковальського, наглядача Пилипа Пономаренка та ін.

Портрет капітана Гейкінга, скажімо, акцентує його фізичну та моральну потворність: «Звичайне собі обличчя остзейського барона з досить-таки «захудалих». Біляве, обмежене, самовдоволене, з деякими нахилами до дегенеративно-хижацького вигляду. Баранкуваті, олив'яного кольору, очі». Подаючи такий сатиричний портрет-враження, Соколовський не лише демонструє відповідність зовнішності внутрішньому устроєві персонажа, а й залишає за собою право у ході розповіді додавати інші штрихи. Капітана характеризує внутрішня порожнеча, тупість, що поєднується з претензійністю жандармського служачи-солдафона.

Уже на початкових сторінках повісті подається опис кабінету Гейкінга, який багато чого додає до авторської характеристики російського урядовця. А описуючи тюремну канцелярію, прозаїк звертає увагу на портрет царствующого Олександра II, забруднений мухами. Загалом же, інтер'єр посідає помітне місце в художній тканині творів Соколовського. Примітно, що описи обстановки, винесені у центр того чи іншого епізоду, не носять декоративного, оздоблювального характеру, а виступають важливими виражальними засобами.

Як самодостатній сприймається у повісті образ тюрми – символ розгулу реакційних сил, уособлення всієї Росії – «жандарма Європи». Тюрма неначе забарвлює основні події твору в темні, гнітючі кольори. Олександр Соколовський – колишній арештант Лук'янівки – зумів дібрати відповідні слова, щоб образ в'язниці набув символічного звучання: «Суворі мури, оббиті залізом двері, чорні зловісні ґрати гнітили. Сім кроків завдовжки, чотири кроки завширшки... Вартовий солдат коло в'язничних воріт не має права впускати до тюрми й випускати з неї нікого... На ніч в'язницю... передають у розпорядження військового конвою. «Перевірка» заходить у кожную камеру, підраховує в'язнів, записує й виходить. Ключник замикає, унтер-офіцер чергового конвою пробує замок» [5, с. 438; 488–489].

Значно розширює часово-просторові межі твору звернення белетриста до використання газетних повідомлень, свідчень очевидців, архівних матеріалів тощо. У такий спосіб відтворюються часто маловідомі, але важливі для усвідомлення значення народницького руху факти. «Такі події, відтворені то в цитатах з документів, то імітацією під документальний запис, створюють ширший фон для обмеженої фабули повісті. Проте часом ці вставки видаються чужорідними в художній тканині твору, руйнують його стильову цілісність», – зауважує В. Агеєва [3, с. 212].

Отже, останній твір О. Соколовського «народницького» циклу є роботою вже зрілого письменника. Риси еволюції його художнього мислення яскраво помітні насамперед у психологізації образу Дейча та оригінальній архітектоніці повісті. Однак твір не є бездоганим з художнього боку, на що вже вказувала критика. Так, у передмові до видання «Бунтарів» 1934 року читаємо: «Відзначаючи певну цінність повісті, не можна не попередити читача про її основні хиби: нахил до ідеалізації «бунтарів» та особливо слабкий критичний аналіз чигиринських подій і тактики бунтарства» [7, с. 5].

Події многотрудної історії подаються Соколовським не як тло чи певні «обставини», а як рухливий потік, де вирішуються людські долі. Вражає масштабність художніх узагальнень прозаїка – «історія змов» від їх зародження до фактичного згасання. Письменник чимало здобуває завдяки достеменній манері повістунання про реальні історичні події. Ми спостерігаємо, як наростає загальне відчуття трагізму ситуації, відтворюється атмосфера, в якій народжені для щастя молоді герої змушені офірувати життям. Це тільки один бік повістунання.

Особливої тональності тетралогії надає інший аспект. Він пов'язаний із тим, що Соколовський уже з першого твору, органічно поєднуючи буденне, пересічне з

неординарним, зумів розкрити внутрішню, душевну красу «героїв змов». По мірі розв'язання трагічних колізій у кожному з творів зростає романтичне відчуття героїзму, а превалюючими є (попри трагізм) мажорні тони. «Зламні моменти історії, викликаючи нові надії, вимагали творів патетичних, закличних, пророчих, а такі, могла дати тільки література романтизму... Письменник – романтик прагне, щоб його голос якнайбільшою мірою почув читач... його творів, бо насамперед відчуває себе і пророком, речником нових істин; і щоб розмова з читачем найглибше на читача вплинула, його розворушила, митець прагне схвилювати й переконати чи то як полум'яний промовець-проповідник, чи то як близький інтимний друг», – розмірковує О. Ткаченко [8, с. 42–43]. Гадаємо, саме таким митцем був О. Соколовський.

Оповідна манера письменника позначена оригінальним перехрещенням у текстах монологів, діалогів, невласне прямої мови, що навзаєм доповнюють одне одного і характеризуються художньою своєрідністю; нечисленні описи природи звучать як паралелі до думок і переживань персонажів або як контраст до їхніх настроїв; у портретній характеристиці переважає відтворення внутрішнього світу героїв, сфери їх почуттів. О. Соколовський багато в чому загострює проблеми, порушені іншими митцями, розсуває межі відтворення людських чеснот і ницості; його заглиблення у внутрішній світ особистості виказує бездонність екзистенції і є важливою для розвитку вітчизняної літератури мистецькою знахідкою автора.

Таким чином, тематикою, стилем, твори Соколовського загалом виразно репрезентують те спільне, чим жила українська проза перших десятиріч минулого століття: прагнення до образного потлумачення актуальних політичних, морально-етичних і психологічних проблем; ґрунтовне засвоєння традицій класичного письменства і водночас шукання (хай і не завжди результативне) нових художніх форм; уважне ставлення до відбору життєвих явищ; прямування до епічного монументалізму і пафос життєствердження; звернення до справжніх фактів, архівних і документальних джерел; прагнення пов'язати долі героїв з переломними історичними подіями, а історичне – із загальнолюдським; увага до окремої особистості, її психічного устрою; поєднання реалістичного і романтичного світобачення; історично й художньо правдиве осмислення минулого; прямолінійність класового розмежування персонажів, надуживання політичними гаслами; послаблена увага до індивідуалізації персонажів; наявність певних сюжетно-композиційних схем, стереотипних ситуацій.

Список використаної літератури

1. Сиротюк М. Й. Олександр Соколовський і його твори про народництво / М. Й. Сиротюк // Соколовський О. О. Герої змов. Діалогія. – К.: Дніпро, 1966. – С. 5–18.
2. Соколовський О. Нова зброя: Історичний роман / Олександр Соколовський. – Х.: Вид-во Всеукр. ради Т-ва політкаторжан і засланив, 1932. – 152 с.
3. Агеєва В. Олександр Соколовський / В. Агеєва // Письменники Радянської України. 20 – 30 роки. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 197–215.
4. Наєнко М. К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. 2-е вид., зі змінами й доп. / М. Наєнко. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2000. – 382 с.
5. Соколовський О. О. Твори: В 2-х т. Т. 1. Вступ ст. П. Моргаєнка / Олександр Соколовський. – К.: Дніпро, 1971. – 560 с.
6. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
7. Соколовський О. О. Бунтарі. Історична повість / Олександр Соколовський. – Х.: Вид-во Всеукр. ради Т-ва політкаторжан і засланив, 1934. – 208 с.

8. Ткаченко О. Спроба типології романтизму: доба, стиль, мова / О. Ткаченко // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 41–44.

Стаття надійшла до редакції 25.10.2013

O. V. Yevmenenko

**GENRE AND STYLE FEATURES OF A. SOKOLOVSKY'S «POPULIST»
PROSE**

The paper is devoted to the genre and stylistic features of Alexander Sokolovsky's «populist» prose. The author focuses on traditions of classical literature presented by Alexander Sokolovsky's prose as well as writer's searching for the new artistic forms, the evolution to depict historical events due to his psychological disposition.

Keywords: «populist» series, a historical novel, composition, conflict.

УДК 82.09

О. А. Кравченко

**ЭСТЕТИКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ОСНОВАНИЯ ВОЗВЫШЕННОГО В
ТРАКТОВКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА**

Статья посвящена исследованию религиозного смысла возвышенного как богоборчества. В образе библейского патриарха Иакова-Израиля раскрывается антиномия неприятия мира и его утверждения. Понимание религиозности как «связи», «отношения» бытийных начал позволяют трактовать образ лестницы Иакова мифологически: как живое единство европейской души.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, возвышенное, восхождение, лестница Иакова, эстетическое, религиозное.

Сущность категории возвышенного, получившей первоначальное свое обоснование в трактате древнегреческого автора Псевдо-Лонгина, представляла особый интерес на протяжении всех этапов развития новоевропейской культуры, однако принципиально новые акценты в ее толкованиях обнаруживаются в XX веке. Осмысление указанной новизны с учетом ее разновекторной проблематики является генеральной целью нашей статьи.

Актуализация возвышенного в философских дискуссиях второй половины XX века обозначила еврейский «исток» этой категории и противостояние её античной системе эстетических ценностей. В книге французского философа Ж.-Ф. Лиотара «Хайдеггер и “еврей”» это противостояние вписано в контекст гуманитарной катастрофы «Освенцима» и осмысленно в категориях прекрасного (рационально-космического миропорядка) и возвышенного (внерациональной памяти о непредставимом). Сущность еврейства Лиотар описывает, обращаясь к «Аналитике возвышенного» Канта и фрейдовской теории «вторичного вытеснения». Теоретическим итогом рассуждений философа является утверждение о том, что проблематика возвышенного как анестетического: невыразимого и нерепрезентативного, – пришла в европейскую культуру «не от греков, а от евреев и христиан» [1, с. 59].

В традиции же российской эстетической мысли намечен принципиально иной подход: возвышенное предстаёт как сфера напряженного взаимодействия эллинского и еврейского миров. Так С. С. Аверинцев рассматривает трактат Псевдо-Лонгина «О возвышенном» как культурно-исторический парадокс, ознаменовавший «встречу» двух

творческих принципов. Апелляция древнегреческого автора к «Книге Бытия» есть попытка осмысления принципиально негреческой проблематики духовно-эмоционального напряжения и порыва. Возвышенное – «это та неимоверность жизненной стихии, те крутизны и бездны духовного мира, которые слишком высоки и глубоки, чтобы уместиться в пределы категории “прекрасного”» [2, с. 244].

Мы полагаем, что противостоящая Лиотару концепция Аверинцева вырастает на философской почве русского символизма и, в частности, проблематики эстетических начал Вяч. Иванова. Обращение к творчеству поэта-мыслителя ставит перед собой **задачи** прояснить эстетическое своеобразие возвышенного и диалогические тенденции в осмыслении культурных взаимодействий.

Статья Иванова «Символика эстетических начал» связывает возвышенное с духовной динамикой человеческого самоутверждения и стремления к «бытию высочайшему». Бахтин, комментируя ивановскую статью, пишет: «Восхождение – это гордость, жестокость, и не только к другим, но и к себе. И раз оно жестоко, оно страдательно. Это трагический путь к высоте, разрыв с землёй, гибель. Если восхождение не влечёт за собой нисхождения, оно бесплодно, потому что надмирно» [3, с. 395]. При этом исследователь упускает одну из важных составляющих восхождения: внутреннее торжество человеческого самоутверждения несёт в себе религиозный героизм богоборчества, воплощенный в образе библейского патриарха Иакова. В возвышенном-восхождении «скрыта символика теургической тайны и мистической антиномии, чья священная формула и таинственный иероглиф: богоносец-богоборец... Правое богоборство Израиля исторгает благословение» [4, с. 40].

Возвышенное, как отмечает Бахтин, «надмирно», однако, оно не «бесплодно». Постулируя неэстетическую природу возвышенного, Иванов тем самым закрепляет его значимость в сфере духа: «Возвышенное в эстетике, поскольку оно представлено восхождением, по существу своему выходит за пределы эстетики, как феномен религиозный» [4, с. 40]. Религиозность, таким образом, предстаёт как первоисток творчества «красоты собственно», реализуемого нисхождением. При этом порыв возвышения ценен и сам по себе, и ценность эта заложена именно в его религиозной природе с акцентом на понимании религиозности как связи¹, отношения человека с предстоящим ему Другим, с божественным Ты. Религиозность возвышенного сообщает ему смысл отношения, открывающегося в «мистическом энергетизме» еврейства. Иванов пишет, что евреям мир предстал «как форма взаимодействия воли дающей и воли принимающей, как взаимный долг и обязательство Творца и сотворенного» [4, с. 93].

Таким образом, неэстетическая проблематика возвышенного оказывается сферой, определяющей по отношению к искусству, полагающей не художественные, а онтологические его закономерности. В этой перспективе обретает значимость порыв неприятия мира как парадоксальная форма утверждения его должного состояния. Идеей возвышенного определяется восстание Прометея, Тантала и Ниобы, изгнание Каина и его потомства, «судьбище между Богом и Иовом» [4, с. 92], борение Иакова с Незримым, и в переделе – идеал «нового Иерусалима» Апокалипсиса и «Гармония» Достоевского. Богоборческий экстаз – это стремление увидеть «мир “преображенный”, т.е. мир, по отношению к которому наше свободное Нет обращается в свободное Да...» [4, с. 93].

¹ Актуализируя значение латинского глагола *religare* «связывать, соединять», Иванов утверждает глубинную родственность символического искусства и религиозности: «...истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни...» [5, с. 143].

Мы усматриваем единство философских мотивов «Символики эстетических начал» и статьи «О неприятии мира»; единство, скрепляемое образом Иакова-Израиля и проблематикой богоборчества-богопрятия. Такое расширение контекста позволяет осмыслить возвышенное как проявление той «настойчивости», с которой евреи «провозгласили право человека на свободное самоутверждение», поставив его «судьей над миром и истцом перед Богом» [4, с. 92]. И здесь важна не столько идея культурной избирательности, сколько проявляемый Ивановым универсализм мышления, позволяющий объединить в богоборческом почине и античный титанизм, и еврейский энергетизм, и «неприятие мира в душе и на устах Ивана Карамазова» [4, с. 93]. Возвышенное, претворённое идеей богоборчества, – это воплощение мистической жизни человека, той внутренней драмы, которая отличает динамическое религиозное творчество от «неподвижной преданности замкнутому в себе вероучению...» [4, с. 91].

Правое богоборство сохраняет в себе трагический компонент возвышенного, утверждая провозглашенный в «Символике эстетических начал» принцип: «Во всяком восхождении – “incipit Tragoedia”²» [4, с. 41]. Так Иаков, улучив благословение, остаётся хром; «Прометей побеждает. Но сколько других богоборцев сокрушено! Титаны, Гиганты, «богоравные» гордецы, дерзнувшие мериться с богами...» [4, с. 91]. Богоборческий почин окрашивает собою и трагический «лад русской души», «непрестанно слышащей в себе тайный голос, говорящий *да* жизни и её приемлющей, – и вместе другой голос, шепчущий *нет*» [5, с. 373] [здесь и далее курсив автора – О. К.]. Возвышенное, таким образом, конституировано антиномическим движением отвержения и прятия и приданием ему бытийной трагедийности, знаменующей «внешнюю гибель и внутреннее торжество человеческого самоутверждения» [4, с. 41].

Логический принцип движения от отрицания – к утверждению, от «Нет» – к «Да» проявляет себя во взаимодействии эстетических начал возвышенного и прекрасного. Возвышенное неэстетично, но вовлеченное в эстетическое становление, возвышенное в силу самой своей трагичности, жертвенности, религиозности, является залогом постижения прекрасного: «впечатление красоты достигнуто столь же примирением, сколь противоположением, небесного и дольного, улыбчивым сорадованием и содружеством разделённого и родного» [4, с. 41-42]. Возвышенное разрешается приемлющим «землю» нисхождением прекрасного³. Религиозность возвышенного раскрывается как связь особого порядка: неэстетического и эстетического. Таким образом, можно говорить о возвышенном как о начале всеобъемлющем, вбирающем в себя двойной импульс восхождения и нисхождения. Эта идея развивает положения Р. Фигута, утверждающего, что «мы вправе идентифицировать всю ивановскую теорию восхождения и нисхождения как теорию возвышенного» [6, с. 159]. В статье «О границах искусства» возвышенное утверждает Ивановым как некая предпосылка целого: «целостность жизни равно требует восхождения и нисхождения» [4, с. 408]. Помимо этого нам важно подчеркнуть, что консолидирующая энергия возвышенного предзадана уже в образном строе «Символики эстетических начал». Здесь богоборчество Израиля оттенено «лестницей Иакова», открывающей встречное движение духов: от земли к небу, и от неба – к земле. Возвышенное от идеи неприятия мира приходит через красоту к мистическому прозрению его гармонических основ: «Это восхождение и нисхождение – лестница, приснившаяся Иакову, и то взаимное тайнодеяние встречных духов, двигателей и живителей земной и горней сферы, обменивающихся водоносами мировой влаги – которое Фауст созерцает в сокровенном

² Начинается трагедия (лат).

³ Неразрывность связи восхождения и нисхождения Иванов иллюстрирует строками Вл. Соловьева: «Крылья души над Землей поднимаются, / но не покинут Земли» [4, с.43].

начертании Макрокосма...» [4, с. 44]. В этом фрагменте особенно важен момент связи возвышенного и прекрасного образами богоборцев: Иакова и Фауста. Через них «сверхличный» потенциал возвышенного наглядно трансформируется во «внеличную» красоту: «Дух подымается из граней личного, чтобы низойти в сферу того личного, которое лежит уже вне тесного я» [4, с. 43].

Видение Иакова обретает характеристики мифа в реалистическом символизме Иванова. В нем открывается «пафос мистического устремления к *Ens realissimum*⁴ [5, с. 156].

Мифологическая правда о реальнейшем как всеобщей макрокосмической связи предопределяет собой и реальную историческую позицию Иванова в обсуждении «еврейского вопроса». Поэт усматривает проявления «модной идеологии духовного антисемитизма» в тенденции культурных размежеваний и всеобщих разрывов: «Эта идеология хотела бы отнять у эллинизма Афродиту, которая пришла к эллинам от семитов, а у христианства – подрубить его срединный и глубочайший корень – веру в “трансцендентного”, или... живого Бога» [7, Т. 3, с. 308]. Утверждая «мистический энергетизм» еврейства, «ставший душою христианской культуры...», Иванов тем самым обозначает символизм христианской души. В этом смысле «мистический энергетизм» есть и энергетизм любви, поскольку, в логике Иванова, «я не символист, если... мои слова не движут в нём [в слушателе – О. К.] энергии любви к тому, что он дотоле не умел любить, потому что не знала его любовь, как много у неё обителей»⁵ [5, с. 194].

Исторический аспект темы «Иванов и еврейство» широко представлен в исследованиях С. С. Аверинцева [8], К. Лаппо-Данилевского [9], С. Маркиша [10]. Мы же избрали путь не от конкретики исторического факта, а от символистской мифологии Иванова, перерастающей в мифологию общекультурную. Своеобразным поэтическим манифестом ивановского мифологизма представляется нам седьмое майское стихотворение из «Римского дневника 1944 года»⁶:

«Кому речь Эллинов темна,
Услышьте в символах библейских
Ту весть, что Музой внушена
Раздумью струн пифагорейских.

Надейся! Видимый нестрой –
Свидетельство, что Некто строит
Хоть преисподняя игрой
Кромешных сил от взора кроет

Лик ангелов, какие встарь

⁴ Реальнейшему Сущему (лат.)

⁵ Экуменический пафос Иванова предопределил содержание его отзыва о Мартине Бубере, еврейском религиозном философе, авторе книги «Я и Ты» (1923г.). В письме детям от 27 марта 1927 года поэт рассказывает о встрече с ним: «... Он полон одной идеей, которая и составляет содержание умственного движения, им возглавляемого; эта идея – вера в живого Бога, Творца, и взгляд на мир и человека, как на творение Божие. На этом, прежде всего, должны объединиться, не делая в остальном никаких уступок друг другу, существующие в Европе исповедания». Как отмечает С. С. Аверинцев, уже после войны Бубер спрашивал своего европейского корреспондента: «Жив ли Иванов? Где он? Мне хочется написать ему» [цит. по: 10, с. 32].

⁶ На поэтическую разработку темы «мистического энергетизма еврейства» в данном стихотворении указал С. Маркиш, акцентировав при этом мотив утраты культурной памяти как забвения идеала Вефиля [8, с. 43-44].

Сходили к спящому в Вефиле
По лестнице небес, и тварь
Смыкая с небом, восходили.

А мы не знаем про Вефиль;
Мы видим, что царюет Ирод,
О чадах сетует Рахиль,
И ров у ног пред каждым вырыт»
17 мая.

[7, Т.3, с. 612].

На первый взгляд стихотворение иллюстрирует ивановскую концепцию возвышенного в универсальном его понимании как восхождения-нисхождения. Библейский образ лестницы Иакова усилен античным контекстом мировой гармонии («раздумье струн пифагорейских»). Мысль о взаимодополняемости эллинской речи и библейских символов рождает представление о преемственности культурной памяти вселенского строя. В первой строфе находят подтверждение наблюдения С. С. Аверинцева о пифагорейской основе творчества Иванова: «Пифагорейские образы мирового порядка перечувствованы поэтом сильнее, приняты к сердцу живее, выражены в слове оригинальнее, чем романтические образы мирового хаоса» [11, с. 169]. Пифагореизм поэта в данном случае поддержан библейской топикой. Пророчесственные интонации призывов («Услышьте...», «Надейся!») реализуют стратегию иератической речи: поэтической вести о незыблемости мирового строя, претворенной, в частности, ритмической константой первой строфы (вариация четырёхстопного ямба с пропуском ударения в третьей стопе).

Разделяя мысль С. Маркиша о том, что «эпизод сновидения Иакова... воплощает главнейший философский концепт или символ: нисхождения и восхождения» [8, с. 44], мы в то же время хотим подчеркнуть, что этот символ претворяется не декларативно, а поэтически, так что само стихотворение выстраивается на противонаправленных энергиях богоборчества и богоприятия, являя собой событие их гармонического разрешения.

В стихотворении реализуется тот культурный масштаб, который был обозначен статьей «К идеологии еврейского вопроса». Античный и еврейский идеал вселенского строя здесь предстают как «движущие силы... христианской души» [4, с. 94]. Можно сказать, что лирический герой стихотворения предстаёт как богоборец, отрицающий и «раздумье пифагорейских струн», и «лик ангелов»: «А мы не знаем про Вефиль...». Однако неприятие божественного мирового строя, обернувшегося царством Ирода, носит не абсолютный характер. Ироду противостоит Рахиль, оплакивающая всех, стоящих у рва, как чад своих. Образ Рахили поэтически осуществляет взаимосвязь иудаизма и христианства. Рахиль – прародительница народа израильского – дочь Лавана, жена Иакова, мать Иосифа и Вениамина, есть в то же время образ пророческого видения Иеремии. В Евангелии от Матфея Рахиль предстаёт неутешной жертвой Ирода: «Вопль раздался в Раме, звуки рыданий и печали великой. Это плачет Рахиль о детях своих, не слушая утешений, ибо нет их больше в живых» [Матф., 2: 16-18].

В экзистенциальном трагизме человека у рва уже не вера в строй будет спасительным началом, а сетования неутешной Рахили, которая плачет не о «твари», а о «чадах». Слезами Рахили утверждается новый «Завет» любви и сыновства, неведомый ни Музам, ни Закону.

Поэтическая логика стихотворения родственна христианскому неприятию мира, выраженному в антиномической позиции Христа: он «велит “не любить мир, ни всего,

что в мире” – и сам любит мир в его конкретности, мир “ближних”, мир окружающий и непосредственно близкий...Он тоскует в мире, потому что “мир лежит во зле”; но каждое мгновение сам снимает это зло и восстанавливает мир истинный...» [4, с. 93-94]. В то же время образ Рахили не столько отрицает «пифагорейские струны» и ангелов Вефиля, сколько «вырастает» из них, творчески воссоздавая единство «европейской души» [4, с. 92]. Принцип этого единства Иванов высказал в статье «К идеологии еврейского вопроса»: «Кто в Церкви, любит Марию; кто любит Марию, любит, как мать, Израиля, имя которого, с именами ветхозаветных патриархов и пророков, торжественно звучит в богослужебных славословиях» [7, Т. 3, с. 309].

В разговоре с М. Альтманом Вяч. Иванов заметил: «Теперь все пошли “виртуозы”, а раньше были другие. Писатель был солью земли» [12, с. 312]. В статье о «еврейском вопросе» подобным образом негативно характеризуются «не помнящие родства христиане» и «атеисты из евреев, родства стыдящиеся и похожие на соль, потерявшую свою силу» [7, Т.3, с. 308]. Библейский образ «соли земли» проясняет ивановское понимание поэта-пророка, сохраняющего в поколениях идеал «лестницы Иакова» как вечный устав «завета соли» [см.: 13].

Таким образом, сущностной характеристикой ивановской эстетической системы является культурный универсализм. Эта перспектива позволяет мыслить возвышенное как синтезирующее культурное движение, лежащее в основе искусства. Мы приходим к выводу, что религиозный смысл ивановского возвышенного не исчерпывается «гордостью, жестокостью... не только к себе, но и другим» (М. Бахтин), но несет в себе антиномичность, претворённую «правым богоборством Израиля» и видением лестницы Иакова. Возвышенное сочетает в себе неприятие мира и утверждение порядка «бытия высочайшего». Иванов постулирует в возвышенном идею онтологической динамики (богоборческий почин) и утверждает гармоничность культуры как неизбежной жизненности ее сакральных начал. Этим символистская концепция возвышенного принципиально отличается от его постмодернистской трактовки. В отличие от Лиотара, Иванов постулирует «еврейское» содержание возвышенного как духовного корня, несущего в себе объединяющее, а не разделяющее начало.

Подобная трактовка открывает перспективы изучения возвышенного как категории, концентрирующейся на бытийных глубинах человеческого существования во всём богатстве их эстетической, антропологической, исторической, культурологической выявленности.

Список использованной литературы

1. Лиотар Ж. -Ф. (Liotard J.-F). Хайдеггер и «евреи» / Ж.-Ф. Лиотар; [пер.с франц., послесл. и прим. В. Е. Лапицкого]. – СПб.: Аксиома, 2001. – 187с. (XX век. Критическая библиотека).
2. Аверинцев С. С. «Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». (Противостояние и встреча двух творческих принципов)» / С. С. Аверинцев // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира [сб.ст]. – М.: Наука, 1971. – С. 206–266.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; [Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М.: Искусство, 1986. – 445с.
4. Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи / В. И. Иванов Вступ.статья, сост. и примеч. В. В. Сапова]. – М.: Астрель, 2007. – 1137с.
5. Иванов В. И. Родное и вселенское / В. И. Иванов [Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева]. – М.: Республика, 1994. – 428с.
6. Фигут Р (Feiguth R.). К вопросу о категории «возвышенного» у Вячеслава

Иванова / Р. Фигут // Cahiers du Monde russe, XXXV (1-2), janvier-june, 1994. – Pp. 155–170.

7. Иванов Вяч. Собр.соч.: в 4т. / Вяч. Иванов [Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт]. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971-1987.

8. Аверинцев С. С. «Скворещиц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами / С. С. Аверинцев. – СПб. : Алетей, 2001. – 167 с.

9. Лаппо-Данилевский К. набросок Вяч. Иванова «Евреи и русские» / К. Лаппо-Данилевский // Новое литературное обозрение, 1996. – №24. – С. 182–190.

10. Markish S. Vjaceslav Ivanov et les Juifs / S. Markish // Cahiers du Monde russe et soviétique, 1984. – Vol. XXV (1). – Pp. 35–47.

11. Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова / С. С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1975. – № 8. – С. 145–192.

12. Альтман М. С. Из бесед с Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921г.) / М. С. Альтман // Ученые записки Тартуского государственного ун-та. Вып. 209. – Тарту, 1968. – С. 321–328.

13. Сморгунова Е. «Соль» в Ветхом Завете и ее семантические трансформации / Е. Сморгунова // Еврейская цивилизация: проблемы и исследования. Материалы конференции. – М.: Академическая серия, 1998. – С. 27–31.

Стаття надійшла до редакції 28.10.2013

О. А. Кравченко

ЕСТЕТИКО-РЕЛІГІЙНІ ПІДСТАВИ ПІДНЕСЕНОГО У ТРАКТУВАННІ В'ЯЧЕСЛАВА ІВАНОВА

Стаття присвячена дослідженню релігійного сенсу піднесеного як богоборства. В образі біблійного патріарха Якова-Ізраїля розкривається антиномія неприйняття світу і його ствердження. Розуміння релігійності як «зв'язки», «відносин» буттєвих начал дозволяють трактувати образ драбини Якова міфологічно: як живу єдність європейської душі.

Ключові слова: Вячеслав Иванов, піднесене, сходження, сходи Якова, естетичне, релігійне.

О. А. Kravchenko

AESTHETICAL AND RELIGIOUS BASIS OF THE SUBLIME INTERPRETED BY VJACHESLAV IVANOV

The article is devoted to investigation of religious meaning of the sublime as theomachy. In the image of the biblical patriarch Jacob-Israel the antinomy of rejection of the world and its approval is revealed. The understanding of religiousness as «connections» and «relationships» makes it possible to interpret the image of Jacob's ladder as a living integrity of the European soul.

Keywords: Vjacheslav Ivanov, sublime, ascension, Jacob's ladder, aesthetical, religious.

УДК 821.161.2-1(043)

Л. І. Магас

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ФІЛОСОФСЬКИХ ПОЕМ ІВАНА ФРАНКА

Стаття присвячена дослідженню художніх особливостей філософських поем Івана Франка, відображенню в них значних суспільних, політичних та етичних проблем, характерних для кінця XIX – початку XX століття, зокрема, для Галичини. Крім публіцистичної, політичної діяльності, автор прагне художньо осмислити і втілити в мистецьких образах найскладніші проблеми доби.

Ключові слова: *філософська поема, творчо-естетична проблема, художнє осмислення.*

Філософська поема ввійшла в художню свідомість І. Франка уже на ранньому етапі його творчої діяльності. Нахил до масштабного, узагальненого сприйняття і мистецького осмислення дійсності спостерігаємо вже в ранній ліриці, прозі, драматургії Франка. Але найбільшої ефективності в постановці і вирішенні важливих життєвих і суспільних проблем поет досяг у жанрі філософської поеми, в якому він виступав протягом усього творчого періоду.

Перш ніж приступити до написання своїх перших філософських поем, поет пройшов певну школу теоретичного і практичного освоєння цього жанру. Він також надавав великого значення перекладам філософських поем інших авторів, зокрема західноєвропейських, вже на ранньому етапі своєї творчої діяльності.

Метою статті є розгляд філософських поем І. Франка, простеження загальних художньо-стильових закономірностей, певних особливостей, спільних для багатьох поем цього жанрового різновиду.

Актуальність статті визначається необхідністю дослідження спільних художніх особливостей філософських поем І. Франка, зокрема, гіперболізм зображуваних картин, що йде від масштабності поетичного мислення, узагальненість образів, що найчастіше переростають у філософські символи, глибока емоційність і пафосність художньої мови.

Ці особливості виявилися вже в перших філософських поемах І. Франка. Маємо на увазі твори «Рубач» (1882) та «Exnihilo. Монолог атеїста» (1885). Певна річ, що в кожному окремому творі ці особливості знаходили своє специфічне переломлення і втілення.

Ряд важливих філософських понять ставить і розв'язує митець у поемах на морально-етичні теми. Це такі твори, як «Істар», «Сатні і Табубу», «Бідний Генріх», «Легенда про святого Маріна», «Притча про гадюку» тощо. Сюжети їх взяті І. Франком із старовинних легенд, переказів різних часів та народів і відповідно переосмислені, художньо опрацьовані поетом. У передмові до збірки «Поєми» (1899) І. Франко так визначив творчо-естетичне завдання, яке він ставив у поезіях на старовинні теми і сюжети: «Коли правда те, – писав поет, – що головне значення поезії в тім лежить, що вона розширює нашу індивідуальність, збагачує душу такими враженнями і почуттями, яких вона не зазнала би в звичайнім житті або не зазнала би в такій силі і ясності, то думаю, що передача чужомовної поезії, поезії різних часів і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми,

давніми поколіннями» [1, с. 542–543].

Проте, розширюючи тематичні й естетичні обрії української поезії за рахунок тем і сюжетів іноземних літератур, І. Франко не лише будував золоті мости зрозуміння між українським народом, його культурою й іншими народами, що само по собі було важливою справою. Поет добирав постійно такі сюжети й теми, які б «працювали на його час, відповідали ідейно-художнім настановам його естетики.

Так, поема «Істар» (1899), побудована на матеріалі старовавілонської космогонічної епопеї (складеної біля двох тисяч років до нашої ери), на перший погляд, має дуже далеке відношення до сучасності І. Франка, до революційних виступів робітників, до боротьби проти австро-цісарського режиму тощо. І, справді, основна «тема поеми – велике, безмежне кохання, що перемагає всі перешкоди» [2, с. 235]. «Попри всю наївність старезної старовини бачимо тут величну символіку любові», – писав І. Франко у передмові до поеми «Істар» [3, с. 543].

І все ж, коли уважніше розглянути поему «Істар», стає цілком зрозуміло, що символікою кохання не обмежується її ідейно-філософський зміст. У сюжетах і образах обробленого Франком давнього твору приховано глибоке соціальне спрямування.

Автор подає в поемі широким планом безперервне, вічне змагання світлих і темних сил, життя і смерті, добра і зла у природі й суспільстві.

Богиня підземелля Аллата виступає в поемі як уособлення темних руйнівних сил, зла, жорстокості, ненависті. Її люте, деспотичне ество виявляється яскраво у ставленні до Істар, що спустилася у підземелля. Вона наказує своєму слугі Намтару:

Гей, Намтаре, візьми сестру мою!
З моїх очей візьми цю божевільну,
Веди її у місце лютих кар,
Веди її на муки!
Хай очі ті її блискучі
Зожре сліпота!
Хай бедра її розкішні
Зв'ялить сухота!
Хай ноги ті її стрункі,
Хай те лице її рум'яне
Зв'ялить турбота!
І хай оте її гаряче серце
Втишить розпука! [4, с. 269–270]

Богиня ж Істар подана в поемі як втілення світла, життя, творчої парості взагалі, з одного боку, а з другого – нескореності, героїчної наполегливості у досягненні благородної мети – визволення з царства мороку і зотління свого коханого. Знаючи грізну і сувору деспотичну вдачу богині підземного царства Аллати, Істар не схиляється перед нею, не занепадає духом, приймає всі кари і муки, «в струпах, ранах, в лютім болю» не відмовляється від свого наміру.

В образі Істар опосередковано висловлені волелюбні думки і мрії давнього народу, його віра в невмирущість світла, правди і добра, в торжество життя над смертю. Водночас образом Аллати, цариці підземного царства смерті, тління, мук і страждань, засуджено цілком реальні сили деспотизму та гноблення, що мали місце в рабовласницькому суспільстві стародавнього Вавілону. І. Франко, обробляючи цікавий і своєрідний легендарний матеріал давнього світу, розумів, що він матиме значне художнє та ідейне значення і для його сучасників.

Треба підкреслити ще одну особливість поеми «Істар». Крім філософського, поема має безпосередньо пізнавальне значення. В ній використані історичні відомості

про рівень культури, побут, мораль і світогляд давнього народу. І все ж не етнографічно-побутова документальність поеми, філософська сутність її образів визначає її ідейно-художню вартість.

Останнє стосується й поеми І. Франка «Сатні і Табубу» (1899). Сам автор так характеризує цю поему: «Сатні і Табубу» може вважатися прародичкою сучасної новели, дарма що написана була яких 200 або 250 літ перед Христом. Се... є один епізод із більшої цілості – оповідання про царевича Сатні-Хамоїса, що, зрештою, дійшло до нас без початку. Сила сліпої любові у мужчини і жіночої кокетерії ледве чи була коли змальована такими простими і сильними рисами, як у тім єгипетським творі» [5, с. 543].

Поет розкриває потворність і нелюдськість почуттів і поведінки сина єгипетського фараона Сатні та «дочки пророка Табубу».

«Свята» Табубу веде справжній торг за свою «любов» – вимагає спочатку, щоб царевич відписав їй все своє майно, потім, щоб його діти підписали папір про те, що не претендують на це добро. І, нарешті, вимагає страшною, нелюдської жертви:

Щоб я сповнила те, чого бажаєш,
Вели вперед побить своїх дітей,

Щоб не відбили від моїх дітей
Твоє насліддя [5, с. 291].

І лише тоді, як страшною смертю загинули діти царевича, Табубу згоджується віддати йому своє кохання.

Отже, і Табубу зі своїми жахливими вимогами, і Сатні, що виконав їх, виступають у поемі як жорстокі нелюди. До речі, так їх намалювала уява стародавнього народу. В єгипетському оповіданні кінцівка дещо інша, ніж у поемі І. Франка. Коли після вбивства дітей Сатні зближується з Табубу, щоб володіти нею, вона перетворюється на страшну потвору. І. Франко не дав такого фантастичного закінчення, бо воно дещо суперечило розгортанню цілком реалістичного сюжету поеми. Проте сама поведінка царевича і «дочки пророка», людей вищої касты, викриває їх як жахливих моральних потвор.

Ницість, моральну потворність представників вищого світу і моральну чистоту, високу гуманність людей з народу показує І. Франко в поемах «Легенда про святого Маріна», «Притча про гадюку», «Бідний Генріх» та інших.

Примітно, що фабулу для поеми «Легенда про святого Маріна» (1897 – 1914) І. Франко взяв з релігійного джерела, так званого Сокальського рукопису початку XVIII століття. У ньому розповідається, що якийсь вдівець, міщанин Євгеній, бажаючи «спасати душу», вирішив постригтися в ченці. Дочка також забажала порвати з «грішним світом». Роздавши майно бідним, вони пішли в монастир. Але дівчина, яку звали Мариною, постриглась у ченці, як син Євгенія, приховавши свою стать. За якийсь час батько помер, а чернець Маринус залишився в монастирі. Одного разу ігумен послав його з трьома ченцями до господарства, яке належало монастиреві і знаходилося далеко від обителі.

Як водилося, на півдорозі до господарства ченці заночували у знайомого господаря. А на той час дочка господаря була в інтимних стосунках з солдатом. І солдат намовив її, якщо завагітніє, хай скаже, що виною цього чернець Маринус.

Оскільки дочка справді завагітніла, батько її поскаржився ігуменові, Маринус «зізнався» в провині і його вигнали з монастиря. Він далеко не пішов, оселився біля брами, де жив спочатку сам, а потім з дитям, яке йому приніс батько нібито ним звабленої дівчини.

Три роки жив під брамою Маринус з хлопчиком, потім йому дозволили

повернутись у монастир, де він виконував найчорнішу роботу. Та коли він незабаром помер, із здивуванням дізнались ченці та ігумен, що це не мужчина, а жінка.

Ігумен просив у Бога прощення за вчинену ним із незнання несправедливість, плакав батько дівчини, і вона сама благала прощення у Бога біля могили святої Марини.

Розглядаючи поему І. Франка «Легенда про святого «Маріна», бачимо, що поет змінив основні лінії сюжету легенди. По-перше, в поемі уточнюється місце і час дії. Місце – Вірменія, час – походи персів проти вірмен. По-друге, батько і дочка, які потрапили до чоловічого монастиря, в поемі не багаті міщани (як у першоджерелі), що шукають спасіння душі, а поранені воїни. Притому батько від ран помирає одразу, а дочка, що потрапила до монастиря разом з батьком у чоловічому одязі, стає ченцем Маріном внаслідок безвихідного становища.

Цікава деталь, яка цілком міняє характеристику образу. В першоджерелі дівчина, яка накидає Маріну своє дитя, дитина звичайного селянина, випадково обдурена перехожим солдатом. В поемі І. Франка це розбещена дочка багатого корчмаря, яка тонко веде гру, заходить до монастиря на молитву, виходить на прогулянки біля монастиря, – все це вона робить, щоб її афера мала вигляд правдоподібності.

Характерний ще один момент. У першоджерелі Маринус одразу зізнається у своїй уявній провині. В поемі ж Франка – Марін двічі говорить (у різний час): «Я не винен». А у зв'язку з цим дії ігумена, що проганяє Маріна, в першоджерелі пояснюються незнанням, а в поемі виглядають як егоїстична сваволя представника клерикальної ієрархії.

Різні і завершальні штрихи у змалюванні батька дівчини, яка підкинула Маріну дитину. У рукописі Сокальського монастиря, як уже згадувалося, батько розкаюється, що звинуватив невинну Маріну. В поемі ж корчмар, що прибув за викликом ігумена до монастиря з дочкою Вів'яною, яка від несподіванки померла, не відчуває гризоти сумління. Навпаки, він гримає на ігумена, що потурбував його, а мертву доньку велить закопати в одній ямі з Мариною.

Як бачимо, І. Франко ґрунтовно і цілеспрямовано опрацював сюжет поеми. Сюжет завжди глибоко цікавив І. Франка. Навіть узявши, умовно кажучи, майже готовий сюжет, як у «Легенді про святого Маріна», поет серйозно опрацював його. Він надав сюжету стрункішого вигляду, глибше вмотивував вчинки і дії персонажів, відкинув зайві з погляду цілеспрямованості твору подробиці, поставив важливі соціальні і психологічні акценти, очистив сюжет від зайвих антиреалістичних нашарувань.

Внаслідок цього головний позитивний образ твору, та й решта образів, набрав, порівняно з першоджерелом, зовсім іншого соціального забарвлення і художнього значення.

Якщо в тексті рукопису Сокальського монастиря підкреслюється благочестя, смиренність, відданість Маринуса Богові і релігійним приписам, то у творі І. Франка показано велику, безмежну людяність беззахисної дівчини-сироти Марини, що в ім'я врятування життя чужої дитини, від якої відреклась рідна мати, бере на себе сором і ганьбу, бідування і страждання.

Завдяки сюжетним поворотам, деталізації, уточненням образи ігумена монастиря, батька дівчини, що підкинула Маріну своє дитя, та й самої дівчини перетворюються з позитивних (у першоджерелі) в різко негативні у поемі І. Франка, а гостро новелістичний, але соціально нейтральний, навіть з релігійним змістом, сюжет давнього рукопису – на твір з гостро соціальною, антиклерикальною тенденцією.

Подібним чином опрацьовує І. Франко сюжет відомої староруської прозової

«Притчі про гадюку в домі» у поемі «Притча про захланність» (1910).

У першоджерелі говориться про те, що якийсь чоловік, що мав жінку і сина-одинака, оселився в домі, де була гадюка. Чоловік хотів убити гадюку, але вона залишила біля нірки золотого. І хазяїн вирішив не чіпати її, золоті ж гроші збирав і радів з того. Був у чоловіка дорогий кінь, гадюка його вкусила, і він здох. Чоловік вирішив убити гадюку, але та знову клала біля нірки золоті, і він лишив її живою. Знову жив спокійно чоловік, а потім гадюка заподіяла смерть слuzі, синові, дружині. Кожного разу після смерті вкушених чоловік поривався знищити гадюку, та жадоба збагачення зупиняла його. І чоловік вже Богові й собі запрягся покинути це заляте місце, а золото роздати бідним. Та спокусили його на цей раз дорогоцінні камінці, які залишала гадюка біля своєї нірки. Врешті вкусила гадюка чоловіка біля самого серця, і він помер.

І. Франко, використовуючи старовинну притчу, йде послідовно за схемою староруського твору. Проте поет, вносячи дуже незначні корективи до сюжету, суттєво міняє ідейну спрямованість і суспільне звучання поеми порівняно з першоджерелом.

По-перше, поет знімає релігійне забарвлення притчі. Після опису першого нещастя чоловіка, коли він втрачає дорогого коня, в першоджерелі подається така дидактично-релігійна вставка: «Послухай толкування того, що сказано досі! Дім – се життя людське, а гадюка в ньому – се світодержець, ворог лукавий, – жадність і захланність, що дибає вкусити чоловіка в п'яту, щоб умертвити його. А золотий – се всяка лукава похоть, що тягне кожного до погибелі. А отрута гадюча – се гріх, що умертвляє кожного, хто піддається йому» [7, с. 521].

Такі релігійно-дидактичні тлумачення йдуть у першоджерелі після кожного розділу.

Релігійно-дидактичним висновком закінчується і весь твір, де коментується смерть скупаря: «Бо на кого Бог прогнівається, хто може допомогти йому? Коли Бог не допоможе, всякі заходи лікарів безхосенні та непотрібні» [8, с. 527].

А І. Франко надає творові більшої правдивості, реалістичного спрямування.

Автор підсилює соціальне звучання окремих епізодів легенди. Так, епізод, де розповідається про роздуми чоловіка після смерті слуги, в першоджерелі не має особливого соціального підтексту: «Слугу купив я за гроші, – каже чоловік, – так, як коня, а ті золоті, які тут знаходжу кожного дня, варті далеко більше» [9, с. 342].

Поет же значно поглиблює соціальне значення цього епізоду, додає такі деталі, які яскравіше характеризують черствість і жорстокість чоловіка, що фактично радів зі смерті наймита, бо не доведеться йому платити зароблених грошей.

Драматизм розглянутих поем виявляється у характері побудови конфлікту героя поеми зі своїм супротивником. Двобій закінчується, як правило, перемогою позитивного начала. Розвиток конфлікту переноситься завжди в план психологічний. В центрі уваги поета завжди і постійно герой твору, все інше відіграє роль стимулятора дії, важеля, що рухає сюжет.

Автор пильно стежить за логікою розвитку образу героя, приділяючи особливу увагу розкриттю його внутрішнього світу, психології, показу діалектики його душі. Звідси глибокий ліризм поем, емоційна забарвленість пейзажів, що нерідко у багатьох поемах І. Франка приймають на себе функції розвитку сюжету.

...Без слуги я можу обійтися,
І так він відійти вже мав небаром
І плату взяти за трилітню службу.
Він сирота, немає в нього роду,
Ні свояків, то й плати вже тепер
Ніхто від мене правити не буде [10, с. 337].

Отже, опрацьовуючи давньоруську легенду, І. Франко позбавив її елементів релігійно-дидактичного нашарування, посилив соціальне звучання окремих епізодів. Все це, а також відсутність релігійно-дидактичного висновку в кінці твору дозволяє вважати «Притчу про захланність» не притчею в її жанрових межах і ознаках, а філософською поемою. Всім своїм змістом і образами цей твір засуджує потяг, жадобу збагачення, здирство, користолюбство, зажерливість, мораль визискувачів.

Слід підкреслити, що в поемах на морально-етичні теми філософські категорії добра і зла, позитивного і негативного в нормах людської поведінки виступають не у вигляді абстрактних формул чи схем. Вони кожного разу набирають у творі реалістичності, матеріалізуються в цілісній, завершеній системі образів, у цілком визначених типах, яскраво окреслених людських характерах. Та це й закономірно, бо художній твір відбиває світ і відносини людей у всіх їхніх складностях і різноманітності не шляхом фіксації ідей, а, головним чином, за допомогою відтворення почуттєвих вражень людини.

В розглянутих поемах виступають не абстракції, не «ходячі ідеї», а конкретні люди. Цього поет досягає за допомогою природності історичної, психологічної, побутової обстановки, в якій діють персонажі. І це надає творам художньої достовірності, правдивості, психологічної вмотивованості.

Список використаної літератури

1. Франко І. Твори в 20 т. Т. 12. / Іван Франко. – К.: Держлітвидав України, 1955. – С. 542–543.
2. Кирилюк Є. Вічний революціонер. Життя й творчість Івана Франка. / Євген Кирилюк – К.: «Дніпро», 1966. – С. 235.
3. Франко І. Твори в 20 т. Т. 12. / Іван Франко. – К.: Держлітвидав України, 1955. – С. 543.
4. Там само. – С. 269–270.
5. Там само. – С. 291.
6. Там само. – С. 543.
7. Франко І. Твори в 20 т. Т.11 / Іван Франко. – К.: Держлітвидав України, 1955. – С.521.
8. Там само. – С. 527.
9. Там само. – С. 342.
10. Там само. – С. 337.
11. Каспарук А. А. Українська поема кінця XIX – початку XX ст. / А. Каспарук. – К.: Наукова думка, 1973. – 245 с.

Стаття надійшла до редакції 28.10.2013

L. I. Magas

ARTISTIC AND STYLISTIC PATTERNS OF IVAN FRANKO'S PHILOSOPHICAL POEMS

The article focuses on investigation of artistic features of Ivan Franko's philosophical poems and reflection of significant social, political and ethical issues inherent to the late 19th – early 20th century, particularly for Galicia. Except his publicistic and political activity, the author tries to interpret and reveal the most important problems of his epoch in artistic images.

Keywords: *philosophical poem, creative and aesthetic problem, artistic interpretation.*

УДК 821.161.2–2.0918/19(045)

І. В. Мельничук, М. М. Хорошков

**ДИСКУРС КНЯЖОЇ ДОБИ В ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ
СТОЛІТТЯ**

Стаття присвячена проблемі своєрідності розгортання дискурсу княжої доби в українській історичній драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Увага авторів зосереджена на аналізі маловідомих п'єс Сильвестра Яричевського «Княгиня Любов» та Григорія Левченка «Князь Хорив», присвячених подіям давньокиївського періоду історії України. Кожен з письменників по-своєму підходить до висвітлення переломних історичних подій, до розв'язання проблеми «особистість і натопв», роль особистості в історії. Автори статті розглядають історичну драматургію С. Яричевського та Г. Левченка в контексті української модерної драми з притаманними їй образно-стильовими пошуками.

Ключові слова: дискурс, історична драматургія, драма, історична драма.

Творення якісно нового театру на рубежі ХІХ – ХХ віків зчаста змушувало письменників звертатися до історії, шукаючи в далекому минулому образи та ідеї, співзвучні новій добі. Історичні події ставали своєрідною алегорією сучасного життя, тому драма, звертаючись до минулого, повсякчас апелювала до теперішнього і, зрештою, до майбутнього. Відомий тогочасний драматург Людмила Старицька-Черняхівська досить влучно схарактеризувала сутність та роль історичної драми в контексті письменства свого часу. «Історична драма, – підкреслювала письменниця, – найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться *demodee*. Разом з тим вона сливе однаково цікава усім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т.п. До літературної творчості мало дужої волі та доброї охоти, а драматична форма найтрудніша з усіх літературних форм. Це кристал літературної творчості, в ній повинні переломитися пафос лірики, спокійна величавість епосу, глибінь психології й сила драми. До всього того автор драматичного твору мусить добре знатись на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени» [1, с. 89].

Загалом, цитований висновок Людмили Старицької-Черняхівської підтверджується нашими спостереженнями над драматургією означеного періоду (і не лише історичною), яка повною мірою засвідчувала новий підхід до драматичного мистецтва – творення такої п'єси, яка, на відміну від реалістично-побутової драми, мала нести заряд нових філософських, моральних, етичних проблем своєї доби. Такою видається драматична спадщина самої Людмили Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, Олександра Олеса, Василя Пачовського, а також менш відомих читацькому загалу авторів – Григорія Левченка та Сильвестра Яричевського. Вищезазначене зумовлює **актуальність** теми статті, яка полягає в осмисленні історичної драматургії Г. Левченка та С. Яричевського (тематично пов'язаної зверненням до давньокиївського періоду в історії України) крізь призму модерної поетики. Окрім того, в історії української драматургії ще й донині залишається чимало персоналій, чий доробок тривалий час був позбавлений належної і адекватної літературознавчої оцінки. З-поміж таких авторів – Г. Левченко та С. Яричевський. За **мету** дослідження було поставлено

окреслення специфіки формування дискурсу княжої доби в п'єсах Г. Левченка та С. Яричевського у взаємозв'язках із філософськими та морально-етичними проблемами, актуалізованими в літературі кінця XIX – початку XX ст. З-поміж основних завдань варто виокремити: аналіз поетикально-стильових рис драматичних творів завважених авторів, осмислення проблематики п'єс в контексті української драматургії, вивчення специфіки історичного дискурсу драматичних текстів Г. Левченка та С. Яричевського, що синтезували риси як традицій вітчизняного театру, так і естетики модерного театру.

Деяко осібно в контексті української історичної драми кінця XIX – початку XX століття стоять п'єси на історичну тематику Григорія Левченка «Князь Хорив» (1910) та Сильвестра Яричевського «Княгиня Любов» (1912). Свого часу їх п'єси залишилися на, сказати б, маргінесах літературного процесу, і фактично донині перебувають поза увагою критиків і читачів. Як наслідок – потребують фахового наукового прочитання.

Дія п'єси Г. Левченка відбувається у ранній період формування Київської держави – у часи, коли слов'янські племена полян вели запеклу боротьбу з Хозарським каганатом, якому на той час змушені були платити данину. Як свідчать історичні джерела, своїми силами подолати хозарів не вдалося. Ворог був переможений за допомогою варягів-норманів, які стали новим державотворчим чинником, що згодом протистояв впливам Сходу та Візантії. Через Балтійське море нормани потрапили на слов'янські землі, завоювавши, насамперед, племена, що мешкали на території басейнів Неви та Двіни. Варязький ватажок Рюрик очолив державу у Великому Новгороді. З півночі варяги прибули на Україну. З літописних джерел відомо, що два варязьких ватажки Аскольд і Дір прибули зі своїми дружинниками Дніпром до Києва, зайняли місто, усунули владу хозарів і почали князувати на полянських землях. Прихильники так званої «норманської теорії» стверджують, що прихід варягів мав характер не насильницького завоювання, а, радше, мирної окупації, і історичний перелом пройшов без потрясінь для автохтонного населення. Серед таких бурхливих змін місцеві вожді не могли надалі утримуватися на провідних ролях, оскільки не були готові до такої широкої державотворчості, до того моменту їх діяльність обмежувалася набагато скромнішими рамками родово-племінного ладу. Проте згодом, коли варязька експансія пішла на спад, їм випало знову взяти кермо держави.

Очевидним є те, що Г. Левченко прихильником норманської теорії не був, оскільки факт «мирної окупації» у творі різко заперечується. Для автора, як і для його героя, – полянського князя Хорива, варяги є насамперед загарбниками, ворогами, які прийшли на рідну землю, і які будуть поводитись як вороги: «Будуть зневажати наші звичаї, рідну мову! Будуть гвалтувати жінок наших і дочок! Гірше хозарина буде» [2, с. 17]. Увесь твір пройнятий антизавойовницьким пафосом: намагаючись скинути ненависне хозарське іго, позбавитись ганебної данини, поляни змушені протистояти набагато сильнішому і краще озброєному ворогові, ворогові, для якого слов'янські землі – лише плацдарм для вторгнення в інші багаті та могутні держави. Вікінги – соціальна спільнота, яка зробила війну своїм ремеслом, і досягла в ньому віртуозної майстерності: «Отже знай, що з ними не можна битись. Кольчуги в них такі, що й стріли наші їх не беруть. Мечем ще можна розрубати, в кого, звичайно, рука міцна. Ні, не можна з ними воювати, не можна!» [2, с. 7]. Сам Аскольд, один з варязьких ватажків, визнає, що його «діло мечем рубатись у січі, а не князувати», і вже зовсім нищівною щодо керівничих здібностей брата звучить характеристика Діра: «Скажу тобі у вічі: ти князь кепський, бо ти можеш лише добре рубатись у січі і хилити брагу» [2, с. 20]. Київ не є кінцевою метою варязької дружини, бо манить їх до себе блиск царгородського золота. Але боротьбу з заморськими «гостями» значно ускладнила

відсутність єдності серед слов'янських племен: не отримує князь Хорив для боротьби з хозарами сподіваної допомоги від новгородців, які вирішили визнати варязький протекторат, не одностайні у своїх намірах і його співплемінники – багато з них переходить на бік прибульців і допомагає їм збройно захопити Київ.

Духовним лідером усіх, хто чинить опір іноземному поневоленню, є князь Хорив. У п'єсі – це глибоко патріотична особистість, здатна покласти життя у боротьбі за волю свого народу. Його однодумцем і натхненником виступає старий жрець Пругав, для якого краще смерть, аніж підневільне існування. Але попри активну позицію Хорива, який закликав співвітчизників зі зброєю у руках боронити волю й рідний край, сам князь сповнений песимістичних настроїв, вважаючи, що призначеного долею змінити неможливо. Своє призначення, продиктоване волею кривавого Перуна, бачить він у жертвній смерті за свій край і народ. Таким чином, увесь подієвий ряд, починаючи від неетичного принесення в жертву Перунові хозарських послів і закінчуючи смертю самого князя, його дружини Радолуби та самогубством Пругава, сприймається як фатальний, невідворотний, наперед визначений: «Кохана моя Радолубо! Перунова воля, – як бути! Іду в обійми мари-смерті, а ти пам'ятай слово своє, моя любо...» [2, с. 22]. Смерть кожного з вищезначених персонажів має свій символічний сенс. Смерть Хорива знаменує ліквідацію самоврядування союзу полянських племен і підкорення їх варязькому державотворчому чиннику; разом з Хоривом вмирає і надія на вільне існування слов'янської спільноти, віднині вони лише матеріал в умілих руках чужинців. З Хоривом вмирає так і не народившись полянська держава. Смерть старого жерця знаменує загибель духовних цінностей як неминучий наслідок чужоземного панування, вона є предтечею пророкованих Хоривом зневажання вірувань, звичаїв, мови поневоленого народу. Здійснити передсмертне пророцтво Пругава, помстившись за смерть князя здатна лише одна особа – могутній воїн Боривой, мужній і не здатний терпіти над собою жодного хазяїна – «вітер на степу – Боривой на степу, сам собі князь, сам собі дружина» [2, с. 24]. Боривой мислиться автором як праобраз майбутніх запорозьких лицарів, так само вільних, як степовий вітер, про що свідчать і ремарки до зовнішності героя: це велетень з козацьким «оселедцем», мідною сережкою у вусі та широким мечем за плечима.

Загибель князя і жерця несе в собі негативну закодованість, але смерть Радолуби, як не парадоксально, має позитивний код. Героїня Г. Левченка обирає смерть від власної руки, щоб тільки не належати ворогові. Княгиня Радолуба – любляча і вірна дружина, життя без князя для неї – не життя, присягається вона перед загрозою хозарського вторгнення без страху вирушити за князем у потойбіччя: «Коли забере мого любого Хорива мара-смерть, – я ляжу на багаття на тризні його і без остраху підставлю під гострий ніж Пругава своє горло!» [2, с. 14]. І сам князь підтримує таке рішення, воліючи бачити дружину мертвою, аніж відданою на глум ворогові: «Взяти тебе хоче пройдисвіт, ворог Аскольд, та не для нього зберігав я тебе, моя зіронько! Як око в лобі оберігай ніж цей, коли побачиш, що впаду я в бою від руки чужинця, – вдар цим ножем в груди свої білі» [2, с. 22]. Основною умовою його поєдинку з Аскольдом є надання Радолубі можливості померти обраною смертю. Проте чужинець налаштований будь-що заволодіти вподобаною жінкою, найкращою жінкою, жінкою свого ворога, і він певен своєї перемоги. Несхитним на шляху до мети залишається і Перунів жрець Пругав, саме він хитрощами потрапляє до Аскольда і допомагає Радолубі піти з життя за допомогою ножа, подарованого йому варязьким ватажком. Таким чином, смерть княгині символізує нескореність народу, незламність його духу перед чужоземною навалою, а отже і надію на помсту і загибель завойовників, пророчими видаються слова старого ворожбита: «Не тобі володіти нею, варяже-

чужинцю! Була Хоривовою – Хоривовою й лишиться. Володіти, князувати приплентався сюди?! Свій князь у нас був, не кликали ми тебе! Загинеш ти з своїм братухою, тяжкою смертю загинеш!..» [2, с. 27].

І тут слід згадати, що на архетипному рівні «жіночість» кожної країни, має кілька протилежно обернених іпостасей: «матір'ю» вона дивиться «всередину себе», тоді як «назовні», для «чужих» (а всякий «чужий» – потенційний нападник) виглядає саме «жінкою» – об'єктом підкорення, імпліцитно сексуального: статеві насильства армій на завойованих територіях завжди мають прихований ритуальний сенс – переможець, посідаючи чужинку, тим самим символічно стверджує своє право володаря на «репрезентовану» нею територію. Відповідно, свідомість колоніального, отже впокореного й безроздільно опанованого чужинцями народу виразно поляризується по «чоловічій» і «жіночій» лінії: жінці для збереження своєї національної гідності в колоніальних умовах цілком достатньо виключити тих, кого вона ідентифікує як завойовників, із числа потенційних сексуальних партнерів. Недарма наскрізною темою українського фольклору доби турецько-татарської навали є трагедія «дівки-бранки», призначеної для гаремних утіх ворога: Маруся Богуславка визволяє земляків з темниці, але повертатися додому відмовляється не тому, що віддає перевагу «розкоші турецькій» і «лакомству нещасному», а тому, що «потурчившись, побусурменившись», автоматично втратила у власних очах право належати до «краю веселого, миру хрещеного», сама себе позбавила національної самовизначеності, не набувши натомість нової (бо пам'ятає вона і «роковий день Великдень», і взагалі залишається «дівкою-бранкою»).

Ідейно-тематичні виміри неоромантичної за своєю природою і стилістикою драми С. Яричевського «Княгиня Любов» позначені прагненням письменника дослідити різноманітні аспекти й вияви буття людини у взаємозв'язку з історичною долею народу. У фокус драматичної дії потрапляють і мотиви звеличення боротьби народу за волю, і питання, пов'язані з проблемою індивідуального морального вибору особистості, і уславлення відданості власним почуттям, переконанням, здатності до самопожертви заради кохання тощо. Дія п'єси розгортається на історичному тлі (сам автор хронологічно локалізував дію кінцем XIV віку), утвореному в результаті доволі незвичного поєднання хронологічно різних площин: на добу Київської Русі з її перманентною боротьбою князів проти половецьких орд накладаються події XV – XVI століть, коли Україну спустошували набіги татарських ординців. Завважена подвійна референція виявляється насамперед у «змішуванні» представників різних етносів – половців і татар (до речі, таке ототожнення двох народів Магдаліна Ласло-Куцок пояснює спільністю походження та способу життя [3, с. 32]. Хоча, на наш погляд, причини таких аналогій слід шукати глибше – на рівні підсвідомих архетипних уявлень про образ ворога, витвореного народнопоетичною традицією і зафіксованого свого часу в героїчному епосі – від «Слова про Ігорів похід» до численних козацьких дум невільничого циклу, в просторовій детермінації драматичної дії (палац кримського хана й князівський терем), у творенні образів дійових осіб, мовностилістичних засобах тощо.

Слід наголосити, однак, що конкретні історичні реалії двох зазначених епох відсутні, натомість у центрі уваги С. Яричевського – трагедія дружини одного з давньоруських князів, який, вирушивши в похід проти татарського хана, потрапив у полон. Коли Князь-бранець уже зневірився в можливості отримати волю й повернутися додому, його врятував молодий Кобзар, що своїм чарівним співом зумів розчулити серце татарського Хана. Фабульно-сюжетна канва п'єси заґрунтована на мотиві невпізнанності (Княгиня Любов перевдягається Кобзарем і рятує свого чоловіка) й інтригуючих подій, що супроводжують подальший розвиток дії. Йдеться про

повернення подружжя до рідного краю та наміри Князя покарати дружину за начебто зраду й відмову викупити його з полону. Зрештою герой упізнає свого справжнього рятівника, а Княгиня Любов (звернемо увагу на невідповідність і певною мірою символічність цього імені) в ім'я великої любові прощає чоловіка, який, піддавшись на лживі наклепи, виявив недовіру й сумніви у вірності жінки.

Моделювання образу давньоруської княгині відбувається згідно зі, сказати б, «класичними» принципами неоромантичного світобачення: одухотвореність і високоморальність особистості, неабияка сила волі й тверда переконаність у власних ідеалах, устремління до вищих сфер буття, вірність почуттям, здатність до самопожертви і под. Наголосимо, що названі якості літературного героя позиціонуються нині як неоромантичні, головним чином завдячуючи творчості Лесі Українки. У численних драматичних творах письменниці постає ціла галерея яскравих жіночих образів, життєві переконання яких якраз і відбивали неоромантичну «піднесеність», окриленість мрією, безкомпромісність у житті, самозреченість і жертвовність. Такими уявляються, зокрема, Любов Гощинська («Блакитна троянда»), Міріам («Одержима»), Прісцила («Руфін і Прісцила»), Мавка («Лісова пісня»), Оксана («Бояриня»), Долорес («Камінний господар») та інші. Органічно вписується у цей ряд і княгиня Любов з однойменної драми С. Яричевського.

Неоромантична піднесеність образу княгині відтіняється трагічним пафосом. Героїня повсякчас розривається між коханням до полоненого чоловіка та відповідальністю за долю народу, за кожного «чорнороба», що «пухне в холоді і в голоді, що на князя, бояр, дружину, заєдно працює і потом крові, кості, жил своїх годує». У цьому образі відчуваються мотиви морального максималізму, лицарського етосу, підпорядкування індивідуально-особистого вищим ідеалам служіння, жертвовності. Відмова героїні викупити з неволі князя шляхом нових здирниць і поборів, небажання воювати з ханом (адже це неминуче спричиниться до нових жертв) викликає в бояр і дружинників невдоволення, протест. Визріває заколот, духовним провідником якого стає отець Прокопій. Останній, виступаючи від імені Бога і церкви, фактично «освячує» боротьбу за владу, провокує міжусобицю (хоча на позір засуджує її). У такий спосіб накреслюється характерна для художнього світу С. Яричевського ситуація випробування внутрішньої сили особистості. Княгиня Любов гідно зносить зневагу й нерозуміння оточення, сумніви чоловіка та, найголовніше, зберігає вірність власним почуттям і переконанням. Сильні, небуденні почуття, відраза до найменших компромісів із власною совістю, готовність на все заради ідеалу, якому присвячене життя – це характерні риси героїні п'єси «Княгиня Любов».

Подолання розриву між ідеалом і дійсністю (що, власне, виступає однією з концептуальних ознак неоромантичного світогляду) стає можливим завдяки неабиякій силі волі княгині, яка протистоїть задрісним боярам, дружинникам, нівелюючому тискові бездуховного оточення і перемагає. Зрештою, омріяне, бажане стає досяжним, реальним, що й засвідчує щаслива кінцівка п'єси.

Неважко помітити, що внутрішній динамізм характерів героїв, їх постійні поривання до високого, пошуки шляхів до омріяного, ідеального світу спричинені загальними історико-культурними тенденціями доби. У зв'язку з цим можемо констатувати, що з'яві такого типу особистостей у драматургії С. Яричевського передували активні пошуки письменниками молодшої генерації (Лєся Українка, О. Олесь, Г. Хоткевич, В. Винниченко, М. Куліш та інші) героїв якісно нового гатунку. По-новому осмислюючи сенс власного буття на землі, внутрішньо емансиповані, ці персонажі виявляються спроможними на вияв активного протесту проти зовнішнього тиску оточення, що повсякчас прагне поглинути, розчинити в собі особистість.

Водночас образ головної героїні несе в собі певне ідейне навантаження (принагідно зауважимо, що для драматичних творів С. Яричевського характерним є «занурення» в сферу суспільних проблем, розв'язання яких якраз і пов'язане із завданнями літератури). Устами Кобзаря (княгині) проголошуються в драмі «вічні» духовні цінності українців: воля («Наша пісня дзвенить краще на волі»), любов до рідної землі (остання потлумачується не стільки в географічно-територіальному сенсі, скільки в метафізичному плані – як наріжний камінь духовних виявів буття, осердя ментальних координат), оспівування краси природи й світлих почуттів людини, звеличення героїчного й патріотичного в особі тощо. Ось, приміром, характерний уривок з промови героїні до кримського хана, де драматург акцентує завважені цінності: «Моя краса на полях, де клониться мені в пояс золота пшениця і буйне жито, моя розкіш на свободі, в безмежнім степу, де шумить тирса, де шепче ковила. Мої дзеркала, се тихобринючі води наших потоків, над якими думають верби, стрункі тополі й поважні явори, а музикою моєю гамір птиць краснопірих, свист коси, лящіння соловейка. Учуть мене співу наші косарі, наші меткі й свіжі дівчата, що несуть господаренькові золотий вінець із пільного жнива. І вчать мене пісні божі старці з ясним розумом у невидючих очах, з багатством дум, що дзвонять славу моїм князям і моему доброму народові» [3, с. 396]. Звернемо увагу на народнопоетичну образність і стилістику (метафори, епітети, порівняння, як-от: «дикий степ», «матінка-голубка», «сиза голубка», «буйний вітер»), що напрочуд прозоро вказує на відповідні фольклорні прототексти – пісні й думи, широко використовувані автором. До цього слід додати й численні ремінісценції, алюзії на «Слово про Ігорів похід», помітні, скажімо, в схожості образів Княгині Любові та Ярославни, дружини Ігоря (в драмі простежуються й певні аналогії до відомого плачу Ярославни), у потрактуванні С. Яричевським наслідків князівських міжособних чвар тощо.

Осмилюючи дискурс княжої доби в драматичних творах Г. Левченка та С. Яричевського, неважко помітити його спрямованість у теперішнє, закоріненість в актуальні проблеми сьогодення. Такими, зокрема, є проблеми морального вибору, моральності вчинку, відповідальності за власні дії, сприйняття понять лицарського етосу, любові до Батьківщини тощо. Історичні ж події виступають тут радше тлом, на якому оприявнюються і відтіняються згадані події. Окрім того, в аналізованих п'єсах привертає увагу модерністська естетика, тяжіння до неоромантичного потлумачення образів і подій, що дозволяє розглядати їх в контексті модерної літератури рубежа ХІХ – ХХ століть.

Список використаної літератури

1. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари [Вступн. ст., упор., прим. Ю. М. Хорунжого] / Л. М. Старицька-Черняхівська. – К.: Наук. думка, 2000. – 848 с.
2. Левченко Г. Князь Хорив. Трагедія на 3 дії / Г. Левченко. – К.: Друк. акц. тов-ва «Петро Барський», 1912. – 27 с.
3. Яричевський С. Твори у 2-х т. / С. Яричевський. – Бухарест: Вид-во «Критеріон», 1977. – Т. 2. – 468 с.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2013

I. V. Melnychuk, M. M. Khoroshkov

PRINCELY EPOCH (OLD KIEV RUS) DISCOURSE IN THE UKRAINIAN DRAMA OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

The article deals with the specific of old Kiev Rus literary discourse in the Ukrainian historical drama of the late XIX - early XX century. The attention is focused on the analysis of the little-known historical plays «Princess Lubov» by Sylvester Yarychevsky and «Prince

Khoryv» by G. Levchenko, devoted to the events of Old Kiev period in the history of Ukraine. In their own way the writers cover the crucial historical events as well as solve the problem of «identity and the crowd», the role of personality in history. The authors of the article study the historical dramas by S. Yarychevsky and G. Levchenko in the context of Ukrainian drama, with its figurative and stylistic searches.

Keywords: *discourse, drama, historical drama.*

УДК 82.4+470-03.09

Ніколова О. О.

ТИП ПСЕВДОДУРНИКА (-БЕЗУМЦЯ) У РОСІЙСЬКІЙ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНИХ ТРАДИЦІЯХ: ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ СПЕЦИФІКИ ФУНКЦІОНУВАННЯ

В статті розглядаються основні гіпотези походження, провідні тенденції функціонування типу псевдодурника (-безумця) у російській та західноєвропейській літературах (до XIX ст. включно), визначається їхня специфіка. Відзначається, що для російської літератури більш значущим є генетичний зв'язок відповідного типу із феноменом юродства, а для західноєвропейської – із карнавальною культурою.

Ключові слова: *тип, мотив, традиція, карнавалізація, трікстер.*

Невідповідність видимого та істинного є не лише поширеним явищем сучасної дійсності: мотив підміни/удавання типовий для художньої творчості багатьох народів. Уважний розгляд специфіки функціонування цього феномена призводить до усвідомлення розмаїття його варіантів у межах національно-жанрових традицій, можливості виділення окремого, органічно пов'язаного із ним типу персонажа, – «псевда» (з давньогрец. «pseudos» перекладається як «обман», «помилка», у складних словах відповідає поняттям «несправжній», «неправильний»). Саму дефініцію ми запозичуємо у О. Фрейденберг («Міф та література давнини» [10, с. 290]), яка використовує її, розглядаючи деякі варіанти підмін у ритуально-міфологічному та антично-літературному контекстах (творах Гомера, Плавта тощо).

Визначальною ознакою будь-якого «псевда» є невідповідність форми (самопрезентації) та сутності. Серед усього різнобарв'я персонажів, що видають себе за інших, на окрему увагу заслуговує псевдодурник (-безумець) – розумна людина, яка грає роль простака, дурня або безумця.

Незважаючи на доволі високий рівень популярності цього типу, ґрунтовне дослідження історії його «літературного життя» відсутнє. Однак деякі аспекти відповідної теми набули висвітлення у працях Д. Ліхачова, О. Панченко, Н. Понирко [4], Є. Мелетинського [6], Р. Назірова [9], О. Фрейденберг [10], [11], Р. Черепанової [12].

Отже, **актуальність** статті обумовлена потребою цілісного вирішення питання провідних тенденцій творчого використання типу псевдодурника (-безумця) у контексті західноєвропейської та російської літературної традиції.

Мета статті – визначення специфіки функціонування даного типу в західноєвропейській та російській культурно-літературній традиції. **Завдання:** системно представити основні теорії походження типу псевдодурника (-безумця), визначити провідні тенденції та специфіку його використання у російській і

західноєвропейській літературних традиціях.

Інформацію, значущу для розуміння проблеми походження типу псевдодурника (-безумця) надають вище перераховані наукові публікації. Так, наприклад, з точки зору авторки «Поетики сюжету та жанру», «смерть и глупость идут рядом, и потому там, где есть уже одна из метафор «смерти», появляется и другая» [11, с. 211]: тимчасові, удавані глупота, безумство є архаїчно-образними варіантами вираження міфологічної сутності смерті як «фазы... , ведущей к обновлению» [11, с. 216].

Сакральну, генетично пов'язану із давніми міфами та ритуалами природу мають «маски» дурня (-безумця) відповідно до положень теорії Є. Мелетинського: «всякого рода «посвящения» и «откровения» в мифах и легендах первобытных народов чаще всего связаны с «временным безумием». Экстаз, нервная экзальтация и безумие присущи шаманам» [6, с. 234]. В іншій праці науковець співвідносить мотив удаваної глупоти/безумства також із «почитанием юродивых» [7, с. 53].

Феномен юродства зокрема та затвердження ідеології православ'я (з його культом аскетизму, самоприниження) в цілому мають особливе значення для розуміння специфіки і джерел формування типу псевдодурника (-безумця).

Юродство – один з подвигів християнського благочестя, що передбачає добровільну відмову від усіх зручностей буття та зовнішнє уподібнення Христу, який прийняв образ раба. Юродивий – «мнимый безумец», самопроизвольный дурачок, скрывающий под личиной глупости святость и мудрость» [4, с. 127]. «Момент преображения, лицедейства, притворства отчетливо сознавался агиографами юродства – настолько отчетливо, что допускалось сравнение юродивого с профессиональным актером» [4, с. 83].

Юродство – переважно російський феномен, «батьківщиною» якого є Візантія (докладно про це див. [3]): «римско-католическому миру этот феномен также чужд» [4, с. 73]. Вважається, що єдиний прецедент юродства у Західній Європі знайшов відображення в житті святої Ульфії Діви (VIII ст.), яка удавала божевільну, щоб не привертати до себе увагу чоловіків. Натомість у давньоруській культурі дане явище є надзвичайно поширеним: його детальний розгляд запропоновано у широко відомій праці «Сміх у давній Русі» [4], де, зокрема, зазначається, що зрозуміти «безумні» промови юродивого може лише справжній розумник. «Если Иван Грозный не уразумел смысла загадочных слов Арсения, то, следовательно, царь не «целоумен», он – мнимый мудрец, а бродячий дурак – мудрец настоящий. Все это, в свою очередь, имеет прямое отношение к «перемене мест» [4, с. 140].

Аналіз питання генезису типу псевдодурника (-безумця) не буде повним без згадки його фольклорно-казкового «пращура»: найчастіше у такому «амплуа» виступає молодший брат, якого усі звикли сприймати саме як «невдаху», і який насправді виявляється найбільш кмітливим та здатним на виконання складних завдань. «Иван-дурак похож на юродивого тем, что он – самый умный из сказочных героев, а также тем, что мудрость его прикровенна. Если в экспозиции и в начальных эпизодах сказки его противостояние миру выглядит как конфликт глупости и здравого смысла, то с течением сюжета выясняется, что глупость эта притворная или мнимая, а здравый смысл сродни плоскости и подлости. В культурологических работах отмечалось, что Иван-дурак – светская параллель юродивого «Христа ради», равно как Иван-царевич – святого князя. Отмечалось также, что Иван-дурак, которому всегда суждена победа, не имеет аналогов в западноевропейском фольклоре» [4, с. 101].

Однак, Є. Мелетинський висловлює іншу гіпотезу виникнення відповідного казкового типу: «волшебные сказки о дураке отдаленно связаны с легендарной традицией, идеализирующей «безумца», но связь с анекдотами, сказками о глупцах,

пародируючих легендарну традицію, более явная» [6, с. 239]. Найближчим «родичем» фольклорного псевдодурника дослідник вважає міфологічного крутія – трікстера [6, с. 236–237].

На нашу думку, вирішення питання походження мотиву удаваної глупоти або безумства неможливе без урахування та узгодження усіх вище розглянутих положень, які в цілому не суперечать, а органічно доповнюють одне одного.

Так, зокрема, розгляд специфіки функціонування типу псевдодурника (-безумця) у контексті російської культурної традиції вимагає визнання потенційної можливості запозичень з різних джерел. Що стосується давньоруської літератури, у якій маска псевдодурника є надзвичайно популярною, то тут доречно відзначити вплив юродства і цінностей православ'я з одного боку, та карнавальної культури з її «логікою зворотності» [4, с. 72] – з іншого. Показовими у цьому плані є, наприклад, «Моління Данила Заточенка», «Житіє протопопа Авакума», листи Івана Грозного тощо. «Авторы средневековых и, в частности, древнерусских произведений чаще всего смешат читателей непосредственно собой...Снижение своего образа, саморазоблачение типичны для средневекового и, в частности, для древнерусского смеха. Авторы притворяются дураками, «валяют дурака», делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными, дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе» [4, с. 7].

В цілому ж, у російській літературі можна виділити дві лінії розвитку цієї теми. Перша пов'язана із зображенням власне юродивих (наприклад, у «Борисі Годунові» О. Пушкіна, «Братах Карамазових» Ф. Достоевського або у «Дитинстві» Л. Толстого). Осмисленню специфіки художньої рецепції феномена юродства присвячені дослідження О. Мартіросян «Юродство в російській літературній свідомості» [5], І. Мотеюнайте «Сприйняття юродства російською літературою XIX – XX ст.» [8], К. Янчевської «Юродство в російській літературі другої половини XIX ст.» [13].

Друга тенденція представлена творами, у яких функціонують псевдодурники (-безумці), що не є юродивими у прямому значенні слова, але асоціюються із ними за манерою поведінки. «Код юродства – це свого роду культурне несвідоме. Він є сформованим російською духовною традицією типом мислення, що породжує низку культурних наслідків, аж до стереотипів поведінки. Він не є, на наш погляд, винятковою приналежністю індивідуальної свідомості й не усвідомлюється на раціональному рівні самими носіями культури. Блазнівство й юродство – два типи пародійності й два варіанти неофіційної поведінки, що пронизують усю товщу російської культури Нового часу» [2, с. 22].

Образи псевдобезумців у російській літературі демонструють відносність уявлень про «нормальне» та «ненормальне», їхню деформацію в соціумі, звиклому до брехні і підступності: письменники створюють ситуації, коли на тлі численних лицемірів розумна і щира людина виглядає як неадекватна і проголошується такою.

Мова йде, в першу чергу, звичайно ж, про Чацького О. Грибоедова («Горе з розуму») та князя Мишкіна Ф. Достоевського («Ідіот»): гострота критичного сприйняття дійсності, характерна для першого, та мудра простота другого стають запорукою їхнього фіаско – неготове поглянути правді у вічі світське суспільство вішає на них ярлик безумця. Адже оголосити людину несповна розуму – значить надійно нейтралізувати її (тож не дивно, що у ролі псевдобезумців часто опиняються також бунтівники проти панівного політичного режиму).

Образи Чацького і Мишкіна, з одного боку, співвідносяться із добре відомими героями західноєвропейської літератури (Гамлетом В. Шекспіра, Альцестом з «Мізантропа» Ж.-Б. Мольєра та Дон Кіхотом Сервантеса), а з іншого – їхня поведінка

асоціюється із юродством (безкомпромісне викриття усіх вад, наївна прямодушність і жертвовність). «Сутність юродства розкривається через його амбівалентні складові: аскетичне самознищення, уявне безумство, необхідність «ляяти світ» [2, с. 22].

Значущим у цьому плані є також «спорідненість» образу Мишкіна з Ісусом Христом. «Князя считают дурачком даже люди, которые его любят. Это возвращает нас к Евангелию от Марка, в 3-й главе которого рассказано, как Иисус был объявлен сумасшедшим и как его мать и братья пришли взять его. А окончательное и уже неизлечимое помешательство князя Мышкина в финале, его настоящий идиотизм — это сюжетный синоним крестной казни. Судьбой князя воспроизводится миф о Христе. В этом нет никакого кощунства, ведь Достоевский помнит роман Эжена Сю и не хочет прямо вводить Христа в свой роман: он изображает христоподобного человека» [9, с. 109].

«Псевди», подібні до юродивих, що принижуються самі або іншими (аморальною юрбою, сучасними фарисеями), у російській літературі, певною мірою втілюють авторське уявлення про потенційну несумісність «прекрасної людини» та «жорстокого світу».

Тип мудреця, якого вважають безумцем, представлений також й у західноєвропейській літературі. «Образ мудрого безумца (или безумного мудреца) опирается на давнюю традицию. Поскольку, действительно, мудрость по сути своей непредсказуема и необычна (чем она и отличается от банального благоразумия), то и безумие, в свою очередь, может оказаться умышленным. Оттого люди подчас не только безумцев принимают за мудрецов, но и мудрецов нередко из осторожности держат за безумцев. Кроме того, мудрец, как и безумец, выше всех правил здешнего мира, в том числе – всех норм морали. Он не обязан быть благодарным, верным, трудолюбивым, скромным и так далее; ради него переоцениваются общепринятые понятия добра и зла» [12].

Серед найбільш колоритних «псевдів» цього типу – вищезгадувані Гамлет В. Шекспіра та Дон Кіхот М. де Сервантеса, король Лір з однойменної трагедії англійського драматурга, абат Фаріа з «Графа Монте-Крісто» О. Дюма тощо. З точки зору Р. Назірова, саме на контрасті двох «вічних образів» – Дон Кіхота та Гамлета – народжується також «романтическая апология высокого безумия. Смешной и презренный в глазах толпы, безумец на деле стоит неизмеримо выше ее, он мученик идеала и alter ego самого романтического поэта» [9, с. 103].

Мотив «мудрий грає роль дурника, блазня або безумця» у західноєвропейській літературі має свою специфіку: тут удавання спрямоване переважно на досягнення виключно егоїстичних і прагматичних цілей «земного характеру», воно ніяк не пов'язане із духовними ідеалами самоприниження та жертвовності, а отже за своєю природою є значно ближчим до карнавальної «логіки зворотності», ніж до юродства.

Здавалося б, винятком може вважатися відома у різних народів давня легенда про Роберта Диявола, в якій розповідається, що злодій, прагнучи спокутувати власні гріхи, мав за велінням анахорета удавати безумця і терпеливо зносити знущання і насмішки. С. Іванов вважає її обробкою загальноєвропейського фольклорного сюжету про «Шолудивого» («Золотоволосого»). «Герой сказки бежит из дома, скрывает свои золотые волосы и прикидывается дураком, но всё это из соображений безопасности. Мотив покаяния появился позднее, на стадии христианской переработки» [3].

Також науковець цілком послідовно доводить думку про те, що Роберта Диявола не можна вважати юродивим «в техническом смысле этого термина». «Как это вообще характерно для западного средневековья в противоположность восточному, он нарушает приличия и напрашивается на унижения от сознания собственной

греховности, а не греховности окружающего мира...

Роберт Дьявол бесконечно далек от православных юродивых: последние тем сильнее напрашиваются на унижения, чем ослепительнее в них блеск добродетели — его-то и нужно скрывать от посторонних глаз. Спровоцированные юродивым побои и оскорбления ни разу в византийской литературе не представлены как непосредственное продолжение его внутренней неудовлетворенности собой — к юродству приступают лишь в состоянии абсолютного совершенства. Юродивые заботятся (каким способом — другой вопрос) о чужих душах, Роберт Дьявол о своей собственной» [3].

Що ж стосується популярного у західноєвропейській культурній традиції середньовіччя візантійського житія «Про Олексія, Людину Божу», то воно слугувало «ідеалам добровольної бідності і странництва», «а також безбраччя», а зовсім не юродства [3].

Серед поширених варіантів «егоїстично-прагматичної» мотивації удаваного безумства у західноєвропейській літературі – кохання (тут маємо ніби матеріалізовану метафору «божевільна пристрасть»): до симуляції божевілля вдаються закохані у прекрасних Дам лицарі (Трістан або Амадіс Гальський). У «Севільській куниці» А. де Кастільо-і-Солорсано родовитий аристократ дон Педро заради любові удає з себе напівбожевільного блазня. Пародійна версія цієї типової для лицарського роману сюжетної ситуації представлена також у «Дон Кіхоті» М. де Сервантеса: герой довго вирішує, кого зі знаменитих лицарів – буйного Роланда чи меланхолійного Амадіса – він має наслідувати у своєму «подвигу безумства», присвяченому Дульцінеї, і нарешті обирає у якості зразка останнього. Комічність епізоду забезпечується гротескністю образу «божевільного у ролі божевільного».

Також даний мотив використовується комедіографами. У «Коханні за кохання» В. Конгріва Валентин, прагнучи завоювати серце Анжеліки, вдягає маску безумця. У «Дурненькій» Лопе де Вега Фінея прикидається простушкою, щоб вдало вийти заміж, а в його ж «Університетському блазні» кабальєро розігрує блазня, аби побачитися із коханою.

Не поодинокі випадки, коли розумний герой силою обставин змушений удавати блазня: ця «маска» певною мірою убезпечує його, дозволяє відволікти увагу ворогів, виграти час і водночас безкарно казати правду. Так, наприклад, ще велимудрий Одисей симулює безумство, аби не брати участі у військових діях проти Трої та уникнути потенційної загрози для свого життя. Маска дурника і блазня допомагає помститися за батька Гамлету («Діяння датчан. Сага про Гамлета» Саксона Граматика та «Гамлет» В. Шекспіра). У комедії Лопе де Вега «Валенсіанські безумці» Флор'яно, щоб уникнути переслідувань за вбивство, удає безумного та сподівається відсидітись у лікарні для душевнохворих. В іншій комедії Лопе «Дурна для інших, розумна для себе» Діана, яка несподівано узнає про своє знатне походження, прикидається дурненькою, переслідуючи мету обманути своїх багатих ворогів і зберегти владу.

Показовим у цьому плані є також блюзнірство Сімплісісуса із роману Г. Гріммельсхаузена «Сімпліціо Сімплісісус». У цьому творі знаходить відображення типове для світосприйняття бароко уявлення про перманентну мінливість світу. Протягом оповіді головний персонаж неодноразово «змінює маски», виступаючи у ролі «псевда». Підміни у творі мають, переважно, карнавальну природу, генетично близьку до ренесансного іспанського роману (зокрема, «Дон Кіхота» Сервантеса та пікарески): переживши метафоричну смерть – «блюзнірство» – Сімплісісус «перероджується» із простака на мудреця.

Однак, інколи навпаки розумник настільки вживається у роль дурника, що насправді втрачає глузд. Саме така біда стається із жителями міста Шильди (німецька

народна книга «Шильдбюргери»). Обізнаних та розсудливих шильдбюргерів правитель кожної країни бажав мати за радників при своєму дворі, а отже вони постійно були позбавлені можливості приділяти увагу власній родині та займатися справами у себе на батьківщині. От і знайшли вихід – прикинутися дурниками, щоб звести нанівець свою популярність. Проте згодом ця «роль» перетворилася на звичку і мудреці стали наївними простаками, які сіють сіль та будують ратушу без вікон.

В цілому тип псевдодурника у західноєвропейській культурно-літературній традиції часто використовується для створення саме комічного ефекту: окрім потенційно сміхової невідповідності видимого та істинного, значущою є пряма або асоціативна співвіднесеність такого «псевда» із блазнем – фігурою, місце якої традиційно закріплене між протилежними полюсами розуму і глупоти. «Сам шут-трикстер являється центральною фігурою, снимающей противоречие между плутом и дураком, совмещая в себе в ослабленном виде характеристики того и другого» [1, с. 99].

Відповідне амплуа є характерним для героїв народних книг, бешкетників Маркольфа («Соломон та Маркольф», XV ст.), Езопа («Баснословне життя Езопа», перекладене у XV ст. Г. Штейнхевелем) та Ойленшпігеля («Народна книга про Тіля Ойленшпігеля», XVI ст.), які, коли з метою осміяння людських вад, а коли й просто заради веселої розваги, вдало прикидаються дурниками. Їхнє блюзнірство має спільну природу (два перші персонажі вважаються прототипами третього) і часто ґрунтується на буквальному тлумаченні фігуральних висловів-наказів: удаючи нерозумних простаків, ці кмітливі пройдисвіти спеціально морочать своїх хазяїв. Наприклад, Тіль замість шити вовчі шуби, які його пан називає «вовками», робить опудала вовків.

Враховуючи народну популярність цих трікстерів-блазнів, можна висловити сумнів щодо твердження С. Іванова: «Если в византийском фольклоре «дурак» – фигура позитивная, то в западном – отрицательная» [3].

Звичайно, такі псевдодурники не можуть зрівнятися із юродивими, вони взагалі знаходяться на протилежних полюсах (втілюють не духовно-аскетичне, а матеріально-тілесне начало), мають різні об'єкти осміяння. «Шут своими проделками высмеивал недостаточность благочестия, а юродивый – благочестие как таковое, в земном его понимании» [3]. Проте це зовсім не означає, що Ойленшпігель та йому подібні можуть бути зараховані до негативних персонажів. І значущим тут є відмінність у сприйнятті не юродства, а типу блазня західноєвропейською та східнослов'янською ментальністю: якщо у контексті православної свідомості його фігура маркована негативно (блюзнірство має бісівську природу, воно підриває устої, порушує встановлену ієрархію), то для заходу образ паяца є привабливим (він персоніфікує стихійно-карнавальне начало, «дух свободи»). На користь того, наскільки значну роль у західноєвропейській культурі завжди грав блазень, свідчать, зокрема, матеріали збірки «Парламент дурнів».

Отже, можна зробити висновок щодо специфіки загальних тенденцій функціонування типу псевдодурника (-безумця) у російській та західноєвропейській літературних традиціях. В першому випадку більш значущим є генетичний зв'язок відповідного типу із феноменом юродства, в другому – із карнавальною культурою. У російській літературі показовою з точки зору розкриття даної теми є сюжетна ситуація, коли розумна, порядна людина проголошується суспільством безумною: таким чином письменники демонструють відносність уявлень про «нормальне» та «ненормальне», викривають вади сучасного їм соціуму. Серед провідних мотивів удаваної глупоти (безумства) у західноєвропейській художній творчості – кохання, помста, самозбереження, блюзнірство; образ псевдодурника тут часто використовується також

для створення комічного ефекту, співвідноситься із типом трікстера.

Перспективним є також дослідження специфіки творчого використання типу псевдодурника (-безумця) майстрами слова в українській літературі.

Список використаної літератури

1. Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре / Д. А. Гаврилов. – М.: Социально-политическая мысль, 2006. – 239 с.
2. Дербеньова Л. В. Архетипна парадигма в російській реалістичній літературі другої половини XIX століття: автореф. дис. ... доктора філол. наук: спец. 10.01.02. «Російська література» / Л. В. Дербеньова. – Сімферополь, 2008. – 36 с.
3. Иванов С. А. Византийское юродство между Западом и Востоком / С. А. Иванов // Византия между Западом и Востоком: Опыт исторической характеристики. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 333–353.
4. Лихачев Д. С. В. Смех в Древней Руси / Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Дмитрий. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
5. Мартиросян О. А. Юродство в русском литературном сознании: автореф. дис.. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. А. Мартиросян. – Архангельск, 2011. – 22 с.
6. Мелетинский Е. Герой волшебной сказки. Происхождение образа / Елиазар Мелетинский. – М.: Из-во восточной лит-ры, 1958. – 263 с.
7. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Елиазар Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
8. Мотеюнайте И. В. Восприятие юродства русской литературой XIX – XX вв. : автореф. дис... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / И. В. Мотеюнайте. – Великий Новгород, 2007. – 23 с.
9. Назиров Р. Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе / Р. Г. Назиров // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 103–116.
10. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Фрейденберг. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 798 с.
11. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
12. Черепанова Р. Безумец в маске мудреца, мудрец под маскою безумца. Случай Петра Чаадаева [Электронный ресурс] / Р. Черепанова // Интелрос. Неприкосновенный запас. – 2009. – №1. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/-63/3573-bezumec-v-maske-mudreca-mudrec-pod.html>.
13. Янчевская К. А. Юродство в русской литературе второй половины XIX в. : автореф. дис.. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / К. А. Янчевская. – Барнаул, 2004. – 22 с.

Стаття надійшла до редакції 09.11.2013

Nikolova A. A.

TYPE OF PSEUDOFOOL (-MAD) MAN IN RUSSIAN AND WESTERN EUROPEAN LITERARY TRADITIONS: THE MAIN TRENDS OF SPECIFIC FUNCTIONING

The author defines the main hypotheses of the origin and the leading trends of the functioning the type of pseudofool (-mad) man in Russian and Western European literatures (up to the 19th century) as well as reveals their specific character. It is mentioned that the genetic link of this type with the phenomenon of foolishness for Christ is more important for Russian literature, and the link with the carnival culture – for Western Europe literature.

Keywords: *type, motive, tradition, carnivalisation, trickster.*

УДК 81.25 (075.8)

Т. М. Нікольченко, М. В. Нікольченко

МІСЦЕ ПЕРЕКЛАДУ В ДАВНЬОУКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ X – XVIII СТОРІЧ

Проблема перекладу сягає своїм корінням у глибоку давнину. Вона багатоаспектна, багатогранна. У статті досліджуються перекладацькі процеси на тлі розвитку української літератури, починаючи від її витоків – перекладної християнської літератури й до творчості Григорія Сковороди.

Ключові слова: слов'янська абетка, перекладна література, візантійська література, біблійні переклади, Євангеліє, Псалтир, Апостол, латиномовна українська поезія, польськомовна українська поезія, переклади Біблії слов'янськими мовами, Остромирове Євангеліє, Пересопницьке Євангеліє, Острозька Біблія Івана Федорова.

Актуальність перекладацької діяльності стала невід'ємною складовою сучасного інформаційного простору, тому й виникає нагальна потреба у навчанні як майбутніх фахівців-перекладачів, так і вчителів-словесників, працівників управлінської сфери цьому мистецтву. Розширення комунікації між народами супроводжується вивченням мов та їхнім адекватним перекладом. Вже в давньоруській літературі простежується така багатомовність і багатогранна перекладацька діяльність. Власне цим проблемам і присвячена дана стаття.

Метою статті є з'ясування сутності перекладу як процесу міжмовної та міжкультурної комунікації, який формується ще в період давньоукраїнської літератури та перші спроби створення теорії перекладу, які пов'язуються з виданням «Адельфотесу» та іменами викладачів Києво-Могилянської академії.

Завдання статті – здійснити систематизований виклад історії перекладу в давньоукраїнській літературі від найдавніших часів до творчості Г. Сковороди на тлі та у зв'язках із процесами європейської (світової) естетичної свідомості. Подальші наукові розробки питань перекладу викладені авторами статті у підручнику «Теорія і практика перекладу».

Література Київської Русі XI – XII ст. складається як з оригінальних, так і з перекладних пам'яток. Перекладна література мала великий вплив на оригінальне письменство, нерідко визначаючи його жанри, композицію, ідейний зміст. Величезна більшість пам'яток перекладної літератури Київської Русі має своїм джерелом літературу візантійську, тобто сукупність творів грецькою мовою, написаних у Візантійській імперії з IV до XV ст. і за своїм складом дуже різноманітних. Створюючись на основі античної спадщини, візантійська література увібрала в себе також частину доробку староеврейської літератури, низку пам'яток східних літератур, зазнала згодом і впливу літератур Західної Європи [2]. Але до слов'янського читача, який щойно прийняв християнство, прийшла вона не у всій своїй повноті, а переважно вибірково – спочатку в складі Біблії. Величезна заслуга у долученні слов'янського люду до Книги Книг належить видатним слов'янським просвітителям братам Кирилу і Мефодію. Як зазначає академік В. Істрін, «...по-перше, Кирило, відправившись з братом 863 року у місіонерську подорож до Моравії, створив першу впорядковану слов'янську азбуку і цим саме започаткував широкий розвиток слов'янської писемності. По-друге, Кирило і Мефодій переклали з грецької мови багато книг, що слугувало початком формування старослов'янської літературної мови та слов'янської

книжної справи. По-третє, Кирило і Мефодій протягом довгих років вели серед західних і південних слов'ян велику просвітницьку роботу і цим сприяли розвитку писемності у цих народів» [4, с. 5].

Як слушно зазначив В. Шевчук, «найдавніша писемна література на нашій землі постала на основі двох джерел: усної словесності, твореної продовж попередніх віків, а з прийняттям християнства – із засвоєння візантійсько-болгарського культурного експорту» [12, с. 22].

Про місце перекладів в історії давньоукраїнської літератури досить розлого викладено у монографії О. Білецького «Візантійсько-болгарська перекладна література» [2]. Як зазначав дослідник, перекладна література мала переважно практичну мету. Вона слугувала поборникам нового релігійного культу у пізнавальному значенні, прищеплюючи їм нові поняття, почуття, формуючи нові правила поведінки. О. Білецький заважив, що з великого різноманіття літератури в Київську Русь Візантія імпортувала не те, що призначалося для верхівки візантійського суспільства, написане прозаїками і поетами, які продовжували античні традиції. Передавалося лише те, що було необхідним для потреб нового християнського культу. Отже, коротко охарактеризуємо найраніші з перекладної літератури у слов'янському світі книги – ті, що входили до складу Біблії.

Цей звід складається як з пам'яток староєврейської літератури, так і з пам'яток християнсько-грецької літератури. Перша частина біблійного зводу (Старий Заповіт) складається з книг розповідних (книга «Буття», книга «Вихід», книги Ісуса Навина, Суддів, Рут, чотири книги «Царств» та ін.), книг ліро-епічних (твори пророків, книга Іова), ліричних (Псалтир, Пісня пісень), законоустановних і т.п.

У епічній частині Старий Заповіт подає староєврейські міфічні перекази про створення світу, про життя першої людської пари – Адама і Єви в раю, чудесному гаю, створеному богом, про порушення людьми божественної заборони і вигнання їх з раю. Далі розповідається про життя перших людей і їхнє потомство аж до того часу, коли розгніваний бог вирішив знищити рід людський потопом, залишивши з усіх людей тільки праведника Ноя з його сім'єю; про міфічну історію єврейського народу, який під проводом Мойсея виходить з єгипетського рабства шукати місце «землі обітованої»; про утворення староєврейського царства, його поділ і зруйнування асирійцями і вавилонянами, про вавилонський полон і повернення на батьківщину.

У другій частині Біблії (Новому Заповіті) розповідається про чудесне народження, життя, вчення, чудеса, смерть і воскресіння Ісуса Христа, про останні часи людства, про кінець світу і «страшний суд» над живими і мертвими.

Біблійні книги відкривали оберненому в християнство читачеві цілий світ різноманітних нових настроїв і образів, виховували неофітів у смиренній покорі новому божеству. Багаторазово й різноманітно теми, мотиви, образи біблійних книг були використані подальшою літературою. В історію слов'янської культури увійшло «Остромирове Євангеліє» (1056-1057) як неперевершений зразок давньослов'янського мистецтва рукописної книги та «Пересопницьке Євангеліє» (1556-1561), яке справедливо вважається важливою віхою в історії розвитку української мови. Таким чином, перші переклади Біблії, які мали практичне, настановче значення, підготували ґрунт для перекладів і літератури світського, художнього спрямування. У Київській Русі протягом XI – першої половини XIII століття перекладалися наукові збірки («Фізіолог»), історичні та літературні твори («Історія іудейської війни Іосифа Флавія»). Як засвідчує літопис [7, с. 89], Ярослав Мудрий зібрав писців, які перекладали з грецької і написали багато книжок, що зберігалися у церкві Софії Київської – першій бібліотеці на Русі. «Ізборник» Святослава 1073 року містить, окрім церковних творів,

статті з граматики, поезики, логіки, загадки. До «Ізборника» 1073 року додано список книг, які церква забороняла читати віруючим. Це був перший приклад цензури. Згаданий додаток був цікавий тим, що до нього увійшло чимало книг світського змісту, що були в обігу в XI ст., але до нас не дійшли.

Переписувачі відомих у країні з 10 ст. старослов'янських перекладів Святого Письма – ченці монастирів Київської Русі несвідомо вносили у тексти окремі фонетичні та морфологічні риси української мови. Українські елементи проникали і в переклади творів світської літератури – історичних (хроніки), географічних («Християнська топографія»), художніх (повість про Варлаама і Йоасафа, «Александрія» та ін.). Складений у Візантії збірник афоризмів і притч «Пчела», перекладений у 12 ст., неодноразово переписувався в Україні протягом кількох сторіч, поступово збагачуючись українською народною лексикою та фразеологією. Найвизначнішою пам'яткою на українській мові є «Пересопницьке Євангеліє» (1556-1561), де відбилися характерні особливості тогочасної мови. У XVII – XVIII ст. в Україні поширюються у перекладах з латинської, італійської, польської мов рицарські романи (про Бову Королевича, про Петра Золоті Ключі та ін.), моралізаторські твори («Повість про сімох мудреців»), байки Езопа, окремі новели з «Декамерона» Боккаччо, зазнаючи істотних переробок на українському ґрунті. Посилаємося на видання «Тисячоліття: Поетичний переклад України-Руси. Антологія». – К.: Дніпро, 1995. Упорядник цього видання М. Москаленко у передмові наголошує на тому, що, починаючи з X – XI ст. перекладні книги з Болгарії ввозилися на землі України-Русі. Тут вони активно поширювалися і переписувалися. Мова цих книг (староболгарська, вона ж старослов'янська, або просто слов'янська) була зрозумілою. Протягом двох останніх століть і досі точаться дискусії щодо походження слов'янської мови та її відношення до книжних типів давньоруської літературної мови. Як зазначає М. Москаленко, вони пов'язані з релігійною і світською літературою, але між ними немає різкої межі. Упорядник антології наводить величезну кількість текстів релігійного, богословського, світського характеру, які були відомими поціновувачам «мудрощів» на слов'янських землях завдяки невтомній праці безвісних перекладачів. Слушним є зауваження М. Москаленка про те, що «ні в українській, ні в російській, ні в болгарській науці, ні в філологічних студіях інших слов'янських народів досі немає узагальнюючих досліджень перекладної літератури IX – XV століть, що є великою спільною спадщиною всіх слов'янських народів, які прийняли кириличну абетку» [9, с. 29].

У літературі давній ще не існувало теоретичних засад у перекладацькій справі. Майже всі поети й письменники давньоукраїнської доби були практиками – не лише у переписуванні книг, а водночас і перекладачами, що робило їх справжніми майстрами книжної «багатотрудної роботи». Вони володіли старослов'янською, латинською, грецькою, польською, староукраїнською, а зчаста й іншими мовами. Як зазначають відомі українські медієвісти В. Яременко та В. Микитась, «характерною особливістю середньовічної культури була двомовність і багатомовність. Поряд із народними мовами вживалася латина, яка відіграла велику роль у розвої науки і культури. Вся усна словесність створювалася новими національними мовами, а красне письменство – латинською мовою» [8, с. 12–13]. Як зазначає В. Яременко, десятки тодішніх авторів творили водночас кількома мовами [1, с. 11].

У давньоукраїнській літературі наявні такі масиви творів як українська латиномовна та польськомовна поезія. Українська латиномовна поезія пов'язана з творчістю тих українців, які у XV – XVI ст. навчалися в університетах Західної Європи, де мовою науки й літератури була латина. Зародження української польськомовної

поезії обумовлювалося прийняттям Люблінської унії у 1569 році, після якої польська мова була поширена в Литві, Білорусії та в Україні. Нею писали свої твори і власне українські письменники – Мелетій Смотрицький, Лазар Баранович і поети, які можуть бути залучені як до польської, так і до української літератури – Мартин Пашковський, Симон Шимонович, брати Замоїські та ін. Дійшла до нас і величезна кількість книжних, тобто авторських, творів, писаних староукраїнською мовою. Один із перших таких віршів – опис герба, надрукований в Острозькій Біблії, автором якого був Герасим Смотрицький [3, с. 9–10]. Отже, побутування на теренах давньоукраїнських земель у культурному середовищі – від старослов'янської, латини, інших європейських мов, викликане складними історичними умовами, – породило явище так званого «полілінгвізму». Це давало змогу в іншомовних творах відшукувати нові теми, ідеї, яскраві художні образи, попри сувору релігійну регламентацію. Давньоукраїнський читач, навчившись читати чуже, почав творчо переробляти й те, що надходило від різних народів світу. Орієнтуючись на свого читача, давньоукраїнські письменники писали свої твори чи то латиною, чи то польською, чи то староукраїнською мовами, а зчаста і самі ці твори перекладали для тих, хто володів мовою іншою. Протягом XV – XVII століть в українських землях для потреб навчання у братських школах створюється ціла низка різномовних підручників з граматики як слов'янської, так і грецької, польської мов. У Львові у 1531 році була складена і видана книга «Адельфотес. Грамматіка доброглаголивого еллинословенского языка» [6, с. 15]. Особливістю цієї книги було те, що надрукована вона була двома мовами – грецькою і слов'янською; грецькі терміни порівнювалися зі слов'янськими. Водночас ця книга слугувала підручником з грецької мови у східних школах. У Середньовіччі були відомі грецько-польські, латино-польські підручники, якими послуговувалися учні. Таким чином, практична діяльність письменників, поетів-перекладачів давньоукраїнської доби – від зародження масової писемності і до літератури нової – виконала велику просвітницьку місію. Ця проблема заслуговує на глибоке вивчення. Поступово виникає потреба і в теоретичному обґрунтуванні складних процесів перекладу цього періоду.

Однією з перших і найцінніших спроб обґрунтування теорії і практики перекладу у староукраїнській лексикографії є «Лексікон словенороскій», який було видано в друкарні Києво-Печерської лаври 1627 р. Його автор – Павло Беринда – мовознавець-лексикограф, поет, перекладач, педагог, друкар, гравер. Над «Лексіконом» він працював понад 30 років. Тут є елементи енциклопедичного, тлумачного, етимологічного, орфографічного та деяких інших видів словників. «Лексікон» налічує 6982 реєстрових слова, складається з двох частин. У першій із них 4980 церковнослов'янських слів перекладаються тогочасною книжною українською мовою. У другій частині тлумачаться іншомовні власні назви та імена людей (2002 реєстрових слова) [11, с. 23].

Отже, перекладацька діяльність давньоукраїнських письменників, перш за все, мала на меті просвітницьку місію. Але глибоких досліджень цього питання в українському перекладознавстві ще обмаль. Маємо дослідження І. Корунця [5]. Одна з вагомих спроб заповнити цю прогалину належить дослідникам кафедри логіки Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого (м. Харків). Вчені Юркевич О. М. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри логіки академії і Бевз Н. В. – пошукувач кафедри теоретичної і практичної філософії цієї ж академії простежили проблему «Переклад філософських текстів в Україні: історія і сучасність» [13]. У публікації слушно завважено, що перекладацька писемність бере свій початок ще з часів Київської Русі, наголошується на високому рівні перекладів давньоруського періоду. В XV сторіччі розширюються культурні зв'язки українського

суспільства з Західною Європою, що потребувало неабиякої лінгвістичної підготовки учасників взаємовідносин. Важливу роль в історії культури східнослов'янських народів відіграла Острозька Біблія, надрукована Іваном Федоровим у Острозі 1581 року слов'янською мовою у перекладі з грецької. Ця книга для Заходу була своєрідним свідченням ідеологічної і моральної зрілості слов'янського люду.

У XVII столітті Києво-Могилянська Академія стає центром перекладацької діяльності. На більш високому рівні перекладаються в стінах Академії окремі біблійні тексти, філософські та богословські трактати. У 1734-1745 рр. (із перервами) тут навчався Г. Сковорода. Цікавою сторінкою укр. перекладної літератури XVIII ст. були переклади й переспіви Г. Сковороди з Овідія та Горація. Як зазначають вчені [13], «незважаючи на велику кількість досліджень..., малодослідженою залишається постать Г. Сковороди як блискучого перекладача і теоретика перекладу». Автори дослідження аналізують переклади Г. Сковороди з грецької, з латинської мов і наголошують на тому, що зауваження у видатного письменника щодо перекладу розсіяні у його примітках до творів. Наводиться приклад того, що Г. Сковорода поділяє перекладачів на дві категорії: перекладач-букваліст (translator) і перекладач-тлумач (interpretes) [10, с. 177]. У науковій розробці аналізуються і філологічні пошуки Г. Сковороди, простежуються його погляди щодо вибору перекладацького тексту, що дає можливість творчого підходу до перекладу. Слід зазначити, що спостереження про майстерність Г. Сковороди, які проведені фахівцями-філософами під кутом зору перекладу власне філософських творів в Україні, стануть у пригоді і лінгвістам для висвітлення багатогранної діяльності українського непересічного генія, і є безпосереднім внеском у теорію перекладу.

У Середні Віки переклади були переважно буквральними, в XVII – XVIII ст. – «вільними», для яких характерними були скорочення і навіть зміни. Пізніше перекладачі прагнуть до відповідності оригіналу, до точної передачі змісту і художніх особливостей твору. Але перекладацька діяльність залежала чи то від потреб «офіціозу», чи то від особистих смаків і уподобань перекладача. Умови в Україні XVII – XVIII ст. мало сприяли розвитку культури перекладу в залежності від політики відношення до українського народу. Спочатку Петро I, а потім Катерина II своєю політикою призвели до руйнації кращого в Європі вищого навчального закладу – Києво-Могилянської академії. Відбувається офіційний відтік українських науковців і діячів культури до Росії. Українська мова заборонена, а офіційною мовою стає російська. Григорій Сковорода більшість своїх перекладів здійснював російською мовою, і лише 7 творів було перекладено ним на українську книжну мову того часу [13, с. 243].

Список використаної літератури

1. Аполлонова лютня: поети XVII – XVIII ст. / Перед. В. Яременка; упоряд. та прим. В. Маслюка, В. Шевчука, В. Яременка; За ред. В. Кречотня. – К. : Молодь, 1982. – 320 с.
2. Білецький О. І. Візантійсько-Болгарська перекладна література [Електронний ресурс] / О. І. Білецький. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=292>.
3. Давня українська література: хрестоматія / За ред. М. М. Сулими. – 2-ге вид. – К. : Освіта, 1992. – 576 с.
4. Истрин В. А. 1100 лет славянской азбуки / В. А. Истрин. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 180 с.
5. Корунець І. В. Біля витоків українського перекладознавства / І. В. Корунець // Всесвіт. – 2008. – № 1/2. – С. 188–194.

6. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2007. – 752 с. – (Nota bene).
7. Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; відп. ред. О. В. Мишанич. – К. : Дніпро, 1989. – 591 с.
8. Микитась В. Л. Давньоукраїнські студенти і професори / В. Л. Микитась. – К. : Абрис, 1994. – 288 с.
9. Москаленко М. Н. Тисячоліття: переклад у Державі слова / М. Н. Москаленко // Тисячоліття: Поетичний переклад України-Руси : антологія. – К. : Дніпро, 1995. – С. 5–38.
10. Сковорода Г. С. Повне зібрання творів : у 2 т. / Г. С. Сковорода. – К. : Наук. думка, 1973. – Т. 1. – 532 с. ; Т. 2. – 576 с.
11. Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст. : довідник / Редкол.: С. П. Денисюк, В. Г. Дончик, П. П. Кононенко та ін. – К. : Либідь, 2000. – 360 с.
12. Шевчук В. О. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. / В. О. Шевчук. – К. : Либідь, 2004. – Кн. 1 : Ренесанс. Раннє бароко. – 400 с.
13. Юркевич О. М. Переклад філософських текстів в Україні: історія і сучасність / О. М. Юркевич, Н. В. Бевз // Філософські обрії. – 2009. – № 22. – С. 236–253.

Стаття надійшла до редакції 24.10.2013

T. M. Nikolchenko, M. V. Nikolchenko

PLACE OF TRANSLATION IN OLD UKRAINIAN LITERATURE IN THE X – XVIII CENTURIES

The problem of translation has its roots in antiquity. It proves to be multifold and versatile. The authors study the translation processes against the backdrop of the development of Ukrainian literature from its origins – translated Christian literature, to G. Skovoroda's works.

Keywords: *Slavic alphabet, translated literature, Byzantine Literature, Bible translations, Gospel, Psalms, the Apostle, Ukrainian poetry in Latin, Ukrainian poetry in Polish, translations of the Bible in Slavic languages, Ostromyr's Gospel, Peresopnytsky's Gospel, Ostrog's Bible by Ivan Fedorov.*

УДК 82-31

М. В. Норец

РОМАН Р. КИПЛИНГА «КИМ» – ВЕКТОР ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА ШПИОНСКОГО РОМАНА

Данная работа посвящена анализу жанровой доминанты шпионского романа Р. Киплинга «Ким». В исследовании предпринимается попытка проанализировать становление жанра шпионского романа в конце XIX – начале XX века, в контексте происходящих исторических событий, с учётом факта причастности автора тем или иным образом к деятельности британских спецслужб. Автор анализирует шпионский роман «Ким» с точки зрения его жанровой идентификации и его дальнейшего влияния на развитие жанра английского шпионского романа в целом. Предлагается рассмотреть роман Р. Киплинга «Ким» как роман, ставший прародителем и вектором его дальнейшей эволюции.

Ключевые слова: *шпион, жанр, жанровая доминанта, роман, герой.*

На развитие английского шпионского романа решающее влияние оказал Редьярд Киплинг. Он определил метафору шпионажа как Большой игры, рядовые участники которой беззащитны: «Умрем так умрем, и тогда наши имена вычеркнутся из книги» [5, с. 45].

Н. П. Михальская и Г. В. Аникин в книге «История английской литературы» [3] рассматривают роман Р. Киплинга «Ким» [5] как роман прародитель шпионской литературы и основатель жанра шпионского романа.

Цель данного исследования заключается в анализе становления и развития жанра шпионского романа в конце XIX века на примере романа «Ким» Р. Киплинга.

Актуальность представленной работы обусловлена отсутствием комплексного исследования поставленной проблемы в современном литературном пространстве.

Роман, как и все у Киплинга, был написан в рекордно короткие сроки (июнь 1899 – январь 1900), правда, по ходу публикации дорабатывался трижды. Книга печаталась в 1901 как сериал во влиятельнейших тогдашних литературных журналах и в том же году вышла отдельным изданием, снабженная иллюстрациями Локвуда Киплинга, отца писателя. Особый смак публикациям придавало то, что многие события связаны с железной дорогой вблизи Лахора, которая тогда только строилась, но знание Индии помогло писателю с такими подробностями воспроизвести ее, как будто он видел собственными глазами.

Американские критики восхищаясь мастерством воспроизведения в «Киме» Индии писали, что если бы Киплинг написал инструкции, как сделать койку с больничными углами, я бы прочитал эту инструкцию с удовольствием. Киплинг оказал громадное влияние на историю идей современного мира, подразумевая, что сами киплинговские стиль и образность так же сильно влияют на идеологию, как сформулированные идеи философов.

Роман представляет собой взгляд на британский империализм восторженными глазами подростка. Главный герой – Кимбол О’Хара – лахорский мальчишка-сирота, который зарабатывает на жизнь уличным попрошайничеством и исполнением поручений торговца лошадьми по имени Махбуб Али. По ходу дела выясняется, что афганский купец связан с британскими спецслужбами. От него Ким узнаёт о «Большой игре» за обладание Внутренней Азией, которую ведут между собой британское и русское правительства (именно после публикации романа этот термин вошёл в широкое употребление) [5].

Со временем Ким становится учеником заезжего ламы, который направляет его с поручением к британскому командованию в Амбале (англ. Ambala). Тамошние католические миссионеры, признав в Киме сына покойного ирландского офицера, направляют его на обучение в католическую школу в Лакхнау. Помимо классических дисциплин, в этом заведении Ким приобщается к ремеслу разведчика-пандит. По окончании школы его направляют с миссией в Гималаи, где он должен одурачить русских агентов и заполучить их секретные документы.

Причиной отсутствия нравственных угрызений, по нашему мнению, является тот факт, что Ким любит игру, приключения, риск – как всякий ребенок. Другой формы самовыражения и самоопределения он просто не знал. Ким видел в этом органическое продолжение своей жизни, способ существования. Вот почему он не воспринимал свою завербованность разведкой как нечто антииндийское, наносящее вред кому-либо. Замысел романа, возможно, шире, чем просто «шпионский», и герой явно выходит, причем с самого начала, за рамки роли шпиона, тем не менее проповедь идеи «мир по-британски», которой жили империалисты того времени, в этом романе явно не на

периферии, что дает нам право назвать его шпионским романом. Политика, Империя, Закон, которые являются скорее исходными посылками, на которых строится история Кима, посылки, не подлежащие обсуждению и тем более сомнению. Речь идет о поисках человеком своего места в жесткой, но безоговорочно им принимаемой иерархически выстроенной жизненной системе, где каждый элемент важен, ценен, необходим («братственен») в силу отведенной ему роли. Как бы сложна и противоречива роль ни была, она дана, предопределена, и ее необходимо выполнять. Для героя романа жизнь – это большая игра, и наоборот. И в ней все целесообразно: и его шпионство, и абсолютная кристальная искренность, и прямолинейность, даже детскость Ламы. И то, и другое – естественно.

Конечно, здесь очевидна столь свойственная Киплингу идеализация скрытого героизма. Более того, он «приговаривает» Кима быть вечно в тени: такова его роль в Большой игре, сорвать которую он не имеет права. По нашему мнению он и не претендует на это. Шпион, по определению, должен оставаться в тени.

Говоря о Большой игре, необходимо еще раз обратиться к структуре романа, в котором очевидны три композиционных узла. Первые пять глав в основном посвящены Ламе, и он – центральная фигура в повествовательной и сюжетной канвах. В главах с шестой по десятую рассказывается непосредственно о воспитании Кима и на «большой дороге жизни», и в школе святого Ксаверия для детей английских солдат, и в чудном доме Ларган-сахива, факира и колдуна, а на поверку – резидента английской разведки, где и формируется характер главного героя, его жизненные ценности. Можно проследить общую тенденцию формирования образа главного героя шпионских романов с позиции нравственного отношения к шпионажу – будь то шпионажу вынужденному – «под давлением», или шпионажу добровольному – из патриотических чувств. Тем не менее, как бы там ни было, «Ким» Р. Киплинга, на наш взгляд, стал поворотной фигурой в эволюции главного героя, от «наивного» к цинично-прожженному.

Наконец, главы с одиннадцатой по пятнадцатую – это сведение вместе всех сюжетных линий и персонажей в одной общей «игре» – мастерски разыгранной Хурри, Махбубом Али и Кимом интриге против русских разведчиков, проникших на территорию Пенджаба и выполняющих секретную миссию по «сколачиванию» антибританского союза северных индийских раджей.

Третий композиционный узел «сшивает» три основных элемента содержательной структуры произведения: духовно-религиозные искания Ламы, поиски Кимом Красного Быка на Зеленом Поле (им оказался флаг Мавирикского полка, в котором когда-то служил отец Кима) и собственно «Большую игру». При этом к концу романа выстраивается в одну причинно-следственную линию весь событийный ряд: повышенный интерес полковника английской разведки Крейтона к Киму, поиски агентами разведки «противника» (России) секретных документов у Махбуба Али в первой главе и причины покушения на него в восьмой главе, появление полицейского агента в четвертой главе, деятельность Бабу Хурри под личиной святого паломника в одиннадцатой главе и другие, поначалу кажущиеся мистическими обстоятельства. Иначе говоря, сюжет романа явно строится по аналогии с игрой, когда только к концу становится ясно, кто победил, а кто проиграл. Поэтому, в поэтике романа немало таинственного, недоговоренного, условного.

Необходимо подчеркнуть, что к концу романа значительно усиливается мотив самоидентификации героя и повышается уровень философской напряженности. Причем кульминация самопоисков совпадает с восхождением героев в горы, воспринимаемом как символ очищения и освобождения от мирских связей, «подъема к

истине». Герои Киплинга подобны дантовскому Поэту, поднимающемуся по семи ступеням горы Чистилища и на ее вершине достигающему и постигающему Земной, а потом и Небесный Рай: все выше они идут в горы, и все очевиднее перед ними открывается вечность мира и его бесконечность, вечные нравственные ценности, которые именно здесь подвергаются самым большим духовным и физическим испытаниям. «Наверное, здесь обитают боги, – сказал Ким, подавленный тишиной и причудливыми тенями облаков, плывущих во все стороны и тающих после дождя. – Это место не для людей!» [5, с. 206]. Именно в горах после глубоких снов-медитаций Лама находит свою Реку Стрелы, а Ким после тяжелых физических испытаний и болезни обретает истину превосходства Любви и Дружбы над всеми другими ценностями жизни. Причем горы «просветляют» даже таких далеких от идеала и философских поисков персонажей, как Махбуб и Хурри.

Однако при этом, именно в горах Ким и Лама оказываются активными участниками политической интриги. Таким любопытным образом, когда герои в буквальном смысле оказываются освобожденными от физической привязанности к земному миру, Киплинг соединяет на философском, метафизическом уровне частное, личное, социальное (политическое – в киплинговской интерпретации) и метафизическое (общечеловеческое). Таким образом, местом «просветления» и апогеем шпионской деятельности стали горы, соотносящиеся с состоянием возвышенности над людьми, сродни ощущениям кукловода, дёргающего за ниточки людей смертных. Так и шпион влияет на ситуацию незаметно для окружающего мира.

Как видим, это не простая история приключений героев, а рассказ о сложной, многоликой жизни и о сложных радостях приобщения к ней, жизни настоящего шпиона, о счастье естественного слияния с нею во имя полноты существования. Вот почему Ким наделен «способностью перевоплощаться в различные типы человеческих существ и таким образом видеть жизнь разными глазами» [5, с. 217]. На наш взгляд, концепция сосуществования двух миров – мира нравственного, в котором живёт и к которому принадлежит главный герой и мира физического, в котором в данный конкретный момент герой находится и выполняет долг – ярко представлена Р. Киплингом. Совершенно очевидно полемическое заострение всей концепции романа, направленной против декадентской и упадочнической бездеятельности и пессимизма. Идея человека действия явно романтизируется писателем. Он остается верен приверженности «мужскому культу»: не случайно Ким постоянно «мигрирует» между двумя мирами – миром Махбуба Али (физическим), приобщающего его к мужскому миру активного действия («Большой игре»; риску шпионажа), и миром Ламы (нравственным), миром повышенной духовности и «вглядывания» в себя. В Киме два этих мира соединяются, (недвоемирие, а сосуществование двух миров – нравственного и физического) и конфликт между ними благополучно разрешается.

На наш взгляд, жанровая доминанта данного романа не требует доказательств. Присутствуют политические интересы воинствующих государств в указанный исторический промежуток – Англия и английские колонии в Индии и Россия. Ким – есть тот самый главный герой, отстаивающий интересы государства, противостоящий хорошо организованной системе разведывательных органов; роман написан на фоне исторических событий и в архитектуре сюжета можно совершенно не прикладывая усилий увидеть это. Принадлежность писателя к деятельности спецслужб, которая была зафиксирована в той или иной форме является одним из важных компонентов жанровой доминанты. В середине 80-х годов Киплинг начинает совершать поездки по Азии и США в качестве корреспондента аллахабадской газеты «Пионер» («Pioneer»), с которой он заключил контракт на написание путевых очерков. Во время путешествий

он выполняет поручения британской разведки, работая под официальным прикрытием журналиста.

Киплинг принимал участие в англо-бурской войне 1899-1902 гг., отстаивая интересы Британской империи. Проповедь империалистических идей пагубно сказалась на творческой деятельности писателя. С начала XX в. он уже не мог создать ничего художественно ценного. Наиболее значительные произведения написаны Киплингом в 80-90-е годы. Лучшие его произведения, для которых характерны романтика смелых действий, верность долгу, романтика подвига, оказали сильное влияние на творчество Конрада [6], Стивенсона [10], Джека Лондона [7], Моэма [8].

В 1889 году он совершает долгое путешествие в Англию, где получает новое задание от МИ-5, а затем посещает Бирму, Китай, Японию. Он путешествует через все США, пересекает Атлантический океан, собирая информацию из неофициальных источников, связывая сеть британских резидентур и, в итоге устраивается в Лондоне.

«Ким» был одним из первых шпионских романов в истории английской литературы и оказал существенное влияние на становление и развитие этого жанра. Были последователи Киплинга, которые в основном эксплуатировали экзотическую сторону творчества писателя: многообразные цивилизации, одалиски, жрецы, кули, дервиши, таинственные восточные культы – все это противостоит, иногда помогает, мужественному, прямому как палка англосаксу.

Киплингский сюжет разбился на две группы последователей. Меньшая восприняла философию романа, участие в Большой игре, где нет правых и виноватых, а есть некая мистическая недосыгаемая, но притягательная цель-тайна. В таком стиле писали П. Андерсон («Игра империи») [2] и Дж. Мастерс («Лотос и ветер») [1]. Даже сам термин «Большая игра» был впервые введен Киплингом для обозначения тотального противостояния англосаксонской расы и России, и, кстати, не вышел из не только литературного, но и политического жаргона до сих пор. В романе Мастерса герой, опустошенный жизненными неурядицами, находит смысл существования в безымянном служении высшей цели. Роман напичкан размышлениями о судьбе, покорности року и всей прочей восточной экзотикой. И все это в стиле многостраничных размышлений, сопоставлений, философствования.

Вторая же группа последователей сосредоточилась на авантюрной стороне жанра: в конце концов, читателю и зрителю все эти навороты с философией и «Большой игрой» абсолютно чужды. Особенно здесь преуспели многочисленные создатели двойного агента Кима Филби, уже само имя которого указывает на генетическую связь этого образа с романом Киплинга. Ким Филби везде, где Англии/Америке плохо (в 1949 г. он, следуя велениям времени, перешел в ЦРУ) и он везде борется с коммунистическим режимом.

В многочисленных «шпионских» интерпретациях сам Ким также не забывается. В 2004 вышел роман Л. Кинга «Мэри Рассел» [4], где уже Шерлок Холмс и Мэри Рассел (другой популярный персонаж шпионской серии) в 1924 выручают из беды уже повзрослевшего, но все же состоявшего на службе Британской империи Кима. Ким как главный герой появляется в серии романов Т. Н. Мурари [9], который в 1980-х продолжил и развил похождения киплингского героя.

Список использованной литературы

1. Masters J. The Lotus and the Wind / J. Masters. – London, 1953. – 340 p.
2. Андерсон П. Игра империи / П. Андерсон. – М.: Эксмо-пресс, 2002. – 268 с.
3. Аникин Г. В. История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – М.: Высшая школа, 1975. – 528 с.
4. Кинг Лори Р. Ученица Холмса / Лори Р. Кинг. – М.: Новости, 2002. – 336 с.

5. Киплинг Р. Ким / Р. Киплинг. – М.: Высшая школа, 1990. – 240 с.
6. Конрад Дж. Сердце тьмы. Тайфун. Фрейя Семи Островов / Дж. Конрад. – С-Пб.: Азбука, 1999. – 320 с.
7. Лондон Дж. Избранные произведения в трех томах. / Дж. Лондон. – М.: Мегapolis-экспресс, 1993. – 1056 с.
8. Моэм У. С. Собрание сочинений в 5 томах / У. С. Моэм. – М.: Художественная литература, 1991. – 3360 с.
9. Мурари Т. Н. Арджуманд. Великая история великой любви / Т. Н. Мурари. – М.: Рипол Классик, 2010. – 432 с.
10. Стивенсон Р. Л. Собрание сочинений в 5 томах / Р. Л. Стивенсон. – М.: Экспресс, 1994. – 1240 с.

Стаття надійшла до редакції 31.10.2013

М. В. Норець

РОМАН Р. КІПЛІНГА « КІМ » – ВЕКТОР ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ ШПИГУНСЬКОГО РОМАНУ

Дана робота присвячена аналізу жанрової домінанти шпигунського роману Р. Кіплінга «Кім». У дослідженні робиться спроба проаналізувати становлення жанру шпигунського роману наприкінці XIX – початку XX століття, в контексті історичних подій, що мають місце у романі, з урахуванням факту причетності автора тим чи іншим чином до діяльності британських спецслужб. Автор аналізує шпигунський роман «Кім» з точки зору його жанрової ідентифікації та його подальшого впливу на розвиток жанру англійського шпигунського роману в цілому. Пропонується розглянути роман Р. Кіплінга «Кім» як роман, що став прабатьком і вектором його подальшої еволюції.

Ключові слова: шпигун, жанр, жанрова домінанта, роман, герой.

V. M. Norets

THE NOVEL «KIM» BY R. KIPLING AS THE VECTOR OF EVOLUTION OF THE SPY NOVEL

The article is dedicated to the analysis of the genre dominant of the spy novel by Rudyard Kipling «Kim». The author makes an attempt to analyze the forming of the genre of spy novel of late XIX – early XX century. It is made in the context of the historical events of the period under discussion, taking into account the fact of the author's belonging to the British Intelligence agency. The author analyzes the spy novel «Kim» from the point of view of its genre identification and its further influence on the development of the genre of English spy novel in general. The novel by Rudyard Kipling «Kim» is suggested being considered as the forefather and the vector of its further evolution.

Keywords: spy, genre, genre dominant, novel, protagonist.

УДК 821.161.2-3Мор(043)

Л. В. Романенко

**ПОСТАТЬ ІВАНА СІРКА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(на матеріалі творів М. Морозенко «Іван Сірко, великий характерник», «Іван Сірко, славетний кошовий»)**

Пропонована стаття досліджує особливості інтерпретування постаті Івана Сірка у творах Марії Морозенко «Іван Сірко, великий характерник», «Іван Сірко, славетний кошовий». Метою роботи є розкриття особливостей художнього бачення козацьких реалій, звернення до містичних сил, які були помічниками козакам у перемозі над ворогами, а також аналіз і співставлення особливостей відтворення цього персонажа в художньому тексті й історичних джерелах.

Ключові слова: характерник, кошовий, образ, поетика, художній текст.

На сучасному етапі розвитку української літератури все більше зростає інтерес до таємниць вітчизняної історії. З часом відкриваються різні сторони життя запорозьких козаків – славетних захисників рідної землі. Проте найбільший інтерес привертають до себе спогади про козаків, що мали надзвичайні сили і називалися характерниками.

Відомості про цих козаків достатньо представлені в українському фольклорі, втілені в образотворчому мистецтві. Були спроби дослідження їх здібностей з наукової точки зору. Проте в літературі ці герої були представлені не так чисельно. Поодинокі згадки про них зустрічалися у писемних джерелах, але останнім часом їх чисельність значно збільшилася. Образи козаків-характерників по-різному інтерпретуються в різних дискурсах, проте спільним залишається те, що до цих постатей інтерес не згасає.

Серед характерників найяскравішою постаттю є Іван Сірко, якого поважали козаки і боялися вороги. Чудо його народження уже вказувало на те, що він здобуде славу Україні.

Метою цієї розробки є визначення художніх особливостей у змалювання постаті славетного козака в літературі на матеріалі творів Марії Морозенко «Іван Сірко, великий характерник», «Іван Сірко, славетний кошовий». Найважливішими **завданнями**, які ставляться перед нами, є простеження особливостей відтворення образу Івана Сірка в літературних текстах, усній народній творчості та аналіз історіографічного матеріалу про цю людину.

Питання визначення ідентичності і неповторності української душі, душі оборонця рідної землі і на сьогоднішній день залишається актуальним. Якщо на сьогоднішній день ґрунтовні дослідження фольклору дають можливість зрозуміти, яким бачили Івана Сірка українці, то робота з літературними текстами наразі триває. Досить виваженою і науково обґрунтованою є робота Наталії Рудакової «Художня трансформація образу козака в українській народній прозі» (2008), де вона охоплює усі сфери життя і діяльності козаків, описані у народному епосі, а також торкає цікавий аспект буття запорожців – існування серед них характерників.

Актуальність дослідження визначається дозрілою потребою з'ясування специфіки художнього моделювання образу Івана Сірка в українській літературі. Окрім того, один із аспектів проведеного дослідження зумовив потребу переосмислити систему історичних образів у ХХІ столітті, переоцінити бачення суспільно значущих процесів і явищ. Необхідно остаточно спростувати ті викривлення української історії, які сформувалися в радянській дійсності. Зокрема, коли постало питання про

перепоховання славетного героя, один із представників влади некомпетентно назвав Івана Сірка «петлюривцем»: «а до могили «ворога радянської влади», слід ставитися відповідно» [1, с. 526]. Тож такі твердження сучасна наука спростовує і висвітлює події доби козаччини без «совєтської» заангажованості.

Козацтво завжди привертало увагу українських і зарубіжних дослідників, які прагнули до всебічного аналізу цього феномена. У науці донині існує декілька теорій походження козаччини: етнічна розглядає козако-руський народ як особну етнічну групу; етимологічна виводить назву «козаки» від слів «коса», «коза», «козари» тощо, пов'язуючи виникнення козаччини зі староруськими часами. У козаччині вбачають українську народну стихію, аналогічну староруській (озброєна громада староруських часів із татарським іменем). М. Максимович у свою чергу відзначав, що початки козацької організації простежуються уже на початку XVI століття. С. Качала в роботі «Очерк истории юго-западной Руси» (1885) відзначав: «Безсумнівно, що в справі зовнішніх зносин держави боротьба козаків із татарами була захистом свободи, особистої, територіальної та майнової безпеки проти диких азіатів... Обороняючи Русь і Польщу, козаки разом із тим захищали від магометанства й усю Європу, що становить їх величезну заслугу в історії загальноєвропейської культури» [2, с. 297].

Українська історія – це дзеркало трагічної долі нашого народу, який володів знаннями, що були значно вищими за знання їхніх сучасників із інших етносів. І досі навколо українців, зокрема козаків, існує такий собі ореол містичності.

Це пояснюється побутуванням у народі оповідей про козаків, які мали надприродні сили і могли впливати і на своє життя, і на долю свого народу у битвах.

В українських легендах та переказах широко представлене явище характерництва. Серед козаків були в пошані так звані козаки-характерники (химородники (чаклуни), знахарі тощо). Вони вмели ховати і знаходити скарби, заговорювати рани, миттю переноситися з одного місця на інше, насилати на своїх ворогів сон і ману, перетворюватися на вовків та інших звірів, могли довго знаходитись під водою, ходити по воді, були невразливі до шаблі, вбити їх можна було тільки срібною кулею або гудзиком. Найвідомішими такими козаками були Іван Сірко, Семен Палій, Северин Наливайко, Максим Кривоніс, у XIX столітті такі здібності приписувалися уже ватажкові народного повстання Устимові Кармалюкові.

Сучасна українська література характеризується пошуками письменників у тематиці. Тому таке явище, як нове українське фентезі, характеризується тяжінням до славного минулого України та наданням цим подіям казковості. У творчості Тараса Завітайла є цілий цикл творів, у яких одним із головних героїв є козаки-характерники («В тіні янгола смерті», «Зброя вогню», «Діти Праліса»); Валерія та Наталі Лапікурів «Чарівна брама» та трилогія Володимира Рутківського «Джури козака Швайки», «Джури-характерники», «Джури і підводний човен». Побіжно характерники згадуються в романі Ярослави Бакалець та Ярослава Яріша «Із сьомого дна», а також Юрія Сороки «Іван Богун». Нещодавно до цього переліку долучилися твори Марії Морозенко про Івана Сірка, призначені для читання юнацької аудиторії.

З-поміж інших характерників найчастіше згадується ім'я Івана Сірка, овіяне славою, бо він не програв жодного бою. Після його смерті, за народними джерелами, козаки перемагали ворогів, виставляючи наперед відрізану руку Сірка.

Надзвичайна хоробрість і сила Сірка були засвідчені не тільки в українських джерелах. Польський хроніст Весп'ян Кохановський дав таку характеристику кошового: «Страшний він був в орді, бо був досвідчений у військових справах і відважний кавалер... гожий чоловік, вояцької натури і не боявся ані сльоти, ані морозу, ані сонячної спеки. Він був чуйний, обережний, терпляче зносив голод, був рішучий у

воєнних небезпеках. Влітку він перебував на порогах, а взимку – на українському пограниччі. Він не любив марнувати час або упадати коло жіноцтва, бо раз у раз бився з татарами...» [3]. Українські історіографи, зокрема Юрій Мицик, давали йому таку характеристику: «...мав зріст 174 – 176 см, правильні риси обличчя, рівний ніс, на нижній губі з правого боку в нього була червона пляма. Сучасники вважали це знаком, даним Богом, щоб відрізнити його від звичайних людей...» [1, с. 517]. Не оминає цієї особливості його зовнішності М. Морозенко у повісті «Іван Сірко, великий характерник». Тільки в цьому випадку знак на його обличчі трактувався громадою як щось небезпечне – не від Бога, а диявола: «- Не плач, маленький, дай, витру тебе, як слід. Бачиш, ось червона пляма на нижній губі.

Аж раптом...

Ні, це не могло бути правдою. Немовля вхопило її за палець, притьмом всунуло його до рота і... вкусило.

Тоді молода повитуха обережно підняла верхню губку дитини і завмерла від подиву – по обидва боки тонесеньких ясен стирчали гострі різці.

- Він же із зубами! – прошепотіла та [молода повитуха. – *Л. Р.*] застережно.

- Нічого-нічого, кусатиме ними проклятих бусурманів. Родима пляма біля губи – Божий знак на те» [4, с. 11, 12, 13]. І далі: «Мій син народився на славу справу – біля правої губи має він особливу відмітку, родиму. Це Божий знак. І хто посягне на життя мого сина, мусить спершу позмагатися силою не з немовлям, а зі мною. А те, що має кілька зубів хлопчак від роду – хай і так, знаю, рватиме він цими зубами лютих бусурманів... Великою людиною стане. Не ховатиметься під спідницею, як роблять це «деякі козаки»!...» [4, с. 25]. Проте у Мерефі, де мешкали батьки Сірка, ходили різні чутки, уже з самого народження його боялися через свою темноту і неосвіченість: «Поміж людей обачним вужем повз шепіт: «Баба Килина – перша жертва того...», «Служниця втекла з хати, не хоче бавити дияволеня», «Кажуть, що воно пиріг вчора з'їло. Подумати тільки, день, як народилося, а жує, мов однорічне дитя», «Зуби – то перший знак лихого вбивці. Матимемо з ним велике зло», «Ой недарма ж Половчиха над ним плаче, сказано ж, горе, а не втіха»... [4, с. 21].

Щодо суто людських рис характеру Івана Сірка, то сучасники відзначили його розважливність, почуття високої гідності й водночас доступність, демократичність: «У побуті він був до аскетизму скромним і глибоко віруючим, не вживав міцних напоїв. На Січі жив у курені, їв разом з козаками з одного казана, носив, як і всі, простий одяг. Вважалося, що за своїми спартанськими звичками кошовий нагадував київського князя Святослава. Все, що здобувалося в бою, віддавав іншим. Жертвував на храми та монастирі. Гуманно ставився до бранців, відпускав без викупу на волю всіх немусульман, зокрема євреїв. За кривду, заподіяну полоненій туркені, татарці або черкешенці, міг навіть присудити до кари на смерть» [1, с. 517].

Дмитро Яворницький дав характеристику кошового: «І за характером, і за всіма своїми діями Сірко представляв собою тип справжнього запорожця. Він був хоробрий, відважний, завзятий, не завжди стійкий, не завжди вірний своїм союзникам; він любив іноді погуляти і добре підвипити і в хмелю показати свій козацький запал; він був схильний хвилинно захопитися новою думкою, новою справою, щоб потім відмовитися від власного наміру й прийти до цілком протилежного рішення... «Нужда закон змінює», – часто говорив Сірко, і, очевидно, діяв відповідно до свого улюбленого прислів'я» [3].

В літературних творах образ Сірка має фольклорне походження, адже змальовується не як історична постать, а як персонаж героїчного народного епосу, якому приписувалися різні надприродні здібності та таланти: «На учті я немало

дiзнався ...про того характерника Сiрка...Вiдважний, мов лев, i хитрий, як змiй... Говорили про Сiрка таке, що вiн у сорочцi народився, що зразу пiсля народження пирiжок зi столу почав гризти...» [5, с. 315].

Перша книга Марії Морозенко «Іван Сірко, великий характерник» в руслі народнопоетичної традиції розповідає про народження і молоді роки Івана, коли відбувалося його становлення і виховання козацьких якостей. Звичайно, твір сучасної авторки розрахований на сприйняття дітей середнього шкільного віку, а отже і мова твору проста і невимушена, і джерела, які письменниця використала, переважно фольклорного походження.

Характер Івана формувався iще в дитинствi, про що свiдчать побоювання матерi: «- В тобi, сину, немов двi часточки людини живе: одна часточка – це мiй лагiдний слухняний хлопчик, який маму i тата шанує, до порад дослухається, а iнша частка – це казна-що, тiльки й того, що люттю наповнене та непослухом. I цi двi часточки повсякчас змагаються мiж собою, краючи моє серце...

...все те, що вимовили материнськi вуста, не було для нього щойно вiдкритою таємницею. З найперших крокiв по землi вiн почував у собi двi дужi непоборнi сили – одна бездумно поривала до рвучкостi, а iнша – запобiжно зупиняла на мiсцi. Одна вабила, iнша оберiгала. Вiн метався помiж цих двох сил, не знаючи, до якої пристати» [4, с. 37–38].

Батькове виховання було безкомпромiсним, його хотiли бачити справжнiм козаком, який стоятиме i за себе, i за рiдних: «Iз малих лiт Іван Половець мав буйний норев. Тому й не дивно, що не раз на лобi носив гулi, а на тiлi – синцi. Заледве що зiп'явся на ноги, з такими щедрими «гостинцями» вiн часто-густо повертався iз вулицi, отримуючи вiд матерi жалiсть та картання, а вiд батька, на противагу, «на горiхи» та ще й сердите повчання:

- I що ти за козак, що даєшся до побиття?! Давай, сину, здачi, та так, щоби до твого чуба нiякi халамидники не потикалися бiльше» [4, с. 38–39].

Той образ, який подає авторка наскрiзь фольклорний, починаючи з тих звинувачень, якi кидали йому односельцi, звинувачуючи у вiдьомськомu походженнi. Таку властивiсть авторка пояснювала його призначенням, яке побачила у ньому стара повитуха Килина Морозиха, у чудi, яке трапилося з ним, коли в нiч на Івана Купала вiн знайшов квітку папоротi i почав розумiти мову тварин, у дружбi його iз вовком та конем, якi до останнього були йому вiрними товаришами. Той кiнь, який рятував його у найзапеклiшому бою, який був невразливий до куль i шабель. Його боялися так само, як i його господаря: «Характерник Сiрко, схрестивши долонi на грудях, стояв непорушно, не сходячи ани на крок iз мiсця, доки його вiрний кiнь не розчинився у просторi ночi. Коли ж звiдала почулося кiнське iржання, а затим негадано – тоскне вовче виття, вiн, обхопивши голову руками, сiв на траву» [6, с. 246].

У багатьох народних творах оспiвуеться побратимство козака та коня. Кiнь – не лише вiрний товариш у бурхливому козацькомu життi, а й iстота, що може пророкувати смерть. Про це дуже добре свiдчать народнi легенди i перекази, присвяченi уславленому народному улюбленцю, непереможному запорозькомu отаману Івановi Сiрку.

В українськомu фольклорi образи коня та козака тiсно переплiтаються, породжуючи специфiчну iстоту, подiбну до грецького мiфiчного кентавра. Людина-воїн i бойовий кiнь перебувають в особливому симбiотичномu зв'язку, а головне їхнє завдання – перемога над ворогом [7, с. 125].

Зв'язок козака iз вовком-побратимом також неодноразово фiксувався у народнiй творчостi. Цей зв'язок сягає ще давнiх часiв, бо поняття характерника було

безпосередньо пов'язане із вовком. У легендах найдавніших часів згадується назва воїна-звіра. Важливу роль у релігійному світогляді чоловічих таємничих військових громад відігравав образ тотема звіра-хижака (часто зустрічається згадка саме вовка, перевертня, вовкулаки). Напевно вовк в уявленні людей уособлював у собі всі якості, які повинен був мати воїн – витривалість, хоробрість, уміння боротися до останнього подиху.

Култ воїна-вовка відомий був і на території України. Уперше зображення такого воїна з'явилося на кам'яних антропоморфних стелах Північного Причорномор'я у III тис. до н.е., де жили найдавніші індоєвропейці. Пізніше це явище стало відоме і на території Київської Русі, і зрештою відтворилося в українській народній прозі доби козаччини.

У легендах про козаків-характерників велися оповіді про те, що хлопчик, який потрапляв на навчання до волхвів, отримував собі друга – вовка, з яким далі опановував таємниці характерництва. У деяких оповідях йдеться про те, що самі козаки могли перетворюватися на вовків і через це їх називали вовкулаками. У Івана Сірка був такий друг (у творі «Іван Сірко, великий характерник»), але під час навчання його було необережно вбито, за що майбутній характерник дуже карався.

У творі «Іван Сірко, славетний кошовий» головний герой – уже досвідчений козак, який володіє таємними знаннями та прославився як завзятий козак. Офіційна історіографія характеризувала його діяльність як завзяту боротьбу з ворогами українського народу – Кримським ханством і Туреччиною, проте «Сірко іноді випускав з поля зору проблеми загальноукраїнського масштабу. Його політичний світогляд був дещо обмеженим.

Так, зокрема, він недооцінював діяльність гетьманів, які прагнули утвердити Українську державу, і мимоволі шкодив їхнім важливим планам» [1, с. 518].

Як і Іван Богун та багато інших представників козацької верхівки, він болісно сприйняв смерть Богдана Хмельницького, якого дуже поважав і був поряд із гетьманом у багатьох звияжних битвах. Він відчував, що ця смерть стала трагедією для України, бо почалася боротьба за владу, що не покращувала життя народу. Його боротьба була спрямована проти турків, які зрештою його боялися і поважали. Султан захоплювався і дивувався його порядності (хоч і ненавидів його). Діяльність Кармалюка оцінювалася як позитивно, так і негативно. При цьому неважко помітити (це спостерегли письменники, історики і навіть тогочасна влада), що народ цілком довіряв йому): «Чув, що поляки вдавалися до підкупу. Дурноголові шляхтичі не відали, що золоті червінці та коштовні прикраси – для цього гяура ніщо. Кажуть, він засміявся в очі підносицям дарів: «Я не баба, щоб носити всілякі брязкальця». І летіли пріч монети й золоті ланцюжки. А за ними й голови шляхтичів» [6, с. 202].

Свої характерницькі здібності Іван Сірко проявляв у бою. Боротьба козаків-характерників із ворогом вважалася вершиною бойового мистецтва. У народній пам'яті характерництво овіяне нев'янучою славою, ореолом легендарності. Деякі запорожці настільки розвивали свою внутрішню енергію, потенціал і досягали таких незвичайних успіхів у цьому, що чимало сучасників були переконані, що в козаків «вселялися» якісь надприродні сили. Козаки-чаклуни, скажімо, володіючи певними прийомами впливу на психіку ворога, «зачаровували», «заворожували» його, вивідуючи при цьому військові таємниці тощо: «Це – страшний чоловік (Іван Сірко. – *Л. Р.*). Він знає те, чого ніхто з-поміж людей не відає. Бачив я сам, на шиї своїм воїнам понавішував захисні амулети, що на них густо нанизані якісь бульбочки. Ці бульбочки рятують від голоду і спраги, допомагають проходити під водою та зачайтись у непрохідному болоті. Навіть сліпці поряд із ним – відчайдушні та непохитні... Навіть і кінь, що носить гяура-Сірка на собі,

навчений виносити свого господаря з найлютішої січі...» [6, с. 202–203].

Козаки-характерники вміли залякати супротивника, переконати його в своїй нездоланній силі, непереможності, в тому, що їх не вражає ні куля, ні шабля, ні вода чи вогонь. Вороги нерідко вірили, що серед козаків були такі, які голими руками могли брати розпечені ядра чи вміли «обходити» кулі та ін. Характерники справді могли непоміченими проникнути у ворожий табір, наробити там лиха і неушкодженими повернутися назад.

Крім того, що характерники були чудовими воїнами, вони також були і знахарями, уміли лікувати рани, мали зв'язок з силами природи. Зокрема місяць впливав не лише на магнітне поле планети, а й на людську психіку. Згідно з певними фазами місяця наші предки розпочинали роботу на полях. Із місячними фазами пов'язане й збирання лікарських рослин у народній медицині, котре повністю підтверджується нині сучасною наукою. У науці дотепер відоме таке явище, як лунатизм. Відомо, що під час повного Місяця магнітні хвилі впливають на стан людей і тварин не лише вночі, а й удень, а для Івана Сірка це був час, коли він отримував певні знання: «Як зачарований, дивився Сірко на це диво: посеред міриадів зірок сяяв повний місяць, поволі прихилиючись до землі. Вражений чоловік відступив на крок і відразу ж почув тихий сплеск води... Сірко роззирнувся: він стояв у невеликому круглomu озерці, що невідь-звідки розлилось під його ногами...» [6, с. 70].

Козацькі характерники знали таємниці цих явищ і вміли користуватися місячними фазами для входження в змінений стан свідомості. Наприклад, як зазначає Н. Рудакова, поранених козаків лікували, вводячи їх у гіпнотичний транс (при цьому їм не дозволяли спати), і співаючи певні пісні. Це давало змогу робити складні операції: витягати кулі з тіла чи складати переламані кістки, не використовуючи при цьому знеболення. Саме ці знання дозволяли козакам «напустити ману» (туман) і на ворогів, а часом так їх загіпнотизувати, що ті, мов вівці, покійно йшли за січовиками. Для цього існували спеціальні замовляння, використовувалося виття по-вовчому, крик пугача тощо.

Такою дивною, як і життя, була і смерть Івана Сірка. Проживши довге життя, він відчував наближення своєї смерті і в останні дні найприємнішим для нього місцем була пасіка, яка приносила йому спокій і давала можливість проаналізувати своє життя.

Із переказів дізнаємося, що після смерті Сірка запорожці сім літ возили перед військом його відрубану правицю, що допомагала перемагати супротивника. В одному з творів міститься свідчення про те, що в цій руці легендарного кошового був затиснутий меч. Хто знайде руку і візьме меч, той назавжди залишиться нездоланим. За легендою, той, хто хотів отримати силу Сірка, повинен був три ночі носити землю на його могилу.

В інтерпретації Марії Морозенко Іван Сірко залишив такий заповіт: «Бог свідок, що ніколи не бажав я руйнувати мою Батьківщину; не хвалячись правду кажу, що всі мої діла спрямовані на те, щоб робити шкоду нашим ворогам, бусурманам. І як я помру, то одберіть у мене праву руку і носіть її сім років; хто буде мою руку носити сім літ, той володітиме нею все одно, як я сам володів би; а де трапиться вам яка пригода, де вас нещасна хвиля спобіжить: як на воді, то кидайте руку у воду – і хвиля втишиться, як на землі – не буде вам ніякої прикrostі; а після семи років поховайте її в мою могилу. І хто буде ту могилу шанувати, братиме навкруги землю та могилу обсіпатиме, то я його сам своєю силою буду обдаровувати» [6, с. 260–261].

Доба українського козацтва – це період найбільших звершень, час піднесення нації. Ім'я Івана Сірка вписане в історію нашої держави. На відміну від інших історичних персоналій, що стали об'єктом змалювання в художніх текстах, немає жодного твору, в якому б І.Сірко був представлений у негативному плані. Жодним

своїм вчинком він не заплямував своєї честі, бо був справедливий до побратимів і рішучий у бою з ворогами. Художні твори про Івана Сірка, запропоновані сучасному читачеві, заґрунтовані на фольклорному матеріалі, де кошовий представлений як ідеальний герой, визволитель рідного народу.

Список використаної літератури

1. Апанович О. М. Козацька енциклопедія для юнацтва: Кн. ст. про іст. буття укр. козацтва / Олена Апанович; упорядкув., текстол. підготов. О. Яремійчук; наук. ред., авт. післямови Ю. Мицик. – К.: Веселка, 2009. – 719 с.
2. Качала С. Очерк истории юго-западной Руси / С. Качала // Киевская старина. – 1885. – № 2. – С. 295–297.
3. Іван Сірко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://svoboda-vo.at.ua/publ/ivan_sirko/1-1-0-67.
4. Морозенко М. Іван Сірко, великий характерник / Марія Морозенко. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2010. – 166 с.
5. Бакалець Я. Із сьомого дна / Я. Бакалець, Я. Яріш. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. – 400 с.
6. Морозенко М. Іван Сірко, славетний кошовий / Марія Морозенко. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – 266 с.
7. Рудакова Н. І. Художня трансформація образу козака в українській народній прозі: дисертація на здобуття наукового ступеня к. філол. наук: спец. 10.01.07 «Фольклористика» / Н. І. Рудакова. – К., 2007. – 179 с.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2013

L. V. Romanenko

FIGURE OF IVAN SIRKO IN UKRAINIAN LITERATURE (based on materials of works of M.Morozenko «Ivan Sirko, a great kharakternyk», «Ivan Sirko, a renowned colonel»)

This paper reveals peculiar features of interpreting Ivan Sirko's personality in the works of Mary Morozenko «Ivan Sirko, a great kharakternyk », «Ivan Sirko, a renowned colonel». The article aims to outline the features of artistic vision of cossack realities as well as to appeal to mystical forces, which helped the cossacks to defeat their enemies. The author highlights peculiar features of this character in fiction and historical sources.

Keywords: kharakternyk , colonel, image, poetics, fiction.

УДК 821.161.2 Жил(045)

К. Г. Сардарян

КОЛЕКТИВНИЙ ПОРТРЕТ ДОБИ (на матеріалі книги спогадів «*Homoferiens*» І. В. Жиленко)

У статті розглянуто колективний портрет доби (на матеріалі книги спогадів «Homoferiens» І. В. Жиленко), що є джерелом унікальної історико-культурологічної інформації, осягненням часу; з'ясовано, що осмислення цих свідчень дозволяє зрозуміти добу, побачити її діячів, дає відчуття доторку до реалій.

Ключові слова: мемуари, панорама, хроніка доби, щоденникові записи, портрет, біографічний, історико-культурний контекст.

Окремі аспекти творчого доробку І. В. Жиленко постали в центрі уваги літературознавців, дослідження яких з'являлися здебільшого у вигляді статей та частин наукових розвідок літературознавчого характеру. Розглядали доробок І. Жиленко такі науковці, як М. Жулинський, Д. Дроздовський, М. Коцюбинська, Д. Кишинівський, В. Сулима, Г. Штонь, М. Штолько. Творчість Ірини Жиленко ще не була предметом системних досліджень в українському літературознавстві, загальна творчість письменниці досліджувалася критиками переважно побічно. Таким чином, **актуальність** теми роботи продиктована потребою висвітлення творчості Ірини Жиленко як релевантного сегмента сучасної літературної картини.

Метою статті є осмислення художнього відображення об'єктивної дійсності в книзі спогадів І. В. Жиленко «Homoferiens», визначення естетичної вартості твору та його місця в українському літературному процесі. Поставлена мета передбачає вирішення наступних **завдань**: на основі епістоляріїв та фактів біографії мисткині осмислити соціально-історичні та духовні реалії минулого та сучасного; звернення до цього цінного твору допоможе зрозуміти безпосередній та опосередкований вплив історичних подій на життя людини.

Характерний для доби інформаційний шар відкрився у книзі спогадів Ірини Жиленко «Homoferiens», більша частина якої побудована на листах авторки до її чоловіка Володимира Дрозда, що перебував у війську, а також відповідей самого Дрозда та листів друзів до подружжя Дрозд-Жиленко. Варто зазначити, що епістолярії, які формують основу твору, оздоблені сучасними автокоментарями мисткині. У спогадах Ірини Жиленко виразно окреслюється образ авторки та її сучасників. Листи гармонійно включені у тканину спогадів, вони документально підтверджують духовні пріоритети авторки та її кореспондентів. Крім того, до книги спогадів «Homoferiens» входять фрагменти творів, щоденникові записи, вона позначена різноманітністю та фрагментарністю, що не дозволяє охопити повноту епохи літературної доби, а лише відкриває неповторну індивідуальність та правдиве історичне тло зображуваного часу та його творців.

Цікавими вкрапленнями у канву твору є гострі критичні зауваження щодо стану української літератури, культури, преси. Ці міркування мають вагоме значення для історії літератури, культури загалом. Оцінки максимально об'єктивні, незважаючи на особисті симпатії. У спогадах Ірина Жиленко подає детальні портрети найближчих друзів: Івана Світличного, Івана Дзюби, Євгена Сверстюка, В'ячеслава Чорновола, Опанаса Заливахи, Віктора Зарецького. Поетеса називає своїх друзів «лицарями без страху та докору», справжніми чоловіками: «Вони були талановиті і прекрасні» [1,

с. 157]. В неї були різні почування до друзів. Іванові Світличному Ірина Жиленко «плакалася у жилетку», з Віктором Зарецьким – навпаки, поетеса відмічала його ніжну, сентиментальну вдачу. Євгенові Сверстюку мисткиня присвячувала цикли палких любовних віршів.

Крім чоловіка, звичайно, були й інші адресати листування Ірини Жиленко, і то все імена авторитетні для української культури, – Євген Концевич, Євген Сверстюк, Іван Світличний, Євген Гуцало, Борис Олійник, В'ячеслав Чорновіл, Людмила Скирда та інші. Матеріали ці мають неоціненне значення автентичних відомостей, є свідченням зусиль української інтелігенції налагодити культурне життя в атмосфері ідеологічного пресингу.

В листах та щоденникових записах присутні досить влучні характеристики окремих культурних діячів, оцінки, літературні портрети. Ірина Володимирівна з цього приводу зазначає: «Мені закидали, що у моїх спогадах «усі хороші». Але ж я не брешу. У мене так очі налаштовані, щоб бачити в людині передусім добре. Невже правдивіше бачити передусім – лихе? А втім, скільки авторів, стільки й бачень. У мене «всі хороші», у когось іншого «всі погані». От і повнота картини. Мемуари свідчать передусім не так про час і людей, як про самого автора. Недобра людина, озираючись у минуле, мовби щоразу розгризає ампулу з отрутою, зашитою в комірці. Це – коли нечисте сумління і нездійснені заміри. І всім своїм згірклим від тієї смертельної гіркоти нутром – людина мстить... На людях, на фактах, на літературі, на історії. Мстить івиліплює самого себе заново, відтворює, мов Фенікса із попелу, добродесним, всевидячим, котрий не відає кумирів тощо. І старі плечі аж випростовуються гордовито під уявною мантією судді всіх своїх сучасників. Усіх, окрім себе. Як я боюсь відчуття отакої мантії на своїх плечах!» [1, с. 343]. Ірина Жиленко підкреслює, що у своїх мемуарах бачила Україну лицарів та романтиків, вона не засуджує тих, хто нарікає на українську дійсність, хто «перекреслив для себе Україну», оскільки й у таких людей є правдиві міркування, своя правда.

З усього відбиття фактів, настроїв, характеристик, оцінок, роздумів, медитацій досить чітко окреслюються постаті адресата та адресанта, тому ми з легкістю можемо визначити з ким мисткиня веде епістолярний діалог. Представлений у книзі спогадів матеріал, що складається не лише із листів та щоденникових ілюстрацій, позначений змістовністю, гармонійністю вплетення до загальної канви твору. Ірина Жиленко зазначає стосовно щоденникових записів: «Вони таки прислужилися. Передусім – мені самій. Бо це розкіш – гортати ці пожовклі сторінки і читати про наші мало не щоденні у той час кавування з Євгеном Сверстюком і нескінченні, прекрасні наші розмови...» [1, с. 441].

Загалом книга спогадів «Homoferiens» ілюструє інтерес авторки до історії та сьогодення, Ірина Жиленко до складу твору залучає щоденникові записи задля документального розкриття історико-культурних фактів доби. Наприклад, захоплено поетеса нотує 12.IV.61 р. у щоденнику:

«Людина у космосі!

Корабель-супутник з людиною на борту!

Перший космонавт світу Юрій Гагарін!

Я плакала. Весь день вітала всіх з величезним святом! Мене теж усі вітали. І в голосах чудилися радісні сльози» [1, с. 93].

На основі власного переживання авторка у щоденнику освітлює соціально-історичний факт київської трагедії, що відбувся 13.III.1961 р.: «На Куренівці прорвало греблю штучного озера. Залиті брудною водою, мулом, багном Куренівка і частина Подолу. Вода стоїть до чотирьох метрів. Сотні загиблих. Гинуть пожежні машини,

танки, солдати, що рятують людей. Куренівку просто змило, зруйнувало. З намулу витягають мертвих жінок, дітей. Міліція не підпускає близько нікого. Кажуть, що затопило дитячий садок і всі діти загинули. Серце скавчить і відмовляється в усе це повірити...» [1, с. 90].

Авторка представляє увазі загалу цілу галерею постатей, понад тисячу персонажів, які всі разом органічно вписуються у канву твору, відтворюючи багатобарвний портрет доби.

Епізоди та обставини особистого життя, пов'язані з ним подробиці творчого життя, а також суспільного життя та політичної ситуації в країні – все тут мінливе та неоднозначне. Відчуття болю, сподівання на краще, іноді смуток та спалахи безнадії, і врешті, – перемога – все це пройшли та подолали найближчі друзі родини Дрозд-Жиленко.

Чому саме перемога? Бо незважаючи на заборону і обмеження, моментальну реакцію з боку влади, вони зуміли зберегти свою творчу індивідуальність і вірність ідейно-естетичним орієнтирам.

Юна мисткиня зазначає, що на початку 60-х вони були щасливі своїм подружнім життям, друзями, творчістю, молодістю. Це були часи, «коли було все, крім зневіри», хоча уже тоді були передчуття, особливо у митців, які відчувають наперед. Ірина Жиленко підтверджує це, наводячи рядки тогочасних творів:

Але скажи, чи ти зі мною поруч

Пройдеш безтрепетно по схрещених мечях? [1, с.150] (Василь Симоненко до коханої);

Фурхне з купідонів потеруха,

Коли свисне куля біля вуха. [1, с. 150] (Ліна Костенко);

І сама Ірина Жиленко написала зловісні рядки:

Бачу все: як летять із пліч

Божих чіл золоті сатурни.

Як задмухують чорні свічі

на світанку в тортурні.

І виходять кати з підвалу

в чорних рясах і при погонах... [1, с. 150] ;

Трохи згодом, коли ще не було натяку на можливість наступних репресій, поетеса пише про Євгена Сверстюка:

О міся вимерлих країв

З квіткою страждання на чолі? [1, с. 151]

Ще у 1962 році поетеса потрапила до реєстру «неслухняних», через що її намагалися виховувати у дусі «партійності літератури». Вона нотує у щоденнику: «Наша творчість стала небезпечною іграшкою для держави. Що ж – її зламують... Ні, нічим абсолютно не відрізняється наш лад від тих диких «утопій»: повний шлунок, голодна душа. Та хоч би шлунок був повний, а то так... Ні те ні се!» [1, с. 355]. Підтвердженням крамольності віршів Ірини Жиленко були заключні збори літературного семінару, на якому вона поетеса проголосила свій вірш «Партії»:

Лозунги, гасла... Під їх маскою

Підлість, зробивши курінь з партбілета,

В нього ховала серця свастику

І ткала гасел цинічне плетиво... [1, с. 141].

І хоча нависили ярлик «космополітів» та дорога в літературу виявилася складною, І. Жиленко фіксує: «Цей рік (1962 р) для мене – рік великих досягнень і великих кривд». І далі: «Ні, жити на світі – можна!» [1, с. 142].

Крім того, листи І. Жиленко до В. Дрозда є цеглинками, без яких неможливо вибудувати загальної правдивої історично-культурної концепції. Листи та щоденникові ілюстрації Ірини Жиленко цінні передусім своєю інформативністю. Ми маємо справу з літописом подій, осмислених авторкою твору. Листи Ірини Жиленко до Володимира Дрозда та щоденники поетеси, що входять до складу «*Homoferiens*», – це реальна хроніка тогочасних буднів, що відображає атмосферу 60-х років ХХ ст., це дорогоцінні свідчення про час, про проблеми тодішнього суспільства, деякі з цих проблем, на жаль, не втратили актуальності й сьогодні. На сторінках твору Ірини Жиленко постають не лише будні, а й картини щоденної праці митців на літературній ниві в атмосфері тоталітарного режиму. Читач стає свідком безлічі прикладів боріння за кожне написане чи сказане слово. Ось нотатки, що свідчать про цензурні митарства митців:

«Більше боюсь за Дзюбу, Сверстюка і за Володьку з Валеркою. Ці прізвища оточені стіною зловісного мовчання і відчуження. Їх ігнорують. Чи надовго? Дзюба висловив цікаву думку, що справжня література здебільшого завжди була рукописною. Якщо перемогти в собі бажання власної популяризації і «слави», то весь світ насипле нам на хвіст солі» [1, с. 357];

«Упорядковую книжечку дитячих віршів. У збірнику молодих (у «Держлітвидав») Федя обіцяє мені 700 рядків. Сьогодні піду до нього зміщати з посад «богів», яких ну ніяк не можна протягнути в друк (маю на увазі вислови: «О Боже!», «Бог бачить...», «Боже борони!», навіть «Бог його знає...»)» [1, с. 102].

У книзі спогадів Ірини Жиленко фрагментарно зринає характеристика певного періоду доби: «В сімдесяті роки зійшла на мене божественна байдужість до суспільного визнання, повне примирення з недрукабельністю. Нірвана...» і мисткиня записує у щоденнику: «Немає ні матеріального благополуччя, ні затишку, ні дозвілля, ні успіху – нічогісінько. А що ж є? – Життя, творчість, любов, материнство. Отже – щастя!» [1, с. 626]. Поетеса впевнена, що в найтяжчі часи людина знайде чому радіти, чим захоплюватися, за що дякувати Богу і що оспівувати. Ці оптимістичні щоденникові ілюстрації авторка записувала на тлі страхітливих подій 70-х років. Для Ірини Жиленко головне у житті – творчість. У ті часи вона хотіла, аби про неї забули, але ж це не влаштовувало «вищеньких», вони намагалися повернути її до «смердючого корита» ідеологічно-мундирної поезії. І хоча поетесі пропонували «заявити про своє громадянське обличчя» поки ще не пізно, Ірина Володимирівна Жиленко не піддавалася подібному «вихованню», навіть під загрозою того, що її твори ніколи не надрукують.

Видавці вимагали від митця бадьорості та віри у майбутнє, печальна тонація Жиленкових творів не підходила під тогочасну ідеологію, тому мисткиня не сподівалася на друк своїх творів. У ті часи безкорисливо писала не лише Ірина Жиленко: «Безкорисливістю мене заразили друзі, які не очікували нагород за свою діяльність і за своє страдництво» [1, с. 629].

70-ті роки поетеса характеризує як глибоку нору. 1972 рік приніс арешти української інтелігенції, у своєму щоденнику І. Жиленко записує: «Давно мені не було так тяжко! Нещодавно заарештовано Світличного, Сверстюка, Стуса, Плахотнюка, Чорновола, Ірену Стасів і ще кількох – я ж усіх не знаю. Кажуть, що одинадцять чоловік. Поки що? Я не знаю, в чому їх звинувачують. Їх немає в чому звинувачувати, окрім того, що це – найкращі молоді сили України, і в такій якості вони заважають. Хочеться вірити, що минеться ...Полякають і відпустять...» [1, с. 643]. То був період гнітючої атмосфери безнадії, у щоденниках поетеси відповідні записи про виховування та таврування митців на пленумах, конференціях та з'їздах. Шпигування, обшуки, опаплюжування у пресі, викреслення з літературного процесу, загрози і страх:

Хто відав страх – той тлін і прах.
Той раб свого центробіжжя.
Який там в біса творчий шлях
В страшну епоху бездоріжжя? [1, с. 26]

Пізніше, на початку нового тисячоліття, поетеса вносить корективи в розуміння природи покоління шістдесятництва, пояснює молодшому поколінню: «Шістдесятникам пощастило увійти в літературу в час найвищої потреби суспільства в поезії. В цьому наше величезне щастя. 61-й – 62-й роки винагородили нас (наперед!) на всі наступні лихоліття. За ці три роки сонця ми зросли (і політично, і культурно), зміцніли і загартувались. Викорчувати шістдесятництво з радянського літературного поля вже було неможливо.

В роки, про які я зараз пишу, термін «шістдесятники» тільки народжувався і вживався переважно з негативним забарвленням нашими недругами поряд з іншими ярликами: «піротехніки», «штукарі», «верлібристи» «космічно-гіперболічні» поети тощо. Шістдесятництво – не течія, і тим паче – не «школа». Це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних – і за манерою віршування, і за жанром, і навіть за родом діяльності – людей. Але, безперечно, основою шістдесятництва був пошук нового: нових виражальних засобів і нового світогляду. Шістдесятники – кожен по-своєму – несли нове!

... Космос шістдесятництва занадто великий, аби назвати всі його планети. Тому я, не претендуючи на універсальність, пишу лише про своє оточення, про тих, кого знала, любила, читала і перед ким – схилялась. Поетів багато, але своєрідних митців – одиниці. Тих, які мають неповторний тембр голосу, не схожий ні на який інший. Тих, кого впізнаєш із піврядка. Тих, які є не просто виробниками віршів, хай навіть наймодерніших, – але які є Особистістю – сонцем свого окремішнього творчого світу.

Наступні поетичні покоління (постшістдесятники, сімдесятники...а найбільше представники сучасних поетичних течій) звинувачують шістдесятників у соціологізмі й ортодоксальності. Іншими літератори 60-х років бути не могли...» [1, с. 124].

Ірина Жиленко підкреслює, що поколінню шістдесятників не вистачало свободи, тому саме про неї вони і писали (за винятком самої Ірини Жиленко). Це покоління зазнало всі прояви радянського часу, вони були спрагли до «культури, знань, свідомості», тому шлях їх до самоосвіти, культури – справжня перемога та подвиг: «...Добре зараз молодим літераторам, перед якими зараз відкрита вся світова культура, а головне своя – українська, – зневажливо говорити про моїх ровесників, що ми виростили із російської культури. З цього приводу Лесь Танюк у своїх спогадах влучно зазначив, що завдяки російській культурі ми не зросли дебітами. Російська поезія, російські переклади зарубіжної класики, філософії, модерної літератури, літературні й філософські журнали змушували мислити й осмислювати, виховували смак і спонукали до творчості. Тодішнє російське літературне життя було набагато вільнішим, бо «що можна мамі – не можна лялі». Взагалі, як на мій погляд, ганити чужу культуру – означає виказувати свою лакейську закомплексованість і відчуття другорядності. Це – злобність мстивого холопа. Благородна душа завжди визнає переваги, навіть ворога. А ми ж то з російською культурою не воюємо» [1, с. 126].

У спогадах воскресають колоритні деталі, промовисті факти ідеологічного пресингу на митців. Нестерпна атмосфера ідеологічної заангажованості підтверджується наступним листом Ірини Жиленко до Володимира Дрозда. Ірина Жиленко не могла зізнатися на роботі, що їй сподобався фільм Антоніоні «Затемнення», бо редактор визначив цей фільм як «ідейно ворожий». У тоталітарній атмосфері відбувався постійний бій митця з цензурою за свої рядки, за свою точку зору.

У своїх спогадах Ірина Жиленко подає багато подібних колоритних епізодів, що ілюструють ідеологічний пресинг. Іноді митцям доводилося у своїх листах користуватися іронією, недомовками для маскуванню заборонених думок, умовиводів. У листах відбито хвилі арештів 1965 і 1972 років. За листами та щоденниковими записами можна відстежити песимістичний настрій мисткині, читачеві передається відчуття загрози та страху, це відчувається у самій формі нотаток.

У листах Ірини Жиленко до чоловіка та друзів задокументовано нагнітання психологічного пресу на особистість, зафіксовано трансформації, що відбувалися з колишніми друзями під впливом обставин. Можна стверджувати, що реакція Ірини Жиленко на подібні факти була не викривальною, а констатуючою. Епістолярії є панорамою настроїв, медитацій, суджень, вони є значущими для розуміння інтелектуального шабля автора, тому ми підкреслюємо людинознавче значення цього жанру.

На сторінках книги спогадів Ірини Жиленко зафіксовано трагедію загальнонаціонального масштабу – Чорнобильську катастрофу та слід, що залишився на душах людей. Ірина Жиленко об'єктивно показує глобальну подію, пережиту Україною, через призму не лише власної свідомості, а й загальнолюдського горя. Розділ книги спогадів І. Жиленко «Dies irae» (день гніву) є красномовним та переконливим відлунням Чорнобильської катастрофи в українській літературі. Авторка зображує настрої загалу, взаємини між людьми, відчуття безвиході, незахищеності, безпорадності. Із щоденникових записів поетеси (30.IV. 86 р.):

«...За якихось 150 км – отакий апокаліпсис! Втім, які там кілометри? Апокаліпсис – повсюдний, він і тут, побіля мене. Зазирає через плече в оце моє писання, схиляється над моєю дитиною...

«Загибель Помпеї» – простіше. А тут – тиха, нечутна хода смерті, яка зо дня у день видивлятиметься чергову жертву, не гребуючи ні рослиною, ні дитиною. І все ж таки мені хочеться сподіватись! Тому і заволочувала вчора город, хоч Володя сказав, що ні жодного овоча з цього городу нам уже не їсти...

Все втрачає смисл. І ми вже не діти Божі, а злий, приречений мурашник. Я не зможу захистити ні цей сад, ні своїх дітей, ні душу людську. Все вмирає. І першим – мистецтво» [1, с. 676].

Але недописаний вірш Ірина Володимирівна все-таки завершить, оскільки мисткиня не любила незавершеності ні в чому, але на тривалий час залишить перо, бо «роздвоєння між раєм весни і пеклом трагедії розриває серце» і підсумовує: «Більше я не буду писати вірші. Вірші – це гра, а ми увійшли в дорослу реальність, в якій треба не розпускатись, а зібрати всі свої сили, бо в нас – діти» [1, с. 677].

Засудження інформаційного зашморгу, цинізму влади (4.V. 86 р.): «Христос Воскрес!

Така холодна паска. В Америці – молебн за Україну. Слухала і ридала. Що нас жде? Ще й світові піднесли подаруночок. Бо навіть в Японії підвищена радіація. В Турції, в Італії. Весь світ кричить і хвилюється. А у нас «тишь да гладь, божья благодать!» Мовчання. Ніяких засторог, порад, повідомлень. Для чого тривожить людей? Хай здихають потихеньку, без тривоги... » [1, с. 678].

Спорожніле місто, паніка, неможливість виїхати з Києва, роздуми над причинами трагедії і як підсумок – слова літньої сусідки, що виявилися прозірливим розумінням становища людства: «Земля отруєна надовго, не на рік-два. Далеко і надовго ми з неї не втечемо. Нікому і ніде ми не потрібні. Та й самі не зможемо покинути свою землю назавжди. Все одно будемо їсти плоди нашої землі, бо як не будемо їсти – помремо» [1, с. 681].

Навіть у таких жахливих умовах українці жартують, мисткиня подає безліч анекдотів того періоду. Спільна безвихідна біда пробудила в митців найкращі пориви душі: мужність, любов, біль, гнів, силу. На червневому письменницькому з'їзді Іван Драч виступав і за українську мову, і за Чорнобильську трагедію, і за інші болючі проблеми та гріхи перед нацією.

Відгомін історичних подій відбито в умовиводах поетеси (19. VII. 86 р.): «Держава винищує нас атомним («мирним») прогресом, вбиває наших дітей по афганістанах, мордує найкращих (!) у таборах. А ми – безпорадні. А скажемо «гав!» – так ще й отримаємо палицею по хребту. Будь-які перетворення – безглуздя, бо яке б овече, мирне суспільство ми не виміряли і не сотворили, все одно рано чи пізно вівця народить вовка, ми такими є генетично. тупик» [1, с. 703].

Авторка передає хроніку культурних подій, що пов'язані із вторгненням їх у життя суспільства.

Погляньмо на кінець ХХ – початок нового тисячоліття під кутом зору Ірини Жиленко. Мисткиня констатує той факт, що повітря насичене агресією, сучасній цивілізації бракує моральної складової, підкреслює непристосованість «мужів шляхетних» до ринкових відносин. Досить образливим є байдуже ставлення до митців, з легкою іронією поетеса зазначає: «геніїв із діаспори ще с'як-так спогадуємо, бо їхні імена підтримувані зарубіжним капіталом. А вітчизняних українських митців тримає лише Господь» [1, с. 722].

Цей період поетеса характеризує як «ринкову епоху». Скептичне ставлення до політикуму, сум за колишнім містом-інтелігентом Києвом, зникнення чи навіть виродження духовності засмучує ЛЮДИНУ СВЯТКУЮЧУ. Ірина Жиленко зауважує:

«Колись я вже писала, що ненавиджу ненавидіти. Почуття ненависті переносу тяжче, ніж гіпертонічний криз. Тому майже не дивлюсь по телевізору всілякі дискусії, на яких собачиться страхолюддя, хижаччя і відверті вороги України. Інші можуть сприймати все це, як «цирк». А я хворію. І боюсь. За дітей своїх. За Україну. За свій ріднісінький Київ, який з року в рік убивають нелюди в ім'я наживи. Київ був містом-інтелігентом. Книги, мистецтво, чудесні парки і сади, старовинні вулички, музеї, симфонічні концерти в придніпровських парках... Мовби війни не було, а наш Київ нахабно і жорстоко завойовано і сплюндровано. Ідеш вулицею і нічого не бачиш (ні неба, ні землі) за тупими, цинічними білбордами, за лімузинами (щодня до Києва ввозиться 80 тисяч все нових і нових «тарганів»), за безликими офісами та банками, які обсіли увесь центр, витіснивши людські оселі, книгарні, дитсадки...» [1, с. 766].

Згадує сумний 1992 рік, «коли рахувалась кожна ложка і кожен ковток. І ми були немов оглушені страхом перед майбутнім і тривогою за дітей. Я пам'ятаю, як засмутилась, замастивши свій ошатний шарфик долонею, на якій, мов у в'язня концтабору, було наклеєно чорнилом номер: 139. Мій номер у черзі за м'ясом...» [1, с. 28].

Із сумом констатує письменниця, що від історичних місць в Києві залишаються лише руїни та солодкі спомини; можновладцями, що не мають шани до творинь людства, продаються книжкові крамниці на Хрещатику, паркові зони, майстерні митців. Не менш плачевний стан сучасної літератури: «...Сучасна література – не література, а літературщина – млявий, хоч і хтивий, словесний онанізм. Жива література живиться життям, а не його відбитком в інформаційному дзеркалі; не культурологічним базіканням і, звісно, не Інтернетом...» [1, с. 767].

На межі тисячоліть «справжні» стосунки між людьми виродились, на що справедливо вказує мисткиня: «...Чимдалі глухішають стіни між людьми. Замість життя – екрани моніторів, мікрофони у вухах і брехливі, цинічні ЗМІ. Люди не пишуть

листів і щоденників (бо оте, що «всобачується» в Інтернет під виглядом щоденників, то ніякі не щоденники, а випендрюж на публіку). Люди вже не знають себе, не аналізують, не шукають, не страждають і не радіють. Цивілізація (ідеологія задоволення плоті) і прискорення життєвого темпу нищать духовність, яка – не у плутанині філософсько-теософського словесного павутиння, не в ерудиції, а в постійному осяянні світлом Божим, в труді, ясності і чистоті помислів, у «святому невмінні жити, змагатися, грішити» [1, с. 767].

Отже, епістолярні тексти є голосом доби тієї когорти людей, до якої належать митці, вони є інструментом для творчої реалізації і спілкування духовно споріднених людей. Можна говорити про те, що листування та нотування допомагало митцеві самостверджуватися, виживати в умовах тоталітарного режиму та не загубити себе в добу ринкових відносин. Епістолярії є часткою історії, принаймні особистої, цю тезу стверджує Ірина Жиленко: «...я не претендую на повноту та всеосяжність картини. Я пишу тільки про те і про тих, з ким життя мене часто зводило, і хто був (і є!) зіркою першої величини у небі моєї пам'яті» [1, с. 331].

З усіх фактів, епізодів, роздумів, оцінок, характеристик досить чітко окреслюється портрет доби з її певними особливостями політичної ситуації, культурного й, зокрема, літературного життя суспільства, портретами діячів. Представлений у книзі спогадів «*Homoferiens*» епістолярний архів відзначений смисловою єдністю. Ірина Жиленко відбиває багатоголосся, різні прояви життя та мистецтва 60-х, 70-х, 80-х, 90-х років ХХ ст., дає характеристику початку ХХІ ст.

Дослідження українського літературного процесу другої половини ХХ – ХХІ ст. неможливе без детального опрацювання багатой літературної спадщини такої визначної постаті, як І. В. Жиленко. Як цінний внесок у національну культурну скарбницю, її творчість потребує подальшого вивчення.

Список використаних літератури

1. Жиленко І. *Homoferiens: Спогади* / Ірина Жиленко ; передм. М. Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
2. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами / М. Жулинський // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: вибр. твори. – 2-е вид. – К.: Пульсари, 2006. – С. 4–30.
3. Коцюбинська М. Вікно у сад: «Вибране» Ірини Жиленко / Михайлина Коцюбинська // *Мої обрії: У 2-х т. Т. 1.* – К.: Дух і літера, 2004. – С. 106–122.
4. Коцюбинська М. Х. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – К.: Дух і літера, 2009. – 584 с.

Стаття надійшла до редакції 1.11.2013

K. G. Sardaryan

GENERALIZED PORTRAIT OF A DAY (based on the book of reminiscences «Homoferiens» of I. V. Zhylenko)

The article deals with a generalized portrait of the epoch (based on the book of reminiscences «Homoferiens» of I. V. Zhylenko), which is a source of unique historical and cultural information as well as comprehension of time. It is assumed that the knowledge of these issues provides understanding and full recognition of the epoch and people who represent it that provides a touch to reality.

Keywords: *memoirs, panorama, chronicle of a day, diary notes, portrait, biographical, historical and cultural context.*

ЛІНГВІСТИКА

УДК 81 '367.5=161.2

В. В. Орєхов

АКТУАЛЬНЕ ЧЛЕНУВАННЯ НЕПОВНИХ СКЛАДНОПІДРЯДНИХ РЕЧЕНЬ ПРИСЛІВНОГО ТИПУ

Стаття є продовженням циклу публікацій автора, присвячених дослідженню актуального членування речення. У ній розглядається комунікативна будова неповних складнопідрядних речень прислівного типу, акцентується увага на ярусному характері актуального членування цих конструкцій.

Ключові слова: тема, рема, ярус, актуальне членування, складнопідрядне речення.

Питання комунікативної розчленованості деяких типів неповних речень досить є суперечливим. Погляди лінгвістів на цю проблему різняться від того, які засоби вираження тематичного компонента висловлення беруться до уваги.

Так, В. Матезіус зазначає, що у випадку виступання темою особи мовця або співбесідника вона може «позначатися у реченні особовими дієслівними формами, а саме, формами першої та другої особи» [5, с. 243]. Проти вираження теми менше, ніж словом, виступають О. Красіна, О. Крилова й деякі інші вчені.

Проблемним є також питання актуального членування неповних речень, оскільки воно (особливо в плані висвітлення ярусності членування) є маловивченим.

Усе це зумовлює **актуальність** нашої роботи, **метою** якої є розгляд комунікативно-синтаксичної організації різних структурних типів неповних складнопідрядних конструкцій прислівного типу.

Поставлена мета обумовлює розв'язання наступних **завдань**:

- 1) визначення статусу неповних речень;
- 2) виділення основних структурних різновидів неповних складнопідрядних речень прислівного типу;
- 3) дослідження характеру ярусної організації розглядуваних конструкцій.

Неповні речення можна охарактеризувати як конструкції з «лексично заміщеними синтаксичними позиціями» [1, с. 194]. Виділення різновидів неповних речень залежить від того, у якому значенні (широкому чи вузькому) розглядається це поняття.

При широкому підході у складі неповних речень виділяються власне неповні речення, до яких зараховують контекстуально неповні, ситуативно неповні, парцельовані (приєднувальні) і – іноді – обірвані речення, та еліптичні речення [2; 3; 6].

При вузькому підході увага акцентується переважно на контекстуальних ситуативних неповних реченнях [1; 4].

Застосовуючи вузький підхід щодо аналізу неповних складнопідрядних речень прислівного типу, ми, вслід за О. Красіною, виділяємо в їхньому складі речення з випущеною темою-підметом та репліки-відповіді. Прислівні складнопідрядні речення з випущеною темою-підметом являють собою цілком тематичні висловлення, тематичний компонент яких може бути «однозначно встановлений або з контексту, або за морфологічною формою дієслова-присудка двоскладної частини» [4].

Ступінь синтагматичної залежності цих речень значною мірою зумовлюється морфологічними ознаками випущеного підмета.

Так, наприклад, у випадку, якщо контекстуальна тема-підмет висловлення виражена іменем або займенником третьої особи, її позаконтекстне визначення є неможливим, що свідчить про значну синтагматичну залежність такої конструкції, наприклад:

[Почали тоді святі отці наполягати на хлопів, подвоювати панищину та данини, а ще більше дбати про наші грішні душі.] Вимагали, щоб ми не пропускали жодної відправи (З. Тулуб).

У разі, коли випущений підмет виражається займенником першої особи і відноситься до дієслова-присудка в теперішньому часі, він може бути встановлений за формою дієслова головної частини речення. Наприклад:

[Шкіру м'яли, як це видно з оповідання про Кожум'яку.] Знаємо різні назви ремісників, що користувалися шкірою... (Історія української культури).

[Характеристики випали не дуже яскраві, а за короткий час набрали взагалі несерйозного характеру, почались іронічні дотепи, натяки на різні гумористичні обставини...] Пам'ятаю, що якась іронічна та зовсім невідповідна характеристика була дана мені на підставі недавньої події мого життя (Українське слово, книга перша).

[Новий абзац.] Не знаю, хто з нас назвав ящірку душею каміння, живчиком, що вічно б'ється в важкій і нерухомій масі (М. Коцюбинський).

[Нова строфа.]

Знаю – в тілі актора-плебея

Тліє спокій сліпого раба (Є. Маланюк).

Хоча тематичний компонент таких речень відомий за формою дієслова, він не є безпосередньо вираженим, оскільки, як зазначає О. Красіна, «дієслівна форма лише вказує на тему, дозволяє її однозначно встановити. Будучи ж «встановленою», вона може кваліфікуватися також як контекстуальна» [4, с. 131].

За характером опорного слова прислівні складнопідрядні конструкції з випущеною темою-підметом, аналогічно до прислівних складнопідрядних речень з лексично вираженою темою, поділяються на чотири класи:

1) З'ясувально-об'єктні придієслівні складнопідрядні речення:

[- А мені ряба свиня снилася.] Передчував, що до начальства викличуть (В. Тарнавський).

[Я бачив, як сходить місяць, як море простелило йому під ноги золотий килим, а пальми, замахавши сотнями віял, вітали – «осанна!»] Почув одразу, як тепла хвиля повітря, зіткана з саява, з запаху моря і диких трав, тихо колихалась поміж маслин і біла в лице нам ароматним прибоєм (М. Коцюбинський).

[Новий абзац.] Гадаю, що Скрипник помилився, називаючи катеринославську групу правими (Т. Гунчак).

2) Порівняльно-об'єктні прикомпаративні складнопідрядні речення:

[- Але ж тебе він не продав?]

- Гірше зі мною вчинив, ніж би продав (Ю. Логвин).

[Над ним шелестіло копійками листя акації, і йому був приємний той шурхіт...] Був погідний, більше, ніж звичайно... (В. Шевчук).

3) Локативні придієслівні складнопідрядні речення:

[- Не морочте голови.] Ідіть, куди йшли (В. Тарнавський).

[- Але сама я її не карала б, - гріх...] Нехай іде, куди хоче (С. Скляренко).

[Світять озера їм, і небо заводське цвіте над ними багряно...] Походять, де

трав'янисті вибалочки стеляться по наддніпров'ю... (О. Гончар).

4) Атрибутивні приіменникові складнопідрядні речення:

[X. відчував, що ця вселенська важкість несправжності нищить і ломить найсвітліше, прищеплює божевілля.] Перечитував свій щойновикінчений нарис для популярного у вузьких колах альманаху, що виходив раз на чотири роки (С. Процюк).

[Декотрі зовсім не підводили долоню, як Зінченків батько.] Жив тоді в хаті хазяїна, що втік на Донбас (В. Барка).

[Нова строфа.]

Бачу за морями молоді дороги,

де припав до неба синьоокий степ (В. Сосюра).

Ярусність комунікативної будови прислівних складнопідрядних речень з випущеною темою-підметом розглянемо на прикладах:

[У Києві він / це більшої гіркоти скуштував, ніж в сарацинському полоні.] Проповідував / про смерть /, що / сунне / зі сходу / жовтою чумою-ордою (Ю. Логвин).

[- А ви все ще й досі – по-українському...] Пам'ятаю /, як ви / колись / у Варвари Миколаївни / декламували / Шевченка (Б. Антоненко-Давидович).

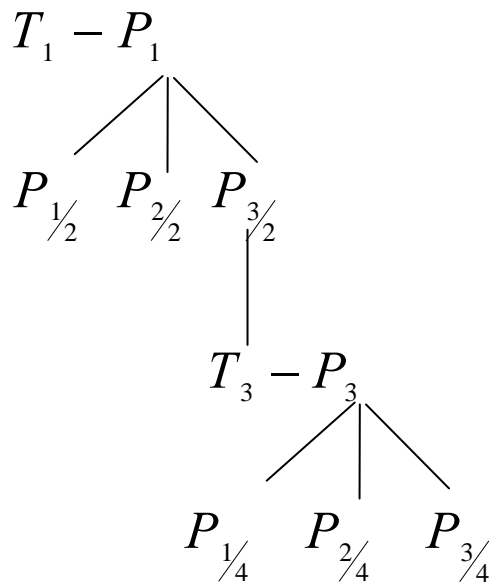
Виділення компонентів актуального членування в першому реченні відбувається із залученням попереднього контексту. Так, на першому ярусі вичленовується контекстуальна тема «у Києві він» і рема – власне склад висловлення.

На другому ярусі в межах висловлення виділяються три рематичні частини: «проповідував», «про смерть», «що сунне зі сходу жовтою чумою-ордою».

На третьому рівні актуального членування в третій ремі другого ярусу відбувається виділення теми «що» і реми «сунне зі сходу жовтою чумою-ордою».

На четвертому ярусі рема попереднього рівня розподіляється на рематичні елементи «сунне», «зі сходу», «жовтою чумою-ордою».

Схематично актуальне членування цього речення виглядає так:



На першому рівні актуального членування другого речення за формою дієслова головної частини виділяється тема «я» і рема – склад висловлення.

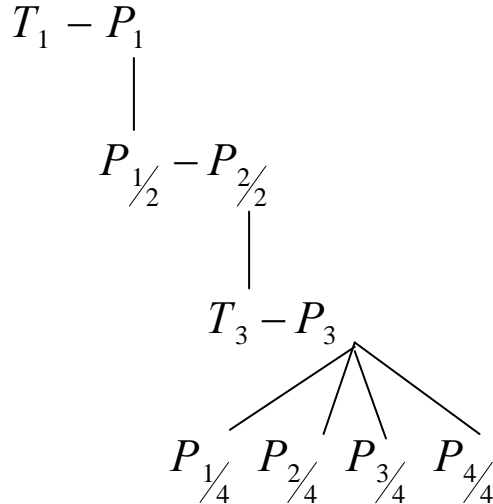
На другому ярусі висловлення поділяється на дві рематичні частини: «пам'ятаю» і «як ви колись у Варвари Миколаївни декламували Шевченка».

На третьому ярусі друга рематична частина другого ярусу членується на тему

«ви» і рему – решту підрядної частини речення.

На четвертому рівні актуального членування рема попереднього ярусу розподіляється на рематичні елементи: «колись», «у Варвари Миколаївни», «декламували», «Шевченка».

Схема актуального членування речення наступна:



Конструкції другого типу неповних речень – репліки-відповіді – є синтагматично залежнішими за речення з випущеною темою-підметом. Зміст, який вони передають, становить лише частковий аспект повідомлюваної інформації, цілісне сприйняття якої здійснюється на фоні вже відомої інформації.

Будучи носіями нового, репліки-відповіді «являють собою цілком рематичні висловлення, або, якщо спробувати відновити вихідне висловлення, спираючись на питання і відповідь, – рему «відновленого» висловлення» [Красина 1980, с. 126].
Наприклад:

[*-Звідки тобі відомо це?*]

- Від Крека, котрий не таївся, розповідаючи Чорному Вепрові (В. Малик).

Пор.: Мені це відомо (Т) / від Крека, котрий не таївся, розповідаючи Чорному Вепрові (Р).

[*- Чого то вчора до тебе батько твій приходив? – трохи згодом промовив Андрій.*

- Та звісно, чого! – засміявся Ілько.] – Умовляти, щоб я кинув гулять та за роботу взявся (Українське слово, книга перша).

Пор.: - Мій батько приходив (Т) / умовляти, щоб я кинув гулять та за роботу взявся (Р).

Переважає більшість реплік-відповідей репрезентована атрибутивними конструкціями. Наприклад:

[*Горбатий заліз на стільця і посунув до Андрія синього скла чарку. То про що ми з тобою говорити будемо? - питає.*

- Хіба нема про що? - криво всміхнувся Андрій] - Хоча б про зілля, яке ви мені намішали (В. Шевчук).

[*- Про що говориш, Святославе?*]

Про василика грецького Калокіра, якого ти бачила в мене на обіді (С. Скляренко).

Конструкції інших типів, наприклад, порівняльно-об'єктні прикомпаративні або з'ясувально-об'єктні, серед реплік-відповідей трапляються значно рідше. Наприклад:

[*- Ти, Соломіє, знайдеш розраду в інших дітях.*

- І ти їх любитимеш?

- Любитиму.
 - Не менше, ніж Максима?]
 - Не менше, ніж Максима (Є. Гуцало).
 - [- А чого ж він пособлять приходив?]
 - Щоб узнать, чи все в нього вийшло (В. Шевчук).
 - [- Що? Допікає перевантаження?] - Не більше/, ніж на тренуванні (О. Бердник).
- Актуальне членування реплік-відповідей розглянемо на наступному прикладі:
[- Чия он хата, що ротом до сонця? - залунав знагла його голос, дуже дзвінкий.
- Хата?..] Старого Ісаї /, що / торгував / медом... (К. Гриневичева).

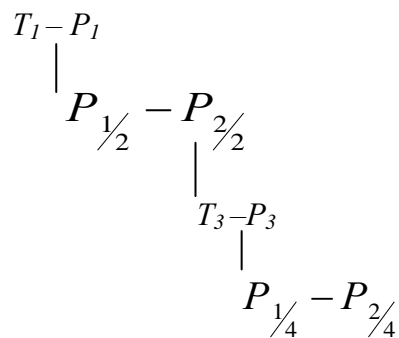
Перший рівень актуального членування цієї репліки-відповіді близький до першого ярусу актуального членування речень з випущеною темою-підметом, але в складі контекстуальної теми тут виступають одразу два випущених головних члени речення – «це хата».

На другому ярусі конструкція поділяється на дві рематичні частини: «старого Ісаї» і «що торгував медом».

На третьому ярусі в другій рематичній частині попереднього ярусу виділяються тема «що» і рема «торгував медом».

Четвертий рівень актуального членування передбачає виділення рематичних елементів у складі реми третього ярусу: «торгував» і «медом».

Схематично відтворити актуальне членування цієї репліки-відповіді можна так:



Як бачимо, характер актуального членування реплік-відповідей є близьким до актуального членування речень з випущеною темою-підметом, а головна відмінність між цими двома типами неповних речень полягає в ступені синтагматичної залежності, що обумовлюється передусім кількістю випущених головних членів речення.

Отже, всі типи неповних речень нами розглядаються як конструкції з контекстуальною темою. Схеми їхнього актуального членування є близькими до схем членування відповідного типу конструкцій з лексично вираженою темою.

Список використаної літератури

1. Валгина Н. С. Синтаксис современного русского языка / Н. С. Валгина. – М.: Агар, 2000. – 416 с.
2. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис / І. Р. Вихованець. – К.: Либідь, 1993. – 368 с.
3. Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови Синтаксис / А. П. Загнітко. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – 662 с.
4. Красина Е. А. Актуальное членение сложноподчиненных предложений с невыраженной темой в современном русском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. А. Красина. – М., 1980. – 189 с.

5. Матезиус В. О так называемом актуальном членении простого предложения / В. О. Матезиус // Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. – М.: Прогресс, 1967. – С. 239-245;

6. Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – М. : Астрель: АСТ, 2001. – 624 с.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2013

V. V. Orekhov

ACTUAL DISMEMBERMENT OF INCOMPLETE COMPLEX SENTENCES

The article is the sequential proceeding of the author's series of publications dedicated to the investigation of actual sentence dismemberment. The author makes an analysis of the communicative structure of the incomplete complex sentences focusing on the tier nature of actual dismemberment of these constructions.

Keywords: *theme, rheme, layer, actual dismemberment, complex sentence.*

УДК 811.134.2'81'42

В. І. Охріменко

МОДАЛЬНЕ ЗНАЧЕННЯ ЄДИНОЇ МОЖЛИВОСТІ (на матеріалі італійської мови)

У статті розглядаються дискурсивні характеристики модального значення єдиної можливості, окреслюється смислова структура засобів його вираження. Показано кореляцію між внутрішньою формою модальної одиниці та мовними засобами у мікротексті її функціонування у приядерній зоні, на ближній периферії та на периферії.

Ключові слова: *модальність, модальне значення, єдина можливість, смислова структура.*

Актуальність дослідження зумовлюється необхідністю комплексного дослідження категорії модальності у сучасній лінгвістиці, що носить поліпарадигмальний характер.

Метою статті є визначення особливостей модального значення єдиної можливості у взаємозв'язку зі смисловою структурою засобів його вираження.

Об'єкт дослідження становить мікротекст функціонування засобів вираження модального значення єдиної можливості.

Предметом дослідження є дискретизація смислового простору мікротексту функціонування засобів вираження модального значення єдиної можливості.

Наукова новизна дослідження полягає у першій спробі розкриття смислової структури модального засобу в аспекті встановлення взаємозалежності між його семантикою як згорнутою структурою та параметрами мікротексту його функціонування.

У нашій концепції ми визначаємо категорію модальності як чотирирівневе утворення: модальне когнітивно-семантичне поле (КСП) – модальне значення – модальна одиниця – сукупність її функціонально-семантичних варіантів (ФСВ). На відміну від концепції функціонально-семантичного поля (ФСП) О. В. Бондарка [1], ми постулюємо сполучення модальної одиниці з модальним полем не безпосередньо, а через модальне значення. *Модальне поле* є абстрактною сутністю, в основі якого

міститься бінарна опозиція. Її нейтралізація відбувається не відразу, а є процесом, прослідкувати який можна лише у мікротексті функціонування модальної одиниці. *Модальне значення* визначається за сукупністю параметрів, які каузують зняття невизначеності опозиції модального поля. *Модальна одиниця* розглядається в аспекті взаємозалежності її семантики як згорнутої структури та параметрів мікротексту функціонування у приядерній зоні (безпосередня сполучуваність), на ближній периферії (рівень висловлення, до складу якого входить модальна одиниця, або суміжного висловлення), та на периферії (рівень мікротексту). *Функціонально-семантичний варіант* модальної одиниці визначаються після її дослідження у мікротексті і побудови моделей мікротексту (кожній моделі мікротексту відповідає ФСВ). В основі назви моделі мікротексту знаходиться провідна група модусів. У результаті взаємодії епістемічного модусу з перцептивним, емотивним, волітивним, аксіологічним та поділу ментальної діяльності на синтетичну та аналітичну за Л. С. Виготським [2], потенційно маємо 2 синтетичні моделі (сенсорно-рефлексивного синтезу, сенсорно-емотивно-рефлексивного синтезу) та 4 аналітичні (рефлексивізації перцепції, рефлексивізації емотивності, рефлексивізації волітивності, рефлексивізації аксіологічності). Розгортання інформації у мікротексті за певними векторами (перцептивним, емотивним, епістемічним, волітивним, аксіологічним), характер внутрішньофразової та трансфрастичної зв'язності уможлиблює відстеження процесу смислотворення модальної одиниці. На відміну від усіх інших концепцій поля, ми виносимо *принцип ядра та периферії у мікротекст*: ядром є модальна одиниця, приядерну зону складає її безпосередня сполучуваність, ближню периферію – різнорівневі мовні засоби модального висловлення, периферію – мікротекст. Точкою відліку при розкритті смислової структури модальної одиниці є її *семантика* та зв'язок з *опозицією модального поля*.

Шкалою виміру модального поля можливості є опозиція «нереалізація можливості vs реалізація можливості»; потенційна невизначеність або опрідметнення одного з членів опозиції відбувається через зумовленість [3, с. 381].

В італійській мові існують модальні конструкції єдиної можливості, що виражаються через подвійне заперечення та через обмеження. Власне 'обмеження' походить від 'межа', що асоціюється з граничністю, зіткненням протилежностей. Звідси можна висунути гіпотезу, що обмеження стосуватиметься певних модусів, специфічних для мікротексту функціонування певних модальних конструкцій.

Перелік етимонів концепту 'кінець' з ілюстративним матеріалом у грецькій, латині, слов'янських мовах, англійській та німецькій [4, с. 115], може бути узагальненим у такий спосіб: 1) закінчення (дії, процесу, стану); 2) досягнення межі; 3) отримання результату. Ця узагальнена класифікація може стосуватися і модальних конструкцій єдиної можливості.

Розглянемо спочатку модальні конструкції єдиної можливості через *подвійне заперечення*. До таких конструкцій належать: *non potere far a meno di + інфінітив*, *non poter a meno di + інфінітив*, що перекладаються 'не могли не' та *non poter trattenersi (astenersi) da + інфінітив*, що перекладається 'не могли (утриматися від того, щоб) не'. Йдеться про єдино можливу дію суб'єкта модальної оцінки, а мовні засоби відображають принцип *duplex negatio affirmat*.

За даними аналізу, модальні конструкції єдиної можливості через подвійне заперечення вживаються переважно на позначення *реакції* суб'єкта у певних обставинах, що корелює з ситуативністю *hic et nunc* або її відтворенням призму рефлексії. Реакції такого типу характеризуються відсутністю наміру і невідконтрольністю суб'єкту [5, с. 140], є миттєвими, одноразовими, а їхня семантика є

«аористичною, що вміщає ніби межу зміни» [6, с. 23]. Конструкції вживаються у складі моделі сенсорно-емотивно-рефлексивного синтезу. Розглянемо детальніше кожну з них.

1. Модель сенсорно-емотивно-рефлексивного синтезу з конструкцією *non poter + trattenersi (astenersi) da + infinitiv*. Модальна конструкція *non poter + trattenersi (astenersi) da + infinitiv*, на відміну від двох інших, є більш референційно прозорою. Такий параметр корелює дійсності ситуації, як реакція суб'єкта, що підлягає модальній оцінці, відображається у семантиці її складника *trattenersi (astenersi)* – 'утриматися', а власне конструкція дослівно перекладається 'не могли утриматися від того, щоб не...'. Емоційна реакція суб'єкта у такому разі є невідконтрольною, а спонтанність емоційних реакцій, як відомо, унеможлиблює їх симуляцію, приховування [7, с. 167]. Приєднувальний компонент співвідноситься з контрастом як основною ознакою ситуацій, що вербалізуються в мікротексті функціонування усіх конструкцій єдиної можливості. Розглянемо приклад.

S'appressò quindi a una nicchia scavata dentro il muro, ov'era stante, bella e sorridente, la marmorea testa d'una dia, un'Afrodite, Artemide o Demetra: la spruzzò di latte, la spalmo di mele, mormorando a fior di labbra le letane (...) Isidoro, frate d'un tempo e frate sempiterno, non poté astenersi dal richiedere: «Mastro curatolo, don Nino, che santa è quella?» (Consolo, p. 64). Ісідоро під впливом враження, що справило на нього зображення богині в храмі, не міг утриматися від того, щоб не спитати, чиє то було зображення (*non poté astenersi dal richiedere*). Стимул, що вражає уяву мовця, викликає реакцію зацікавленості, а висловлення спрямоване на стимулювання комунікації.

Фрагмент об'єктивної дійсності, що викликає єдино можливу реакцію суб'єкта модальної оцінки, максимально протиставляється за принципом релевантної виділеності: має місце контраст між уже існуючою в епістемічній сфері інформацією та неочікуваною. У такому разі модальне висловлення єдиної можливості або суміжні висловлення характеризуються частотністю вживання лексичних одиниць, що є носіями «модальної маркованості» в аспекті нестандартної оцінки мовцем ситуації, і надають висловленню «реальний модальний статус» [8, с. 115]. Наприклад, у висловленні *Il suo volto cercava di atteggiarsi a una espressione di benvenuto, ma non potei trattenermi dal fremere di fronte a una così singolare fisionomia (Eco, p. 81)* міститься інформація про незвичний зовнішній вигляд бібліотекаря абатства (*singolare fisionomia*), побачивши якого, хлопець не міг не здригнутися.

Параметрами текстового кореляту даної моделі є: взаємодія перцептивного, емотивного, епістемічного модусів у мікротексті; лексичні одиниці (ЛО) семантики перевищення міри якості (*bellissimo, magnifico / terribile, orrendo*); ЛО емотивної семантики на позначення емоційної реакції страху, здивування (*spaurirsi, inquietarsi, sconcertarsi, esser stupito*); ЛО семантики ексклюзивності (*singolare, estremo*); *non potere trattenersi (astenersi) da + infinitiv* у ролі маркера спонтанної невідконтрольної сенсорної реакції суб'єкта на повністю неочікувану інформацію, що суперечить його уявленням.

2. Модель сенсорно-емотивно-рефлексивного синтезу з конструкцією *non potere far a meno di + infinitiv*. З трьох аналізованих конструкцій дана є найчастотнішою. До її складу входить десемантизований компонент *fare*. Контраст як невід'ємна складова позамовної ситуації, що вербалізується у мікротексті, ґрунтується на протиставленні аксіологічно значущої неочікуваної інформації для мовця – суб'єкта модальної оцінки, що викликає емоційну реакцію. Проілюструємо прикладом.

Passò un minuto ed ecco entrare una brutta e nerboruta svizzera tutta ammantata di veli azzurri, portando in braccio il bambino. Era un bambino di forse due anni, bruno,

magnifico, con una gran faccia tonda, vispi occhi neri, espressione allegra e intelligente. «Che bel bambino» non potei fare a meno di esclamare sinceramente ammirato (Moravia RD, p. 282). У мікротексті домінує перцептивний модус: більшість висловлень вербалізують сенсорне сприйняття фрагмента дійсності. Репліка мовця *Che bel bambino* визначається як єдино можлива у даній комунікативній ситуації. Емотивні текстові сегменти вербалізують спонтанну, невідконтрольну емоційну реакцію мовця (*sinceramente ammirato*). Інфінітив, що приєднується до модальної конструкції, є емотивно маркованим (*esclamare*). Мікротекст характеризується смисловими відношеннями контрадикторності між аксіологічними текстовими сегментами: миловидна дитина, що викликає захоплення, протиставляється не надто приємній на вигляд гувернантці (*brutta e nerboruta svizzera – magnifico, espressione allegra e intelligente*).

Мікротекст містить такі параметри: взаємодія емотивного, епістемічного, аксіологічного модусів у мікротексті; ЛО оцінної семантики; ЛО семантики перевищення міри якості (*magnifico, eccellente, terribile*); емотивні ЛО на позначення спонтанної, раптової, невідконтрольної емоційної реакції, межової за полюсом (*ammirato, stupito*); емотивно маркований інфінітив (*esclamare, gridare*) або приєднувальний компонент (*domandare stupito*); частотність вживання ЛО семантики кванторної всезагальності *mai, nessuno; non potere fare a meno di + інфінітив* у ролі маркера спонтанної невідконтрольної емоційної реакції суб'єкта на повністю неочікувану інформацію.

3. Модель сенсорно-емотивно-рефлексивного синтезу з конструкцією *non poter a meno di + інфінітив*. Дана конструкція має спрощений вигляд завдяки елімінації компонента *fare*. Розглянемо приклад.

Visto che stava muta e dura, si fece a un tratto molle egli stesso, sorridente, grazioso, le disse che veniva da Verona, le propose d'indovinar il giro che aveva fatto (...) Tornò a descriver la villa così minutamente che la marchesa non poté a meno di riconoscere il suo possesso di Monzambano (Fogazzaro, p. 187). Племінник запропонував маркізі відгадати назву місцевості, якою він подорожував, і описав її так детально, що маркіза не могла не впізнати один зі своїх маєтків. У мікротексті вербалізується схема: фрагмент дійсності → сенсорно-рефлексивний синтез → ментальна реакція впізнавання. Інфінітив, що приєднується до модальної конструкції, характеризується семантикою результативної епістемічної діяльності (*riconoscere*).

У ситуаціях подібного типу контраст виявляється в епістемічній реакції впізнавання, що виникає в результаті зіставлення інформації, що сприймається, з існуючими в пам'яті ментальними образами, їх ідентифікацією. Також модальна конструкція *non potere a meno di* вживається у ситуаціях, де має місце перехід від неусвідомлення до усвідомлення, від незгоди до згоди. Контраст у будь-якому разі є присутнім.

Компонент, що приєднується до конструкції, має містити такі характеристики, як контраст, трансформація, миттєвість. Так, можна сказати *non potere a meno di ricordare*, але не **non potere a meno di dimenticare*. Адже у дослідженні ментальних предикатів встановлено, що забування не відбувається у фіксований проміжок часу: подія 'забування' є «у повному сенсі фіктивною: момент переходу з одного стану до іншого ніяким чином не фіксується» [9, с. 217]. Дієслова семантики процесуальності не приєднуються до модальних конструкцій єдиної можливості через подвійне заперечення.

Параметрами текстового кореляту моделі сенсорно-емотивно-рефлексивного синтезу є: взаємодія епістемічного, емотивного, аксіологічного модусів у мікротексті;

основний спосіб структурування інформації: бінарні структури на позначення сприйняття – ідентифікації; частотність вживання ЛО епістемічної семантики на позначення зміни епістемічного стану (*riconoscere*); частотність вживання ЛО на позначення репліки – реакції комуніканта (*replicare, reagire, accordarsi, ammettere*); *non potere a meno di + інфінітив* у ролі маркера епістемічної реакції впізнавання, усвідомлення, оцінки.

Розглянемо модальну конструкцію єдиної можливості через **обмеження**: *non poter far altro che + інфінітив*, що відтворюється при перекладі ‘не залишатись нічого іншого ніж’. На обмеження вказує компонент *altro che*. Характер дії, що визначається як єдино можлива, накладає обмеження на всі інші дії і визначається певними чинниками кореферентної дійсності ситуації, пов’язаними з суперечністю, контрастом.

4. Модель сенсорно-емотивно-рефлексивного синтезу з конструкцією *non poter far altro che + інфінітив*.

«*Vi chiedo perdono, venerabile Jorge*», disse. «*La mia bocca ha tradito i miei pensieri, non volevo mancarvi di rispetto. Forse quello che dite è giusto, e io mi sbagliaio*». *Jorge, di fronte a quest'atto di squisita umiltà, emise un grugnito che poteva esprimere sia soddisfazione che perdono, e non poté far altro che tornare al suo posto, mentre i monaci, che durante la discussione si erano via via avvicinati, rifluiscono ai loro tavoli da lavoro* (Eco, p. 141). Йдеться про дискусію, що виникла навколо одного з творів Аристотеля, та відволікла від звичної роботи монахів, які копіювали рукописи у скрипторії. Після того, як Вільгельм, щоб не злити Хорхе, попросив у нього пробачення та припустив, що він помилявся, тому не залишалось іншого, крім повернутись на своє місце. Емотивні текстові сегменти вводять інформацію про зміну емоційного стану суб'єкта (*sia soddisfazione che perdono*), волітивні текстові сегменти – інформацію про зміну дій суб'єкта (*non poté far altro che tornare al suo posto*): різка зміна емоційного стану від роздратованості до заспокоєння приводить до продовження звичної діяльності.

Параметрами текстового кореляту є: контамінація епістемічного модусу волітивним та емотивним; *епістемічні текстові сегменти* на позначення зміни епістемічного стану суб'єкта: – від хибного до істинного знання (*aver torto – aver ragione, sbagliarsi – riconoscere / avvertire*), – від повного незнання до усвідомлення (*non pensare mai a/ di, finora non sospettare neanche*); *емотивні текстові сегменти* на позначення зміни за полюсом емоційного стану суб'єкта (*innervosirsi, arrabbiarsi – tranquillizzarsi, calmarsi*); *non poter far altro che + інфінітив* у ролі маркера миттєвої зміни наміру та його реалізації, зумовленої трансформацією емоційного / епістемічного стану суб'єкта у поляризований.

Розглянемо різнорівневі мовні засоби, що вживаються у мікротексті функціонування модальної конструкції *non potere far a meno di* у приядерній зоні, на ближній периферії та на периферії.

У *приядерній зоні non potere far a meno di* високочастотним є сполучення модальної конструкції з емотивно маркованими *verbā dicendi (esclamare)*. Наприклад: «*Che buon'amica*», *non potei fare a meno di esclamare* (Moravia RR, p. 118).

Відмітимо і сполучення конструкції з емотивно нейтральними *verbā dicendi (domandare, notare)*; проте зазвичай у постпозиції до таких дієслів вживаються ЛО емотивної семантики *acido, ansioso, meravigliato, stupito*. У цьому разі модальна конструкція містить інформацію про зміну емоційного стану суб'єкта модальної оцінки. Наприклад: *Non potei fare a meno di notare, acido: «Te l'ha data l'imbeccata, Guglielmo»* (Moravia RR, p. 7).

Модальна конструкція сполучається також з ЛО на позначення фізіологічної сенсорної реакції – умовного рефлексу (*arrossire, diventar rosso in faccia, trasalire*),

спонтанних жестів (*gettare un'occhiata, levare gli occhi, fissare lo sguardo, prestare orecchio, voltarsi*). Наприклад: *Io non potei fare a meno di levare gli occhi verso quel piede e, tutto ad un tratto, avvertii che quella cosa era ricaduta giù, dall'altra parte, nell'oscurità* (Moravia RR, p. 99-100). *Non può far a meno di prestare orecchio* (Pirandello EIV, p. 183). Також відмітимо комбінаторику з ЛО на позначення спонтанної емоційної реакції (*scoppiare in risata, scoppiare in singhiozzi, rendere il sorriso*). Наприклад: *Lo guardai e quindi non potei fare a meno di scoppiare in una gran risata, non sapevo neppure io perché* (Moravia RR, p. 83).

Модальна конструкція сполучається з ЛО емотивної семантики (*provare un sentimento di, provare un sentimento d'affetto, non conmuoversi, sentire*). Наприклад: *Dico la verità, vedendola così bellina, con quei suoi occhi dolci (...), non potei fare a meno di provare un sentimento di affetto (...)* (Moravia RR, p. 133).

На ближній периферії функціонують ЛО емотивної семантики (*bruciare, perplesso, rabbia, rancore, timore*), ЛО (гіпер)позитивної / (гіпер)негативної оцінки (*magnifico, bello, brutto, terribile*). Модальне висловлення має ретроспективний характер. Наприклад: *Ma sia che il rancore fosse più forte della prudenza, sia che vedendola parlare a quel modo del marito, cominciassi di nuovo a sperare per me, non potei fare a meno di rispondere: «Dico che hai ragione... le donne per lui sono tutto... belle o brutte (...)?»* (Moravia RR, p. 97).

Для периферії характерною є вербалізація аксіологічно та емотивно значущої інформації, що каузує сенсорну, емоційну, епістемічну реакцію. Відмітимо смислові відношення контрадикторності між текстовими сегментами з інформацією, що слугує джерелом контрасту (викликає подив, суперечить системі цінностей).

Отже, в основі модального значення єдиної можливості міститься контраст між чинниками навколишньої дійсності та сформованими уявленнями і системою цінностей суб'єкта, що оцінюється з позицій модальності, що викликає реакцію супротиву. Опозиція модального поля втрачає значущість через безальтернативність. Це модальне значення виражається модальними конструкціями через подвійне заперечення та через обмеження, що вводять єдино можливу перцептивну, емоційну, епістемічну, вербальну реакцію суб'єкта. Дані конструкції разом з приєднувальним компонентом, який відноситься до приядерної зони, утворюють модальні структури. Специфіка структури конструкцій (компонент реакційності, наявність або відсутність допоміжного дієслова *fare*, наявність показника альтернативності *altro che*) визначає закономірності приєднувального компонента в аспекті вказування на сенсорну або емоційну реакцію, епістемічну реакцію, безальтернативну дію. Це є свідченням неповної десемантизації компонентів модальної структури. До ближньої периферії потрапляють мовні засоби, що вербалізують чинники, що викликали реакцію суб'єкта: лексичні одиниці семантики перевищення міри якості, гіперпозитивної або гіпернегативної оцінки, акціональної семантики. На периферії (рівень мікротексту) ця інформація зазнає доповнення і деталізації; характерною рисою мікротексту модальних структур єдиної можливості є смислові відношення контрадикторності між текстовими сегментами. Значущими мовними засобами, що окреслюють смислову структуру модальних одиниць єдиної можливості, виявилися ЛО на позначення сенсорної або емоційної реакції-рефлексу, епістемічної реакції впізнавання та усвідомлення, зміни емоційного стану, перевищення міри якості.

Список використаної літератури

1. Бондарко А. В. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность [коллективная монография в 6 т. / Отв. ред. А. В. Бондарко / Беляева Е. И., Корди Н. Н., Цейтлин С. Н. и др.] / Александр Владимирович Бондарко.

– Ленинград: Наука, 1990.

2. Выготский Л. С. Психология: [сб. осн. тр.] / Лев Семенович Выготский; [предисл. Н. Е. Веракса] – [переизд.]. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 1008 с. (Серия «Мир психологи»).

3. Охріменко В. І. Онтологія та гносеологія категорії модальності в італійській мові: дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.02.05 «Романські мови» / Валерія Ігорівна Охріменко. – КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2012. – 612 с.

4. Мечковская Н. Б. Концепты «начало» и «конец»: тождество, антиномия, асимметричность / Н. Б. Мечковская // Логический анализ языка. Семантика начала и конца: сб. науч.-аналит. обзоров / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко, Н. Ф. Спиридонова. – М.: Индрик, 2002. – С. 109–120.

5. Зализняк А. А. Контролируемость ситуации в языке и в жизни / Анна Андреевна Зализняк // Логический анализ языка. Модели действия: сб. науч.-аналит. обзоров / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Н. К. Рябцева. – М.: Наука, 1992. – С. 138–145.

6. Золотова Г. А. Категории времени и вида с точки зрения текста / Галина Александровна Золотова // Вопросы языкознания / Отв. ред. Т. М. Николаева. – М.: Наука, 2002. – № 3. – С. 8–29.

7. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций: [монография] / Виктор Иванович Шаховский. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.

8. Яковлева Е. С. Слово в модальной перспективе высказывания / Е. С. Яковлева // Логический анализ языка. Модели действия: сб. науч.-аналит. обзоров / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Н. К. Рябцева. – М.: Наука, 1992. – С. 115–122.

9. Зализняк А. А. Концептуализация памяти и забвения в русском языке / Анна Андреевна Зализняк // Когнитивные исследования: сб. науч. тр. / Отв. ред. В. Д. Соловьев, Т. В. Черниговская. – М.: Институт психологии РАН, 2008. – Вып. 2. – С. 209–230.

Список джерел ілюстративного матеріалу

1. Consolo V. Retablo / Vincenzo Consolo. – Milano: Oscar Mondadori, 2003. – 154p.
2. Eco U. Il nome della Rosa / Umberto Eco. – Milano: Tascabili Bompiani, 2006. – 539 p.
3. Fogazzaro A. Piccolo mondo antico / Antonio Fogazzaro. – Milano: Mondadori, 1986. – 410 p.
4. Moravia A. Racconti dispersi / Alberto Moravia. – Milano: Tascabili Bompiani, 2002. – 393 p.
5. Moravia A. Racconti romani / Alberto Moravia. – Milano: Bompiani, 1986. – 183 p.
6. Pirandello L. Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV / Luigi Pirandello. – Milano: Oscar Mondadori, 1990. – 237 p.

Стаття надійшла до редакції 02.10.2013

V. I. Okhrimenko

MODAL MEANING OF UNIQUE POSSIBILITY (based on materials of the Italian language)

The article deals with discursive characteristics of modal meaning of unique possibility as well as highlights content structure of means to express it. The author makes a correlation between an internal form of modal unit and language means in prenuclear zone, close peripheral zone and peripheral zone.

Keywords: modality, modal meaning, unique possibility, content structure.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ДУРКАЛЕВИЧ ВІКТОРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної та міжкультурної комунікації Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ЄВМЕНЕНКО ОЛЕНА ВАЛЕРІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

КРАВЧЕНКО ОКСАНА АНАТОЛІЇВНА – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету

МАГАС ЛЮДМИЛА ІВАНІВНА – асистент кафедри української філології Маріупольського державного університету

МЕЛЬНИЧУК ІРИНА ВІКТОРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

НОРЕЦЬ МАКСИМ ВАДИМОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу і соціолінгвістики факультету іноземної філології Таврійського національного університету

НІКОЛОВА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕКСАНДРІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології і перекладу Запорізького національного університету

НІКОЛЬЧЕНКО ТАМАРА МАРКІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

НІКОЛЬЧЕНКО МАРІЯ ВЛАДИСЛАВІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ОРЄХОВ ВАЛЕРІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри соціальних комунікацій Маріупольського державного університету

ОХРІМЕНКО ВАЛЕРІЯ ІГОРІВНА – доктор філологічних наук, доцент кафедри іспано-італійської філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

РОМАНЕНКО ЛІДІЯ ВАЛЕРІЇВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

САРДАРЯН КАРИННА ГАМЛЕТІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету

ХОРОШКОВ МИКОЛА МИКОЛАЙОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології, завідувач кафедри української філології Маріупольського державного університету

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

DURKALEVYCH VIKTORIA VOLODYMYRIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Language and Intercultural Communication Department of Ivan Franko Drohobych State Teacher Training University

YEV MENENKO OLENA VALERIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Department of Mariupol State University

KRAVCHENKO OKSANA ANATOLIYIVNA – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Theory of Literature and art culture Department of Donetsk National University

MAGAS LYUDMYLA IVANIVNA – Assistant Professor of Ukrainian Philology Department of Mariupol State University

MELNYCHUK IRINA VIKTORIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Department of Mariupol State University

NORETS MAXIM VADIMOVICH – Candidate of Philology, Associate Professor of Theory and Practice of Translation and sociolinguistics Department of Foreign Philology Faculty of Tavrida National University

NIKOLOVA OLEXANDRA OLEKSANDRIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of German Philology and Translation Department of Zaporizhzhya National University

NIKOLCHENKO TAMARA MARKIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Department of Mariupol State University

NIKOLCHENKO MARIA VLADISLAVIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Department of Mariupol State University

OREKHOV VALERII VOLODYMYROVYCH – Candidate of Philology, Senior Lecturer of Social Communications Department of Mariupol State University

OHRIMENKO VALERIYA IHORIVNA – Doctor of Philology, Associate Professor of Spanish-Italian Philology Department of Taras Shevchenko National University of Kyiv

ROMANENKO LIDIA VALERIYIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Department of Mariupol State University

SARDARYAN KARYNNA HAMLETIVNA – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Department of Mariupol State University

HOROSHKOV MYKOLA MYKOLAIOVICH – Candidate of Philology, Associate Professor of Ukrainian Philology Department of Mariupol State University

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їх відповідності вимогам ДСТУ 7152:2010 до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:

- постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновок з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

2. Публікація починається з класифікаційного індексу УДК, який розміщується окремим рядком, ліворуч перед ПІБ автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:

- ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;
- анотація мовою тексту публікації (курсив) згідно з ДСТУ ГОСТ 7.9-2009;
- перелік ключових слів з підзаголовком Ключові слова: (курсив);
- основний текст статті;
- список використаної літератури, оформлений згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1:2006;
- дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;
- після тексту статті ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) англійською мовою;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами англійською мовою;
- розширена анотація англійською мовою (курсив); для публікацій іншими мовами розширена анотація українською обов'язкова.

Розширена анотація оформлюється згідно з «Рекомендаціями з підготовки журналів для зарубіжної аналітичної бази даних SCOPUS», укладеними співробітниками групи з науково-методичного забезпечення видавничої діяльності НАН України (<http://www.nbu.gov.ua/node/931>).

3. Вимоги до оформлення тексту:

- матеріали подаються у друкованому вигляді (папір формату А4) та на електронному носії (компакт-диск, e-mail) в форматі Microsoft Word 97-2003. Обсяг – від 6 до 12 сторінок, включаючи рисунки, таблиці, список використаної літератури. Основний текст статті – шрифт Times New Roman, кегель 12, інтервал – 1, поля дзеркальні: верхній – 25 мм, нижній – 25 мм, зсередини – 25 мм, ззовні – 25 мм., абзацний відступ – 10 мм; оформлюються згідно з ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»;

- перелік літературних джерел розташовується за алфавітом або в порядку їх використання після тексту статті з підзаголовком *Список використаної літератури* і

виконується мовою оригіналу. Джерела в переліку посилань нумеруються вручну, без використання функції меню Word «*Формат – Список – Нумерований*»;

- *щодо символів*. В тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразку: «», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими скобками, а також в них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;

- *посилання на літературу* в тексті подаються за таким зразком: [7, с. 123], де 7 – номер джерела за списком, 123 – сторінка. Посилання на декілька джерел одночасно подаються таким чином: [1; 4; 8] або [2, с. 32; 9, с. 48; 11, с. 257]. Посилання на архівні джерела – [15, арк. 258, 231 зв.];

- *згадані в тексті науковці, дослідники* називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім'я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати зарубіжних та вітчизняних дослідників.

4. *Супровідні матеріали:*

- стаття обов'язково супроводжується *авторською довідкою* (див. відповідний *Зразок*) із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти. Вся інформація надається українською та англійською мовами;

- статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у сканованому вигляді електронною поштою.

5. Редакція очікує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, містять достовірну інформацію. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Редакція залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей, а також право опублікування, розповсюдження та використання матеріалів у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ). Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

Зразок оформлення статті

УДК 902'18(477.82)

Б. А. Прищеп

ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ АРХЕОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ВОЛИНСЬКИХ МІСТ ЕПОХИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ У 1991–2010 РР.

У статті проаналізовані середньовічні археологічні джерела, здобуті за останні двадцять років під час розкопок літописних волинських міст. Розглянуті питання хронології культурного шару та комплексів, характеру житлового будівництва та планування поселень, їх історичної топографії. Намічені основні етапи розвитку цих поселень в епоху Київської Русі.

Ключові слова: Волинь, середньовіччя, археологічні джерела, городище, житло.

Текст статті

.....

.....

.....

.....

Список використаної літератури

1.
2.
3.

Стаття надійшла до редакції __.__.20__

В. Prishchepa

**MAIN RESULTS OF ARCHEOLOGICAL RESEARCH
OF VOLYN CITIES OF KIEVAN RUS OF 1991–2010**

The article highlights medieval sources obtained over the last twenty years at the time of excavations of Volyn cities described by chroniclers. The author dwells upon such issues as chronology of the cultural layer and related facilities, the character of construction of estates and planning settlements as well as the historical topography thereof. The author also describes the development stages of those settlements in the epoch of Kievan Rus. Over the last twenty years expeditions of various research institutes and educational institutions have carried out magnificent archeological research on the territory of Busk of Lvov Region, Vladimir-Volynsky, Lutsk of Volyn Region, Dubno, Peresopnits, Dorogobush and Ostrog of Rovno Region. In combination with the results obtained by the previous researchers, the new archeological sources make it possible to analyse the processes of their genesis and development in the epoch of Kievan Rus as well as to typify the population's activities. The archeological sources obtained from the latest excavation of Volyn cities supplement the chronicler's short narratives and make it possible to trace the early stages of their development. As a rule, the cities were formed on the territory that had been inhabited by the Slavs long before. In Busk, Lutsk, Dubno, Peresopnits, Dorogobush and Ostrog we found signs of the early Slavic settlements of the 8th – 9th century. Drastic changes had occurred in the 10th century: there was an increase in the populated area and in the density of those settlements. Hill-forts are also observed. It is quite evident that at that time they were much bigger tribal centers. The results of the research of Dorogobush make it possible to make a conclusion that the prince's fortress was built there.

Key words: Volyn, medieval times, archeological sources, fort-hill, estates.

Зразок

для авторів, що надсилають статті до редакції збірника наукових праць
«Вісник Маріупольського державного університету»

АВТОРСЬКА ДОВІДКА

Прошу опублікувати у збірнику наукових праць «Вісник Маріупольського державного університету» статтю

назва статті

Відомості про Автора:

	<i>Українською мовою</i>	<i>Російською мовою</i>	<i>Англійською мовою</i>
Прізвище			
Ім'я			
По батькові			
Посада			
Назва установи / навчального закладу			
Науковий ступінь			
Вчене звання			
Контактні телефони, Е-mail:			
Домашня адреса			

Відомості про наукового керівника (якщо автор статті не має наукового ступеня):

Прізвище	
Ім'я	
По батькові	
Науковий ступінь	
Вчене звання	
Посада	
Назва установи / навчального закладу	

Автор надає право Маріупольському державному університету розміщувати свою статтю повністю або частково у наукометричних та наукових базах та ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (в рамках електронної бібліотеки МДУ)

підпис

Автор несе всю відповідальність за зміст цієї статті та факт її публікації.

Автор підтверджує, що в матеріалах статті не містяться відомості, заборонені до опублікування, і тому стаття може бути надрукована у відкритому друці.

Автор підтверджує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, а також містять достовірну інформацію

дата

підпис

П.І.Б.

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК 9

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія :
Філологія / гол. ред. К. В. Балабанов ; відп. ред. серії С. В. Безчотнікова. –
Маріуполь : МДУ, 2013. – Вип. 9. – 89 с.

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова
Заступник відповідального редактора – к.ф.н., ст. викладач В. В. Орехов
Редактор англійських текстів – к.філол.н., доц. О. Г. Павленко

Засновник Маріупольський державний університет
87548, м. Маріуполь, пр.Будівельників, 129а
тел.: (0629) 52-99-86; e-mail: jour-kaf@mail.ru

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ №17803-6653Р від 24.05.2011)
Тираж 300 примірників. Замовлення № 28.01

Видавець МФ ТОВ «Друкарня "Новий світ"»
87510, м. Маріуполь, Красномаякська, 2; тел.: (0629) 41-35-13
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК №1792 від 20.05.2004

Друкується в авторській редакції з оригінал-макетів авторів
Редакція не несе відповідальності за авторський стиль статей